

> Processos tradutórios em arte contemporânea: o *concept art* e as traduções musicais

> Translation Processes in Contemporary Art: Concept Art and Musical Translations

por Gabriel Guerra de Azevedo

Mestrando em Artes, na linha Interartes e Novas Mídias do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com bolsa Capes. Email: gabrielguerradeazevedo@gmail.com. ORCID: 0009-0003-7520-2168.

Por Natacha Souza

Mestranda em Artes, na linha Interartes e Novas Mídias do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com bolsa FAPES. Email: natacha.s.arte@gmail.com. ORCID: 0009-0008-2898-8272.

Resumo

O trabalho em questão investiga a tradução como elemento constitutivo de dois fazeres artísticos diferentes: a Concept Art e as composições musicais construídas pelo processo de tradução interartística. Para tanto, compreendemos o conceito de tradução em seu sentido amplo, tal como concebido por autores como Walter Benjamin e Haroldo de Campos. Visando a realização das presentes discussões, foram também empregadas contribuições de autores e autoras que discutem a temática tradutória no eixo interartes – suas vicissitudes e possibilidades –, entendendo que estes fornecem arcabouço teórico adequado ao estudo proposto. Por meio desse exame foi possível verificar potenciais aproximações entre a Concept Art e a música produzida via tradução interartística, constatando o processo de tradução como via particularmente profícua ao trânsito interartístico.

Palavras-chave: Tradução. Estudos interartes. Walter Benjamin. Concept Art. Música.

Abstract

This work investigates translation as a constitutive element of two different artistic practices: Concept Art and musical compositions constructed by the process of interartistic translation. For this purpose, we comprehend the concept of translation in its broad sense, as conceived by authors like Walter Benjamin and Haroldo de Campos. In order to carry out the present discussions, contributions from authors who discuss translation in the interarts axis - its vicissitudes and possibilities - were employed, understanding that they provide a suitable theoretical framework for the proposed study. Through this, it was possible to identify potential connections between Concept Art and music produced by interartistic translation, acknowledging the process of translation as a particularly fruitful path for interartistic exchange.

Keywords: Translation. Interarts studies. Walter Benjamin. Concept Art. Music.

> Artigo recebido em 28.07.2023 e aceito em 29.11.2023.

1 Introdução

O conceito de tradução interartística diz respeito à transmutação de uma obra de arte originalmente situada em uma linguagem para outra. Desse modo, diferente da noção da tradução literária convencional – referente à transposição de conteúdos originalmente dispostos em uma língua para outra, a partir de supostas correspondências idiomáticas –, a tradução interartística envolveria um trânsito mais complexo, produzido por diferentes vias, entre formas de arte essencialmente distintas.

Em sentido semelhante, Sandra Rey aponta que podemos observar uma certa recorrência de intercruzamentos e hibridismos de linguagem na arte contemporânea.¹ Tal recorrência remonta, assim, à importância da observação desses procedimentos em obras específicas, a fim de que possamos melhor compreender os elementos técnicos e de elaboração poética daqueles e daquelas artistas que os empregam.

Da discussão acerca da tarefa de tradução por Walter Benjamin,² à transcrição de Haroldo de Campos,³ e a tradução intersemiótica de Roman Jakobson,⁴ diversas elaborações conceituais propiciam elementos que vêm a nos auxiliar na investigação desses processos de aproximação interartes. Já no que diz respeito à materialização dessas aproximações, podemos constatar-las sob diversas configurações: da tradução de uma peça de teatro para uma história em quadrinhos; a de uma pintura para uma escultura; de uma poesia transfigurada em obra musical; e, ainda, na tradução de conceitos abstratos desenhados em papel para personagens se movimentando e atuando em uma obra audiovisual.

A tradução interartística, como símbolo, transmite uma aparência sensória de uma determinada ideia.⁵ De outro modo, significa dizer que a tradução interartística nunca será, de fato, uma reprodução exata da obra da qual deriva. Mais apropriadamente, a obra traduzida funcionaria como uma espécie de estrutura modular que permite um acesso limitado à obra original.

No mesmo sentido, cabe observar que a unicidade e a insubstituibilidade da obra original são aspectos que ecoam no imaginário do tradutor interartístico,

¹ Sandra Rey, “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”, 2002, p.125.

² Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, 2018, p. 87-100.

³ Haroldo de Campos, “Das Estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição no lance de dados de Mallarmé”, 1996, p.29-39.

⁴ Roman Jakobson, *Linguística e comunicação*, 1969.

⁵ Hans Georg Gadamer, *Atualidade do Belo: A arte como Jogo Símbolo e Festa*, 1985, p.52.

este que tenta recriar os elementos de uma dada obra em sua tradução, apenas de forma lacunar. Observa-se, nesse sentido, que a tradução entre diferentes formas de arte implica, inevitavelmente, perdas e adaptações. Ainda, a despeito dessas transformações, caberia ao tradutor a tentativa de preservar elementos essenciais da obra original em sua expressão artística.

A tradução em sentido amplo passa então a funcionar como aparato rico para criação poética em artes, entendendo que esta pavimenta caminhos múltiplos, no sentido da produção de relações interdisciplinares. Se é verdade que o processo criativo se organiza como um processo eminentemente tradutório em si – a bem dizer, dos pensamentos, afetos e anseios do artista para a linguagem com a qual labora –, parece-nos fortuito que possamos nos debruçar mais cuidadosamente sobre tal questão.

Nesse sentido, a fim de pleitear algumas possibilidades de figuração da tradução interartística, o presente trabalho visa contemplar duas configurações em que o processo tradutor se institui enquanto fundamental na constituição poética de obras artísticas contemporâneas: primeiro, nos processos tradutórios presentes na chamada Concept Art; e, segundo, pela revisão de literatura de estudos de autores e autoras cujos trabalhos contribuem à verificação dos processos de tradução interartística na música. Assim, verificada a interseccionalidade de ambos os campos de estudo – tanto do estudo da Concept Art, quanto das traduções musicais em que a tradução comparece como fazer constituinte de ambas as formas artísticas –, buscaremos investigar a natureza da tradução enquanto operação criativa, suas diferentes configurações e potenciais implicações poéticas.

Assim, amparados pelo arcabouço teórico que embasa nossos estudos, situamos as atuais discussões em configurações específicas de Concepts Arts e em obras musicais derivadas de tradução interartística. Dessa forma, cremos, por meio dos elementos aqui dispostos, poder contribuir aos estudos em interartes, proporcionando um olhar ampliado à tarefa do tradutor e suas possibilidades de exploração em processos criativos de arte contemporânea.

2 Processos de Tradução na Concept Art

Em parte, transmitir ideias e afetos, figurando esses elementos em um pedaço de papel, é um processo importante para que os impasses aconteçam. Este

processo acaba gerando muitas informações transpassadas ao papel, materializadas em uma multiplicidade de desenhos, para que, enfim, a ideia original atinja uma configuração mais madura, ou até se torne outra coisa distinta da que fora anteriormente pensada. Eis o caminho primordial para a confecção de uma obra de arte na contemporaneidade. No audiovisual, este é precisamente o processo que descreve o da pré-produção, denominado Concept Art.

O Concept Art, pode ser considerado como representações visuais que buscam a materialização de conceitos idealizados para a indústria de entretenimento (como filmes de animação, ação livre e jogos eletrônicos), de forma a auxiliar de forma relevante no desenvolvimento dos projetos, pois acelera e torna mais coesa a produção, tornando possível incorporar, alterar e interagir visualmente com as ideias propostas”⁶.

A Concept Art é um termo em inglês que também é uma expressão que não possui uma tradução direta em português, mas pode ser entendido como "conceito visual", e surgiu dentro dos processos tradicionais de animação, em que diversos profissionais precisavam trabalhar com personagens sem que, ao longo da linha de produção, o desenho sofresse deformações. Um artista de Concept Art é alguém que gera pensamentos inovadores e busca comunicá-los visualmente. Além disso, cabe a esse artista decidir sobre o sentido de abordagem de personagens, bem como dos ambientes e objetos em cena que interagem entre si. Pode ser sob uma forma totalmente lúdica, na qual pertencem a mundos de sonhos com personagens que nunca poderão ser reais, por vezes, ou talvez um design estrutural e uma intenção que pode ser potencialmente formada para o real.

A complexidade da Concept Art pode ser presumida a partir da sua definição. Um problema inicial a se destacar é a própria significação do termo. A palavra “conceito”, de acordo com Nicola Abbagnano, não é um nome, “já que diferentes nomes podem exprimir o mesmo C. (conceito) ou diferentes conceitos podem ser indicados, por equívoco, pelo mesmo nome”⁷. O autor ainda coloca o conceito na qualidade de um signo linguístico cuja primeira e principal função é a comunicação:

[...] o C. é um signo do objeto (qualquer que seja) e se acha em relação de significação com ele. Por essa interpretação, encontrada pela primeira vez nos estóicos, a doutrina do C. é uma teoria dos signos. [...] A função lógica do C. é a da suposição, pela qual, em todos os complexos em que entra, o C. está no lugar das coisas significadas [...]”⁸.

⁶ Marcelo Andreo e Patrícia Takahashi, *Desenvolvimento de Concept Art para Personagens*, 2011, [n.p.].

⁷ Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, 1998, p.194.

⁸ *Idem, Ibidem*, 1998, p.196-197.

Apoiando-se neste estigma da função de signo dos conceitos, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a Filosofia?*, complementam essa visão multifacetada do conceito o evocando como signo e não como essência:

O conceito é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. [...] O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa⁹.

Logo, a definição de Concept Art adotada neste trabalho é aquela que encara o conceito como um conjunto de signos. A Concept Art, portanto, assume este papel pois representa visualmente ideias concebidas anteriormente na forma de discurso. Trata-se de uma outra forma de simbolismo, que se denomina de simbolismo imagético, complementando o simbolismo presente no discurso, seja ele textual ou verbal. As imagens criadas pelo Concept Artist possuem uma clara dimensão simbólica, ou seja, um conjunto de signos que representam algo específico.

A Concept Art pode ser muito comunicativa e não-figurativa. Tal elemento a distancia do mero pragmatismo, uma vez que o artista considera mais importante transmitir sua ideia por meio da lógica e da abordagem da obra de arte. Dessa forma, a Concept Art se faz extremamente importante no audiovisual, uma vez que o seu trabalho de pré-produção tem grande impacto em toda a tarefa. O artista deve ser criativo e possuir habilidade suficiente para aplicá-la. É necessário também saber combinar adequadamente seus conhecimentos e competências artísticas.

Deleuze e Guattari propõem a relação entre conceito e problema,¹⁰ de forma evidente para que o *conceito* possa ser entendido dentro do contexto específico da Concept Art. Conforme mencionado pelos autores, os *conceitos* são desenvolvidos como respostas a problemas que são mal compreendidos ou mal definidos. A Concept Art vai além de simplesmente criar representações visuais ou aparências das coisas e personagens presentes na obra audiovisual; também desempenha um papel fundamental na resolução de problemas de comunicação e design que surgem durante o processo de criação de um filme. Por meio do uso de formas e cores, a Concept Art transforma conceitos abstratos presentes no discurso em elementos imagéticos, possibilitando uma melhor compreensão e visualização das ideias do projeto.

⁹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia*, 1992, p.33.

¹⁰ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia*, 1992.

É interessante mencionar que este trabalho não se esgota em um único modelo. Há um intenso labor na Concept Art. São milhares de ideias, referências e desenhos, até a formação do conceito desejado. Anhut diz que “construir um universo é um grande empreendimento e incorporar a visão de todos os envolvidos significa produzir grandes volumes de designs”¹¹. O autor ainda menciona:

Para cada folha de modelo final, há toneladas e toneladas de arte de exploração, maquetes, coleções de referência, esboços em miniatura, pinturas rápidas, variações, iterações e designs rejeitados. Não importa o quão habilidoso seja um Concept Artist, ele ou ela geralmente criará mais cestas de papel do que projetos que realmente são colocados no produto final¹².

Dessa forma, para que os projetos efetivamente aconteçam, artistas de Concept Art trazem de maneira bem evidente algo que já é conhecido nas artes plásticas: o caderno de artista. O caderno de artista funciona como um registro de reflexões, esboços, anotações diversas sobre suas produções.

O uso destes cadernos de artista, como mencionado, já é algo amplamente empregado e discutido na arte contemporânea. Tais escritos também têm ganhado relevância no audiovisual. Para o pesquisador e professor Paulo Silveira, o caderno de artista é “o livro em que o artista é autor”, distinto do livro-obra, que é a “obra de arte dependente da estrutura de um livro”¹³.

Nesse sentido, assim como um artista plástico, o artista de Concept Art tem em suas mãos todos os registros do diálogo entre memória, imagens, escritos, vídeos, gestualidades, notações musicais etc. Por meio da materialidade destes processos, dispõe também da possibilidade de se distanciar deles para melhor compreendê-los, organizá-los e ressignificá-los. Esse distanciamento tomado pelo artista acaba por promover um desvelamento de si mesmo, capaz de apresentar um espaço potencial de armazenamento de livres associações, bem como um meio fértil à sua atividade criativa.

No contexto apresentado, a Concept Art oferece, para o artista, uma condição interessante a fim de estabelecer diálogos com suas ideias através da imagem na medida que elas vão surgindo. Assim, a Concept Art viabiliza uma interlocução com os materiais, o suporte, a memória ou referências, e o momento presente, caracterizando um percurso de descoberta e construção da figura

¹¹ Anjin Anhut, *Let's Get Real About Concept Art*, 2014, [n.p.].

¹² *Idem*, *Ibidem*, 2014, [n.p.].

¹³ Paulo Silveira, *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, 2014, p.47.

idealizada. Nas seções desse processo ocorrem diálogos que buscam, por meio do fazer, descobrir acontecimentos plásticos e emocionais e, assim, constituir as figuras capazes de materializar suas percepções.

Desse modo, verifica-se que a Concept Art opera em um processo de trânsito de poética semelhante ao que ocorre na tradução, em que também podemos observar um processo transformativo de linguagem – na tradução, guiado pela poética do tradutor. Na tradução, porém, tal processo de trânsito de poética refere-se, em alguma instância, à tentativa de transmissão dos conteúdos poéticos essenciais do original para sua versão traduzida. Além disso, cabe ressaltar que, neste caso, o objetivo não é apenas a transmissão do significado das palavras, mas também da captura de sua poesia e sensibilidade, apresentadas em múltiplas nuances na obra original.

Assim, da mesma maneira que podemos entender a tradução como processo de trânsito de linguagens – que envolve a mudança da expressão de um idioma para outro –, percebemos que a Concept Art atua sobre um espaço semelhante, acompanhando e sendo influenciada pela poética do tradutor. Em síntese, a Concept Art e a tradução interartística envolvem formas de expressão artística que transcendem as fronteiras de uma única mídia ou linguagem, ambas, lidando com a transferência de ideias, conceitos e significados de uma forma artística para outra.

Entende-se, assim, que a Concept Art e a tradução interartística dizem respeito a fazeres artísticos que compartilham uma abordagem criativa: o respeito pela obra original e a busca pela essência e significado em suas próprias expressões. Ambas as práticas têm o potencial de gerar novas perspectivas e interpretações, enriquecendo a experiência artística de públicos diversos.

Também acerca do processo de tradução, dispõe-se do texto *A tarefa do tradutor* – publicado pela primeira vez no ano de 1923 – de autoria de Walter Benjamin.¹⁴ Tendo se tornado um texto fundamental para a teoria da tradução no Ocidente, o ensaio apresenta uma reflexão sobre a natureza desse tipo de produção, bem como a relação entre o original e a tradução. Além disso, aborda questões como fidelidade, criatividade e o papel do tradutor como mediador cultural.

¹⁴ Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, 2018, p. 87-100.

Em resumo, Benjamin propõe uma abordagem crítica e poética da tradução, que valoriza a criatividade e a sensibilidade do tradutor.¹⁵ Usando o ensaio como referência, propõe-se que a elaboração de uma tradução interartística é um fazer estético que permite uma produção artística que explora novas possibilidades da obra de arte. Nesse sentido, tal processo viabiliza uma partilha do sensível e da comunicação entre diferentes culturas artísticas, além de permitir a preservação e a renovação da arte ao longo do tempo.

Sob essa perspectiva, a tradução interartística tem como efeito de vida ¹⁶ e nos leva a considerar que o tradutor interartístico tem como processo de produção um primeiro encontro virtual com a obra de arte para somente depois expô-la materialmente. O efeito de vida produzido nas obras e pelas obras tem uma coerência de feitura que dá os indícios de sua materialidade. O artista de Concept Art trabalha a partir de um *briefing* ou de informações prévias que delimitam e guiam a sua criação, seja num roteiro ou em uma obra literária. O artista de Concept Art encontra-se no meio de dois processos: primeiro, os conceitos escritos e estabelecidos; em seguida, a nova vida que ele tenta entender e procura dar corpo. Dessa forma, a Concept Art atua como um fenômeno interativo na qual religa dois sujeitos por meio de um objeto, o que significa dizer que o autor-criador tem um efeito de vida que tenta materializar no objeto para um receptor.

O tradutor interartístico busca desvelar, abrir e proteger os sentidos da obra original em sua tradução. Na Concept Art, essa tradução e transformação de conceitos muitas vezes abstratos como um sentimento ou uma ideia é a parte mais conveniente e também a mais frustrante de um trabalho artístico. Esses devaneios não operam como metas de um resultado final, mas como pontos de partida de um processo de tradução a partir de materiais físicos para um produto audiovisual. Também nesse sentido, geram-se embates, e é precisamente neste sentido que o artista William Kentridge entende que “é somente quando fisicamente envolvido em um desenho que as ideias começam a surgir”, e que “há uma combinação entre desenhar e ver, entre fazer e avaliar”¹⁷.

A Concept Art gera um código visual com um potencial diegético, no qual seus processos resultam em um produto final – a bem dizer, o filme – que,

¹⁵ *Idem, Ibidem*, 2018, p. 87-100.

¹⁶ Referente à noção benjaminiana de que a vida se constitui como característica própria dos objetos detentores de uma história própria.

¹⁷ William Kentridge, *Fortuna: neither programme nor chance in the making of images*, 1993, p.31.

finalizado, se torna maior do que mera soma de suas partes. A narrativa está no plano semântico das imagens, com grande importância na criação de significados. Ela é eminentemente eloquente, e esse ato explanado se materializa por meio da imagem. O artista de Concept Art, assim como no processo do tradutor, interpreta o signo e o manipula para criar um código que estará a serviço de uma nova interpretação, que ao mesmo tempo serão representações estéticas como indicações técnicas para que a obra se conclua.

A Concept Art auxilia na construção da materialidade visual de um discurso que anteriormente poderia ser apenas verbal ou textual. Uma vez que o produto audiovisual esteja pronto, o discurso visual estará aberto à comunicação com o espectador, o que é muito importante para a aproximação da obra. A primeira dimensão narrativa com que o espectador se defronta em um filme de animação, por exemplo, é a plasticidade de cenários, da interação com objetos e de personagens críveis, além do movimento, tanto da câmera quanto de personagens. Se o movimento é a alma da animação, o discurso visual engendrado durante a pré-produção pela equipe de arte em suas Concept Art é o seu corpo. É o veículo por meio do qual se tornará matéria a mensagem.

Finalmente, ainda no que tange a verificação das características que aproximam o fazer da Concept Art ao pensamento tradutor, faz-se importante perceber a maneira pela qual seus artistas são os responsáveis por fornecer ao produto audiovisual o seu primeiro corpo visível. Tal corpo deve funcionar como um universo imagético que se apoia sobre a história, operando como recipiente para a ação dramática a ser insuflada nos personagens, todos, em conformidade com o pensamento dos artistas animadores. Desse modo, entende-se que é função do artista de Concept Art construir um discurso material que se situa a serviço da narrativa. É precisamente dentro desse contexto, da comunicação extra verbal, que o artista de Concept Art trabalha.

3 Perspectivas da tradução interartística na música

No que diz respeito à música em específico, obras derivadas do processo de tradução interartística vêm sendo contempladas em pesquisas como a de Luciana Dutra¹⁸ – que se debruçou sobre canções líricas da compositora carioca Helza Camêu (1903-1995) escritas sobre poemas de Manuel Bandeira – e as de

¹⁸ Luciana Dutra, *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*, 2009.

Nicole Garcia¹⁹ e Tayná Lorenção²⁰ – ambas autoras cujos trabalhos refletem sobre obras da compositora capixaba Lycia De Biase Bidart (1910-1991) em interlocução com poemas de Cecília Meireles. Em sentido semelhante, somam-se a essas pesquisas novas proposições teóricas que elaboram sobre o pensamento interartístico.

Um exemplo é a tese de Alexandre Siqueira de Freitas, que vem a propor três possibilidades distintas de conceber aproximações entre o sonoro e o visual – a bem dizer, *ressonâncias*, *reflexos* e *confluências*:

1. Ressonâncias: o encontro é proposto pelo receptor/analista. É ele quem aproxima obras autônomas e tece elos entre elas, independente da intenção do artista. [...] 2. Reflexos: o encontro é proposto pelo artista, que se apropria e aplica explicitamente elementos da arte vizinha no interior de sua própria arte. O receptor/analista irá principalmente perceber e comentar esse encontro. [...] 3. Confluências: a própria natureza da obra já caracteriza e propõe um encontro de matérias e técnicas artísticas distintas. Uma ópera, um filme ou uma instalação, por exemplo, podem caracterizar esse grupo que tem como similitude principal a *convenientia* [...] ²¹.

Por essa perspectiva, a distinção entre essas três formas estaria alocada na maneira como ambas as obras – tradução e obra original – vêm a se relacionar. Seja pelo encontro provocado pelo artista ou pelo receptor, seja pela própria natureza da obra em que múltiplas linguagens vêm a comparecer.

É também Freitas que dispõe sobre uma certa recorrência das referências às artes visuais pela música, observando que as “metáforas” configuraram-se como as principais vias de produção de “elos” entre diferentes linguagens artísticas.²² Consonante às considerações de Benjamin acerca da tarefa de tradução,²³ o autor elenca ainda outras duas elaborações conceituais que aqui se fazem pertinentes, remontando à tradução interartística: a *transcrição*, de Haroldo de Campos,²⁴ e a *sinestesia*, de Oliver Sacks.²⁵

A *transcrição* de Haroldo de Campos aparece figurada na discussão que trata dos “limites da traduzibilidade” quando este autor observa relações entre a complexidade de um dado texto e as potencialidades de suas traduções. Dessa

¹⁹ Nicole Garcia, *Os elementos interartísticos na obra da compositora brasileira Lycia de Biase Bidart (1910-1991)*, 2018.

²⁰ Tayná Lorenção, *Lycia De Biase Bidart e os Estudos Interartes: contribuições para uma interpretação musical*, 2023.

²¹ Alexandre Siqueira de Freitas, *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*, 2012.

²² *Idem*, “Apontamentos sobre tradução e sinestesia”, 2009, p.145.

²³ Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, 2018, p. 87-100.

²⁴ Haroldo de Campos, “Das Estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição no lance de dados de Mallarmé”, 1996, p.29-39.

²⁵ Oliver Sacks, *Alucinações Musicais: Relatos sobre música e o cérebro*, 2007.

forma, “quanto mais inçado de dificuldades seja um texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de criação ele será”²⁶. Dizendo de outro modo, depreende-se que quanto mais dificultosa é a tradução de um texto, maior também será a sua potência transcriadora.

A aproximação das diferentes linguagens na perspectiva da tradução como *transcrição* se configuraria, dessa forma, a partir de um compartilhamento de sistemas – no que Haroldo de Campos denomina “isomorfia”. Sobre essa relação, o autor escreve:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema²⁷.

Desse modo, obra original e tradução possuiriam seus conteúdos alocados dentro de um mesmo sistema. De outra maneira, caberia perceber tal sistema como uma zona onde ambas compartilham o mesmo elemento poético – o objeto da tradução –, independente das diferenças morfológicas e/ou sintáticas de linguagem. Tal zona de interseção existente entre linguagens distintas, consta também nos escritos de Benjamin:

O parentesco supra-histórico entre línguas reside antes no fato de, em cada uma delas como um todo, se quer dizer uma e a mesma coisa, qualquer coisa que, no entanto, não é acessível a nenhuma delas isoladamente, mas apenas à totalidade de suas intencionalidades que se complementam umas às outras: à língua pura²⁸.

Neste ponto, a noção de uma “língua pura” que contempla uma “totalidade” de sentidos nos remeterá à soma do conteúdo semântico de ambas as obras sujeitas ao processo tradutor: a obra original e a obra traduzida. A importância dessa noção é de que também nos encaminha a perceber a tradução como processo que está para além da ordem da informação. Evidencia-se como um processo criativo em si, com a potencialidade de propor, inclusive, novas significações à obra original.

De forma a ratificar essa compreensão acerca da natureza criativa da tradução podemos retomar as considerações de Campos acerca da *transcrição*, ao conceber que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação

²⁶ Haroldo de Campos *apud* Alexandre Siqueira de Freitas, “Apontamentos sobre tradução e sinestesia”, 2009, p.145.

²⁷ Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, 2013, p.4.

²⁸ Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, 2018, p.92.

paralela, autônoma, porém recíproca”²⁹. Essa semelhança no pensar sobre o fazer-tradutor por parte de Benjamin³⁰ e Campos³¹, nos orienta a confirmá-lo como atividade criativa, balizada pelas ferramentas do sujeito-tradutor. Podemos supor, dessa forma, que as possibilidades poéticas dessa atividade criativa se limitaram apenas às capacidades do tradutor enquanto artista.

Retomando às formas de tradução interartística apontadas por Freitas – que dizem respeito ao fazer musical –, cabe ainda discorrer sinteticamente sobre a noção de *sinestesia*, conforme descrita por Oliver Sacks. Neste caso, a tradutibilidade é dirigida pelas sensações. A ponte sensorial entre objetos de natureza distinta evoca uma percepção específica, capaz de aglutinar os diferentes sentidos.³² É o que ocorre com relações comuns estabelecidas entre sons e cores. Segundo Freitas:

Nos últimos anos, a ciência comprova, através de imageamentos funcionais do cérebro, a co-ativação de áreas sensoriais no córtex cerebral dos sinestetas. Em resposta à música ou à fala, algumas pessoas “vêem” cores. Os sentidos se entrevêem. [...] Entre os músicos, encontramos vários que admitiam a correlação entre sons e imagens ou cores. É o caso de Liszt, Berlioz, Massenet, Debussy, Ravel, Saint-Saëns, Messiaen, Rimsky-Korsakoff, Scriabin e Jorge Antunes, entre outros³³.

Nestes casos, entende-se que a operação tradutora opera como via capaz de dar conta da experiência sinestésica. O artista, enquanto sujeito-sinesteta, lança mão dos recursos poéticos que lhes estão disponíveis a fim de figurar o câmbio dos sentidos por ele vivenciado.

Por outro lado, apesar da constatação de uma crescente dos estudos recentes que tentam dar conta dessas experiências sinestésicas, cabe observar que o estabelecimento de correspondências entre som e cor não configuram, de forma alguma, uma novidade deste século. Um exemplo é o caso do filósofo jesuíta francês Marin Mersenne (1588-1648). Já no século XVII, sendo uma figura bastante relevante na transição do pensamento musical renascentista para o barroco, o padre Mersenne contribuiu enormemente para o desenvolvimento do sistema temperado³⁴ na música.

²⁹ Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, 2013, p.5.

³⁰ Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, 2018.

³¹ Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica”, 2013.

³² Oliver Sacks *apud* Alexandre Siqueira de Freitas, “Apontamentos sobre tradução e sinestesia”, 2009, p.145-146.

³³ Alexandre Siqueira de Freitas, “Apontamentos sobre tradução e sinestesia”, 2009, p.146.

³⁴ Sistema padrão de afinação empregado na música ocidental, que divide o intervalo de oitava em doze semitons.

Marsenne foi responsável pela realização de diversos experimentos científicos no campo da matemática e da física acerca do comportamento do som e da música. As conclusões desse trabalho foram publicadas em seu mais importante tratado denominado *Harmonie universelle*, no ano de 1637. Nessa obra, o autor também estabelece uma correspondência entre sons e cores, em que cada tessitura de vozes estaria relacionada à uma cor, respectivamente: ao baixo, a cor preta; ao tenor, a cor branca; ao contralto, a cor azul; e, por último, ao soprano, à cor vermelha ou ouro.³⁵

Para além disso, cabe compreender que ao longo da história, a exploração da tradutibilidade dos elementos musicais para outras linguagens artísticas – e vice-versa – não se encerra na relação sonoro-visual. No trabalho de diversos compositores e compositoras, a arte da poesia veio a comparecer sob a forma de tradução interartística.

No âmbito da música erudita brasileira, é o caso da obra das compositoras Lycia De Biase Bidart e Helza Camêu – anteriormente mencionadas – que se dispuseram a compor sobre poemas de Cecília Meireles e Manuel Bandeira, respectivamente. Conforme dito anteriormente, a maneira como essa interlocução opera é alvo de extensas pesquisas de musicologia contemporânea.

A multiplicidade dos recursos composicionais empregados pelas compositoras em suas tarefas de tradução interartística demonstra também a complexidade dos caminhos que podem ser tomados na sua realização. A análise formal e o exame minucioso dessas traduções podem ainda revelar – mesmo que parcialmente – a maneira como a subjetividade criadora das compositoras vem a corporificar, a partir de seu próprio processo de fruição com as obras originais, seus próprios trabalhos artísticos.

Aqui, um último ponto a ser referido trata da consciência tradutora por parte de seus agentes. Um exemplo bastante revelador nesse sentido encontra-se disposto na obra da compositora capixaba Terezinha Dora Abreu de Carvalho (1936-2017). Dentre suas composições, *Infância* e *Felicidade* também comparecem como peças musicais compostas a partir de tradução interartística: a primeira, derivada de um poema homônimo de Cecília Meireles; e a segunda,

³⁵ Yara Caznok, *Música: entre o audível e o visível*, 2015, p.31.

composta a partir de outro poema – também homônimo – de Virginia Salgado Fiúza³⁶.

Além dos elementos que se podem constatar em suas próprias composições, por diversas oportunidades, Terezinha Dora ratificou a importância de uma compreensão de arte em que as diferentes linguagens pudessem estabelecer diálogos fortuitos. Esse entendimento pode ser identificado em falas públicas da própria Terezinha Dora:

Segundo a coordenadora do evento, a pianista Terezinha Dora [Abreu de] Carvalho, este vai ser um show-colagem com dança, música e declamação, cujo sentido não é só incentivar o compositor, mas estimulá-lo a conhecer mais amplamente a proposta musical contemporânea. “A gente pretende que o novo artista não se limite apenas ao seu instrumento, mas que ele conheça o som como uma proposta de expressão”, diz Terezinha³⁷.

A declaração da compositora nos direciona a pensar a intercambialidade entre linguagens artísticas da qual tratamos como uma ferramenta de aprimoramento estético do sujeito-tradutor. Perceber a iminência dos processos tradutórios na música ou na Concept Art faz com que possamos verificar, na tradução, uma via de múltiplas possibilidades poéticas. Para além disso, conforme a compreensão contida na fala de Terezinha Dora, mesmo para o artista que não opera no trânsito de linguagens, fugir das limitações de uma linguagem restrita parece abrir caminhos perceptivos e de fruição com sua própria arte.

Desse modo, colocar-se à disposição desse câmbio, parece produzir bons efeitos na composição de obras ricas e complexas. Independentemente da linguagem com a qual se pretende estabelecer pontes, uma noção interdisciplinar das atividades artísticas abre caminho para novas formas de pensar que, ao mesmo tempo que produzem novas obras, operam de forma a ampliar os sentidos da arte anterior.

4 Considerações finais

Crê-se que resta demonstrado, a partir da presente exposição, a pertinência do pensamento tradutor em diferentes fazeres artísticos. Entendendo que a tradução pode, nesse sentido, estar alocada para além de sua concepção tradicional – a qual supõe uma versão que literaliza o conteúdo de uma língua em

³⁶ Virginia Salgado Fiúza (1897-1987), compositora e maestrina, foi professora de Terezinha Dora Abreu de Carvalho no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro.

³⁷ Segunda *apud* AUTOR(A), *TEREZINHA DORA ABREU DE CARVALHO*: Levantamento preliminar de sua atuação como difusora da Música Capixaba, 2022, p.58.

outra –, a observação de seus efeitos, bem como suas vicissitudes, demonstra-se mais do que apropriada.

Seja na Concept Art, ou em obras musicais compostas a partir de processos de tradução interartística, evidencia-se na tarefa tradutória uma via possível de construção poética para diferentes linguagens. Desse modo, dimensionando o *fazer-tradutor* no intercâmbio inerente às criações artísticas interartes, vislumbram-se boas oportunidades de materialização tanto das intenções de estabelecimento de fidelidade para com a arte precedente quanto da proposição originalidade da obra que se vem a criar.

Investigando algumas das múltiplas camadas de complexidade que envolvem esse processo, pudemos, ao longo do presente trabalho, descortinar algumas das maneiras que podem vir a configurar-se. Longe de pretender encerrar as discussões que contemplam a atividade tradutora como contígua à criação artística, acenamos aqui apenas alguns dos muitos cenários nas quais se faz fundamental.

Adicionalmente, a fim de dar continuidade às problematizações presentemente colocadas, entendemos que um aprofundamento no campo da crítica genética seria potencialmente proveitoso, no sentido de ampliar as atuais discussões acerca dos fenômenos tradutórios. Se, segundo Philippe Willemart, o estudo da crítica genética hoje “não abrange necessariamente e somente os manuscritos literários, mas o universo sem fim da criação humana, incluindo as artes, a literatura e até mesmo a mídia”³⁸, eis um bom objeto para este campo de estudo, que segue carente de maiores investigações. Observar as Concept Arts sob o ponto de vista do manuscrito que traduz as intenções de seu artista – ou, ainda, verificar a tarefa de composição conforme consta nos manuscritos de partituras correlatos à linguagens extra-musicais – nos direciona a possíveis futuras investigações desses fenômenos sob a perspectiva da crítica genética.

Por fim, espera-se, por meio dos procedimentos discursivos e analíticos por nós adotados – amparados nas discussões de autores e autoras que versam sobre a noção benjaminiana que amplia o conceito de tradução – incitar novas reflexões sobre o tema. Ainda que em caráter preliminar, explorando a bibliografia que aqui empregamos para realizar esta tarefa, notou-se uma certa centralidade do pensamento tradutor na concepção da Concept Art, bem como

³⁸ Philippe Willemart, *A crítica genética hoje*, 2008, p. 130.

nas composições musicais que derivam de obras advindas de outras linguagens artísticas.

Abraçadas essas considerações, entendemos como cada vez mais fecundas o estabelecimento das pontes que aproximam diferentes saberes e fazeres no campo interartístico contemporâneo. Sob essa proposta, constata-se, na tradução, uma das muitas vias que pavimentam e legitimam as confluências realizáveis entre as diversas formas de arte.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDREO, Marcelo; TAKAHASHI, Patrícia. Desenvolvimento de Concept Art para Personagens. Universidade Estadual de Londrina, Brasil, SBC, 2011. [n.p.]³⁹

ANHUT, Anjin. Let's Get Real About Concept Art. How To Not Suck At Game Design. 2014. Disponível em: <http://howtonotsuckatgamedesign.com/2014/02/lets-get-real-concept-art/>. [n.p.]

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Traduzido por João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 87-100.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. (org.). Haroldo de Campos: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 1-18.

CAMPOS, Haroldo de. *Das Estruturas dissipatórias à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé*. Limites da Traduzibilidade. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996, p. 29-39.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 2009. 244f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

³⁹ “Designação “[n.p.]” referente a documento não-paginado.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. Apontamentos sobre tradução e sinestesia. In: *Congressos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 19., 2009, Curitiba. Anais [...]. Curitiba: UFPR, 2009, p. 145-147.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. *Ressonâncias, reflexos e confluências: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GADAMER, Hans Georg. *Atualidade do Belo: A arte como Jogo Símbolo e Festa*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GARCIA, Nicole Manzoni. *Os elementos interartísticos na obra da compositora brasileira Lycia de Biase Bidart (1910-1991)*. Trabalho de Conclusão de Curso. Paraná: Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Licenciatura em Música. Curitiba, 2018.

GUERRA, Gabriel. *TEREZINHA DORA ABREU DE CARVALHO: Levantamento preliminar de sua atuação como difusora da Música Capixaba*. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Departamento de Teoria da Arte e Música. Trabalho de Conclusão de Curso. Vitória, 2022.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

KENTRIDGE, William. 'Fortuna': neither programme nor chance in the making of images. *Cycnos*, v. 11, n. 1, 1993, p. 163-168.

LORENÇÃO, Tayná Batista. *Lycia De Biase Bidart e os Estudos Interartes: contribuições para uma interpretação musical*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: Relatos sobre música e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. 2008.

WILLEMART, Philippe. A crítica genética hoje. In: *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2008. p. 130-137.