

# POR QUE TRADUZIR INTERARTISTICAMENTE?

**Dennys Silva-Reis\***

 <http://orcid.org/0000-0002-6316-9802>

**Como citar este artigo:** SILVA-REIS, D. Por que traduzir interartisticamente? *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 1-14, set./dez. 2020. DOI 10.5935/1980-6914/eLETD02013936

**Submissão:** agosto de 2020. **Aceite:** setembro de 2020.

**Resumo:** Este trabalho tenta responder à pergunta por que traduzir interartisticamente ou quais são as razões do traslado de uma arte para outra. Para isso, argumenta-se que a tradução interartística é um fazer estético-literário (efeito de vida), um ato estético-político (partilha do sensível) e uma necessidade estético-antropológica (jogo, símbolo, festa, narrativa). Assim sendo, o tradutor interartístico realiza a transmutação de uma arte em outra como um aprofundamento estético-ontológico.

**Palavras-chave:** Interartes. Tradução. Política. Tradutor. Vida.

---

\* Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil. E-mail: reisdennys@gmail.com

## INTRODUÇÃO

■ O translado de uma arte para outra ou a passagem de uma obra para outra obra em diferentes suportes, com diferentes sintaxes artísticas, é o que nomeamos neste artigo *tradução interartística*. Isso porque, assim como ocorre na tradução linguística, na tradução entre artes, não há equivalências, mas sim a busca de correspondências, nunca exatas. Além disso, sustentamos que a tradução está muito além da adaptação, pois esta, como o próprio nome diz, traz a ideia de fidelidade, uma vez que se busca ajustar, adequar, conciliar, moldar a obra anterior na nova em execução (em adaptação). Por mais que esse conceito venha ganhando outros rumos (tais como *transcrição intersemiótica* [QUEIROZ; AGUIAR, 2010], *reescrita* [OLIVEIRA, 2012], *transposição intersemiótica* [CLÜVER, 2006], *tradução coletiva* [GANDARA, 2015], *translação* [DURVYE, 2001], *transmodalização* [PLANA, 2014], entre outros), a ideia ainda prevalece em alguns estudos célebres da atualidade (HUTCHEON, 2013; ELLESTRÖM, 2017). No caso da *tradução interartística*, lida-se com a ideia de lembrança, intertextualidade, memória, resgate, inspiração, insinuação que, com frequência, não implica o igual, o idêntico, o exato, tal como faz supor a ideia de adaptação.

O não uso do termo *adaptação*, assim como o não uso do termo *tradução intersemiótica* para referenciar o translado entre artes implicam ainda dois motivos: 1. a ideia de que a passagem de uma arte para outra nem sempre está ligada a dizer algo, significar, dar sentido, como supõe a teoria semiótica, em que tudo é texto e tem uma sintaxe e um significado em primazia (COURTÊS, 2007); e 2. a teoria semiótica não prioriza a materialidade das artes, isto é, independentemente de sobre qual suporte a arte é feita, a leitura semiótica é sempre a mesma, ou seja, segue os mesmos princípios (PLAZA, 2001), o que para a tradução interartística não convém, visto que, a depender do suporte, a produção artística de um criador pode ser mais ou menos monitorada e ter um propósito ou não. Assim, neste artigo, usamos a nomenclatura *tradução interartística* para nos referirmos tanto à passagem dos significados quanto à passagem da materialidade de uma arte em outra arte.

As reflexões sobre tradução interartística estão cada vez mais crescentes, especialmente com os Estudos Interartes, os Estudos Intermidiáticos, os Estudos de Adaptação e os Estudos Semióticos. Basta uma simples consulta na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações<sup>1</sup> (BDTD) para constatar a profusão de trabalhos de fôlego que envolvem mais de uma ou duas artes em cotejo. Todavia, uma base comum de todas essas pesquisas é o fato de responder uma das grandes perguntas retóricas do orador romano Quintiliano: *Quomodo?* (Como?). Muitos ensaios, artigos, dissertações e teses se ocupam em descrever minuciosamente as correspondências entre as artes, em detrimento das razões do interartes. Logo, o *porquê* de tradutor interartístico e o *porquê* de realizar a tradução interartística são discussões pouco mencionadas ou aprofundadas – apesar de tangenciadas. Ao refletirmos sobre a razão de ser da tradução interartística e também de ser tradutor interartístico, expomos três motivações que parecem nos convencer, mas que podem desencadear outros questionamentos: traduzir artisticamente é um fazer estético-literário, um ato estético-político e uma necessidade estético-antropológica.

1 Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 8 out. 2020.

## UM FAZER ESTÉTICO-LITERÁRIO

A tradução interartística não pode ser reduzida a um conceito; ela é um fenômeno complexo, difícil de ser realizado e pensado. A obra de arte – e aqui se inclui a tradução interartística como produto – é ligada sempre a um sujeito que a encarna, que lhe dá corpo. Isso significa que, antes de sua existência material, ela existe como emoção estética e artefato imaginário na mente criadora. Marc-Mathieu Münch (2004, 2012, 2014) chama esse ato de *efeito de vida*. Diante de uma forma de vida que chama sua atenção, o autor-criador esquece por instantes sua vida real para dar maior visibilidade à vida imaginária, virtual. Ele demora pensando em como trazer material, estrutural e verbalmente essa vida, esse efeito de vida, esse fenômeno, que é, antes de tudo, uma vivência. A faísca de uma tradução interartística é a noção de *como* dar vida à arte em outra arte.

O artefato a ser traduzido cria tempo, lugar, materialidade, situações que aos poucos vão sendo desvendadas pelo tradutor interartístico. É uma nova vida que ele tenta entender e à qual procura dar corpo. É o efeito de vida psíquico que motiva a busca, os limites e as relações de tradução. Há a existência primeira de uma ficção, que almeja ser disposta material e verbalmente de várias formas por vários meios. A arte como fenômeno interativo religa dois sujeitos por meio de um objeto, o que significa dizer que o autor-criador tem um efeito de vida que ele tenta materializar no objeto para um receptor. O objeto, ao ser apreciado, transmite sinais de efeito de vida que estavam no criador-autor, e o apreciador cria em sua mente uma vida. Talvez, na literatura, esse jogo seja muito claro. No entanto, as outras artes também estão implicadas no mesmo jogo.

Tanto a tradução interartística (obra de arte influenciada por uma segunda) quanto outras artes apresentam um efeito de vida que movimenta todas as faculdades do ser humano. A ficção encarnada no objeto artístico prolonga, completa, corrige, transcende a vida cotidiana. O espaço de um momento, o corpo, o espírito, o passado, o presente, o futuro, o real se fundem diante da emoção estética que decorre a partir da obra de arte. Presença e plenitude da obra causam emoção e uma vida que é tão real quanto a vida real, mas que designamos, por vezes, ficção, vida psíquica. É interessante notar que o efeito de vida não pode ser apenas medido pela harmonia, unidade, simbolismo ou verdade que ele transmite. A vida psíquica causada pela literatura que traduziu outra arte nos direciona a novos pensamentos, novas situações, novos sentimentos. O tradutor interartístico, ao lidar com esse efeito de vida, tenta apreendê-lo em uma escala pessoal que depende de inúmeros elementos, em particular do valor dado a ele, dos limites impostos na apreensão do efeito de vida e do método de criação desse efeito de vida na forma material.

De fato, na tradução interartística, há que considerar a existência de um sistema artístico como canteiro de trabalho em que a interação é definida por dois sujeitos, um criador e um receptor, para um objeto ou um entreobjeto artístico – uma vez que a tradução, provavelmente, nunca será a obra-fonte. Além disso, o efeito de vida presente nessa interação está à mercê dos sentidos humanos, pois será apreendido por cada sensor humano de forma diferente. Talvez daí possamos explicar por que arquitetura e romance sobre arquitetura não são a mesma coisa ou por que a ilustração e o romance de onde derivou a ilustração são diferentes. Cada materialidade, cada discurso, cada sintaxe artística

apreende um efeito de vida de forma singular porque os sentidos humanos são plurais e particulares em suas atividades e desenvolvimentos.

O método do efeito de vida, segundo Marc-Mathieu Münch (2004, 2012, 2014), decorre de seis corolários ou exigências de funcionamento: o material, o jogo, a forma, a plurivalência, a abertura e a coerência. Vejamos o que são e como isso se desenvolve na tradução interartística.

O *material* pode ser familiar, maleável e iniciativo. No que tange a ser familiar, ele decorre da vida cotidiana do tradutor interartístico (sua familiaridade, seu conhecimento de mundo). Na questão de ser maleável, diz respeito a até que ponto é possível conservar e receber determinadas estruturas no processo de traduzir, além de deixar sua intervenção. Quanto a ser iniciativo, faz referência a ser sugestivo quanto a ações a serem desenvolvidas.

O *jogo* criador ou manipulação, disposição e combinação dos materiais para formar uma forma artística leva ao encontro do novo, da formação de um objeto artístico. A tradução, como jogo criador, envolve inúmeros procedimentos e técnicas. O jogo criador é a maneira de a tradução interartística tentar de alguma forma encontrar um certo *designer* pessoal da obra. É algo imprevisível e fora das ações cotidianas no que tange a seguir regras e normas em voga. Quanto se traduz artisticamente, por mais que se planeje uma forma ou um sentido, a surpresa, o inesperado e o ocasional acompanham esse ato. O artefato final da tradução interartística é apenas o espelhamento do jogo que continua de artista para artista, de artista para tradutor, de tradutor para receptor.

A *forma* é imprescindível ao efeito de vida, uma vez que não existe tal artefato artístico sem seu autor, sem criador, sem nome, sem elementos de reconhecimento. A expressão artística é a forma viva da manutenção do autor na obra de arte. A forma é uma evidência da manifestação do jogo dos materiais, da imposição de uma disposição de expressão do artista exteriorizada. No que tange à tradução, há uma dupla tentativa de manutenção da forma viva – a do autor da obra de arte e a do tradutor-artista da nova obra de arte. O espectador de uma tradução nunca poderá entender uma obra se esta não vier com uma espécie de formalização do pensamento, da expressão do criador. É a formatação da obra de arte que abre e direciona os apreciadores a colaborarem com o sentido, seja enquanto compreensão, supercompreensão ou incompreensão – não entender também é dar um sentido.

Os sentidos humanos são alcançados pelo efeito de vida graças à *plurivalência*. Esse corolário, intimamente ligado às formas vivas, faz a ponte entre técnicas e pensamentos do autor-criador e do tradutor-artista. A plurivalência diz respeito à dispersão das técnicas que ajudam a compor a forma da obra de arte: seria um elo entre as expressões capazes de combinar umas às outras no cérebro humano. Em suma, a plurivalência está mais ligada ao tipo de percepção que um tradutor interartístico faz de uma técnica, enquanto a forma viva é o uso de fato da técnica (tradutória ou não) artística.

A *abertura*, que é também um corolário do efeito de vida, diz respeito ao reconhecimento de que toda arte faz apelo a artes já conhecidas ou a procedimentos artísticos de complementação – uma espécie de repertório ou arquivos artísticos dos apreciadores. O olhar de uma pintura se une ao lembrar do olhar de outras pinturas que já se têm em mente. Esse encontro que acontece na recepção da obra de arte faz o tradutor interartístico tornar-se um coautor e também almejar uma cocriatividade. A cocriação dá margem a visitar as diferentes facul-

dades perceptivas e intelectuais do receptor. É a abertura que dá as mais diversas interpretações ou prolongamentos da obra de arte e de suas traduções.

A *coerência*, último corolário do efeito de vida, é a força da engrenagem de todos os outros corolários. Se não houver ordem ou regras internas do funcionamento da arte em si, o tradutor interartístico, o analista e o receptor não conseguem alcançar o efeito de vida e perceber o trabalho dos outros corolários desse fenômeno. É por conta dessa coerência artística que se consegue analisar a tradução interartística de um dado artista-criador. O efeito de vida produzido nas obras e pelas obras tem uma coerência de feitura que dá os indícios da materialidade, do jogo criador, da forma viva, da plurivalência e da abertura interpretativa.

A tradução interartística como efeito de vida 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. Os esboços, rascunhos, desenhos, traços manuscritos e, em alguns casos, maquetes podem comprovar isso, além de demonstrarem que é um ato complexo apreender e delimitar materialmente a vida virtual psíquica da arte formada na mente humana.

## UM ATO ESTÉTICO-POLÍTICO

Jacques Rancière diz que toda configuração de experiência é um ato estético e todo ato estético produz formas de sentir e de subjetivação política. Para o autor, estética e política andam sempre juntas. No cerne de tal questão, encontra-se igualmente o tradutor interartístico que articula maneiras de fazer, formas de visibilidade das maneiras de fazer, modos de pensabilidade de suas relações e ideias de efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 13). Podem-se pensar as maneiras de fazer como as técnicas de tradução interartísticas<sup>2</sup>, as formas de visibilidade das maneiras de fazer como as escolhas feitas dentro dessas técnicas de tradução interartística, os modos de pensabilidade das relações como as cosmovisões e ideologias de arte, e as ideias de efetividade do pensamento como as obras em si que se deixam ser analisadas à luz diacrônica de um dado contexto.

De fato, o que defendemos é que a tradução interartística é uma espécie de partilha do sensível da arte. Ou seja, a arte tem a existência de um comum, e os seus recortes definem lugares e partes específicas (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Dessa forma, traduzir artisticamente seria uma volta à existência comum de todas as artes, porém por meio de recortes específicos de uma arte na outra. A tradução interartística vista como partilha do sensível sempre está lidando com um comum que pode ser partilhado mentalmente e materialmente, com partes exclusivas de todas as artes e que os analistas sempre tentam juntar, mesmo sabendo da unicidade de cada obra de arte e sua devida sintaxe artística.

É interessante notar que a partilha do sensível de uma obra artística é determinada pelo próprio criador e por sua época. Como analistas da obra de arte, tornamo-nos parte desse processo de tradução interartístico porque nos ocupamos de sentir o que a obra dá a sentir. Porém, esses *dados a sentir* não passam de recortes temporais e espaciais, o que significa dizer que a tradução interar-

---

2 As técnicas de tradução interartísticas dizem respeito aos procedimentos, mecanismos, ferramentas, processos, estratégias ou artifícios específicos utilizados pelo tradutor interartístico para realizar o traslado de uma arte em outra. São essas técnicas de tradução que podem ser desvendadas, analisadas, avaliadas e sumarizadas pelo analista das artes em cotejo, um comparativista. Mais sobre esse assunto pode ser consultado em Reis (2019).

tística e o tradutor interartístico estão à mercê de seu contexto. A tradução é aqui uma maneira de visibilidade da arte ou mesmo mais uma prática de distribuição da visibilidade de dada arte em espaço e tempo específicos. Os recortes, acréscimos ou retiradas na produção de uma tradução interartística são um fazer *político* porque inserem um sentido na comunidade interpretante da obra de arte, além de dar a entender uma intenção reinante, uma determinada inserção social e cultural do artista, seu estilo.

A escolha de diversas materialidades para apresentar, representar e traduzir as artes é igualmente uma partilha do sensível. Preencher o plano, a superfície de dado suporte, é dar vida ou manifestar vida, é ao mesmo tempo interiorizar algo e transmiti-lo, exatamente a que a tradução interartística se propõe. O entrelaçamento dos significados diversos em vários suportes é uma espécie de política dos significados.

Traduzir interartisticamente pode ser visto também como função do dizível e do visível. Ao partilhar o sensível, diz-se e dá-se a ver aquilo que se quer. O corpo da mente criadora não é capaz de tudo apreciar ou de tudo reverberar. Logo, traduzir será tomar partido, um recorte daquilo que se tem percebido como o sensível da arte-fonte para a arte-alvo. E isso é político, uma vez que o produto final é público e pode ser interpretado e avaliado. Mesmo em questões de auto-tradução interartística, o vaivém, por exemplo, entre imagem e texto, entre arte concreta e arte abstrata só foi reverberizado em parte porque há uma micropolítica de fruição pessoal e captação dessa fruição. Somado a isso, muito do sensível de um artista é uma espécie de política pessoal – ele precisa sentir para si, entender em si mesmo para depois poder expressar o que poderia ser útil ou belo para outrem. Percebe-se isso ao ver os esboços, manuscritos, rabiscos, maquetes do artista.

O regime da arte opera significativamente no que se pode chamar de tradução interartística. As convenções, as regras, as formas definidas igualmente exercem forças sobre a produção da arte. Contudo, a questão de o representativo de uma arte assemelhar-se a outra sobressai de maneira única ao se traduzir. Procura-se um tipo de *mimesis* para organizar a tradução interartística e submetê-la ao cotejo, à semelhança, à comparação. Jacques Rancière (2009) avalia isso como um modo de visibilidade das artes que automatiza e dá uma ordem geral às obras, e, na presente reflexão, à tradução interartística. Entretanto, trata-se de um tipo de política imposta “naturalmente” e que precisa ser revista à medida que se cria uma comunidade de interpretantes-alvo. As artes criam um padrão de horizonte de expectativas e o artista, com sua singularidade, desvia-o, particulariza-o.

A tradução interartística traz, como novidade, a decisão de reinterpretar a arte, a relação do mundo atual em que uma nova arte é feita com o mundo passado de remissão a uma chamada arte-fonte. Traz, como base, o conceito do que seria aquela arte se tivesse sido concebida em determinada linguagem artística. E é por isso que novas formas inventivas surgem. O tradutor interartístico se vê entre as fronteiras das artes, mas delimitado por suas sintaxes e materialidades próprias, de onde jorram a inventividade, a criação, a originalidade.

A frequência com que um artista realiza suas traduções interartísticas e as oferece à sua comunidade receptora traz à tona uma formação do gosto estético ou educação de um novo gosto estético. Ora, traduzir significa, em parte, letrar o outro em outra arte, em outra língua artística. Esse letramento muitas vezes

é ponte de aproximações de públicos e artes, por vezes, muito distantes e diferentes, como, por exemplo, um texto literário adaptado ao *video game*, leitores e jogadores.

São rearranjos materiais de signos que fazem efeitos no real, que dão corpo à arte de um dado artista no corpo dos espectadores, que dão intensidade ao sensível quando posto em análise. A visão de arte como conjunto traz à tona o coletivo das artes como ato político, como algo que não se separa e em que tudo funciona para dar, oferecer, distribuir sentidos, partilhar o sensível. A tradução interartística aqui faz parte de uma subjetivação política, não de busca de identificação imaginária – por mais que isso seja visto objetivamente –, mas sim como um processo de desincorporação e reincorporação de uma arte na outra.

A tradução interartística advém de um mundo sensível comum a todos – todos têm, de uma forma ou de outra, o desejo de traduzir. Traduzir artisticamente é uma ou várias maneiras de ser e de ocupação do espaço via produção artística. É uma das maneiras de sair do espaço doméstico e se inscrever no espaço público em que a arte será dada a ver e dizer, em que a técnica pessoal se impõe como forma de pensamento singular. A produção da tradução interartística é uma efetuação material e apresentação real de sentido comunitário, pois, se não há algum partilhar de informações comunitárias, não há tradução. As culturas artísticas do tradutor, do receptor e do analista estão em constante comunicação. E as escolhas de sentidos de todos são políticas na medida em que se tornam públicas e exteriorizadas como trabalho culturalmente e socialmente marcado em um tempo e espaço.

### UMA NECESSIDADE ESTÉTICO-ANTROPOLÓGICA

Como bem nos lembra Hans-Georg Gadamer (1985), a partir do século XIX, a autoconsciência do artista-criador de integração evidente entre sociedade e comunidade passa a desaparecer. A arte não é mais percebida como um indicador de comunicação entre artista e os outros, tal como era na época da arte cristã do Ocidente. É no século XIX que o artista cria para si sua própria comunidade comunicativa. É nesse período que os artistas começam a ter uma consciência messiânica, uma espécie de pretensão direcionada aos homens com uma mensagem nova em que o fazer artístico não tem outra escolha senão ser apenas arte em si e por si.

Memória e recordação atuam no fazer da arte: há uma apropriação recordativa que impulsiona sua liberdade mental criadora, um encontro entre formas já sabidas e outras que pairam sobre sua vontade de realizar algo novo. Uma unidade de espírito entre o que foi e o atual, como afirma Gadamer (1985). A unidade de espírito do fazer artístico não está somente em compreender as formas recentes e antigas, mas também em colocar na nova obra de arte uma nova mentalidade artística como “uma nova forma de comunicação de todos com tudo” (GADAMER, 1985, p. 21). O artista corresponde àquele que, nas palavras do filósofo alemão, “vence uma tensão entre as expectativas advindas do que lhe sobreveio e os novos costumes que introduz co-determinantemente” (GADAMER, 1985, p. 21). Sua maneira de traduzir-se, de traduzir as artes e de se autotraduzir artisticamente demonstra esse enlace da unidade de espírito artístico, ou seja, sua modernidade para seu tempo.

Vale notar que essas traduções interartísticas são fruto da *consciência histórica* pessoal e contextual, mas também da *reflexividade*. O artista se utiliza das materialidades e conhecimentos formais disponíveis em sua época tanto para inventar como para contestar a arte. De igual modo, arquétipos artísticos<sup>3</sup> coletivos comprovam a historicidade da inovação artística quando se pondera quais formas, regras e conteúdos estavam em voga, e como ele os transgrediu materialmente e mentalmente. É por isso que Gadamer (1985, p. 23) defende que a consciência histórica – que para nós envolve os arquétipos artísticos – é um instrumento de feitura da arte, “uma espécie de instrumentação da espiritualidade”, dos sentidos que já determinam por princípio a visão e a experiência da arte. Desde esses arquétipos artísticos, que em parte são também uma consciência histórica artística pessoal ou contextual, é possível ver que a reflexividade do artista diante das artes já existentes está em determinar até que ponto ele pôde estar aberto à alteridade artística e também se impor como um Outro que igualmente quer ser referência de alteridade. É esse elo de reconhecimento da alteridade e de impor-se como alteridade que auxilia na consciência produtiva artística.

O Belo não é algo remetido à beleza ou que agrade a todos, mas sim formas de representar novas maneiras de vida. A arte não pode ser vista apenas como utilitarismo, mas também como forma de autodefinição e autorrepresentação de um pensar artístico, que pode ou não ser direcionado a uma comunidade e que manifesta sobremaneira o prazer, o gozo e o deleite do artista. É uma constante busca metódica de apreensão daquilo que está entre o real e o ideal, daquilo que provém da natureza, mas que ainda não foi sintetizado mentalmente e, depois, materialmente em forma de obra de arte. É um “agradar desinteressado”, uma experiência estética em si sem busca de *um porquê* ou de *um para quem*. Esse ato da arte e da tradução interartística tem razões antropológicas de existência.

A primeira razão antropológica é o *jogo* – uma das funções elementares da vida do homem. O jogo remete a uma liberdade de movimento humano e impulsiona como princípio marcante o automovimento, o ir e vir de estar vivo. O jogo como automovimento não tem finalidades nem objetivos. Jogar é um movimento da autorrepresentação de estar vivo. Gadamer (1985) afirma que o jogo tanto pode incluir a razão como anulá-la, podem se impor objetivos e limites, bem como se desfazer deles. A disciplina e a organização do movimento também vêm com a frequência com que se joga. Ora, a tradução interartística vista como jogo é esse ir e vir entre artes, esse dar vida a outra arte ou reviver uma arte já existente. Assim como a disciplina e os elementos organizacionais vêm com o tempo, quanto mais o tradutor interartístico exerce sua atividade, mais é possível observar determinados indícios de regras, formalidades e limites nem sempre racionalmente pensados, mas que, de tanto trabalhar na atividade interartística, parecem ser sua marca.

A tradução interartística precisa ser vista como um tipo de comportamento sem objetivo, em que essa escolha de agir é intencional. O jogo tem seus próprios movimentos que sempre se repetem e não têm a primazia de comunicar algo, embora alguns movimentos do jogo sejam racionais. É a partir dessa visão

3 Chamamos *arquétipos artísticos* todos os processos de estruturação cultural que fazem apelo concomitantemente à *técnica de linguagem* e aos *mecanismos das diversas memórias* (REIS, 2019, p. 119). São “ideias-modelos” contextualizadas culturalmente e individualmente. Vale mencionar que o conceito sempre é mencionado no plural (*arquétipos*) porque, se, por um lado, as “ideias-modelos” são oriundas da cultura e de uma espécie de repositório coletivo, por outro, estas também são transformadas pela singularidade do artista, na realização da sua obra de arte. Isso significa que o cálculo matemático que temos neste conceito é a junção: arquétipo da linguagem artística em questão + arquétipo cultural/contextual da arte + arquétipo pessoal/contextual do artista = criação do produto artístico” (REIS, 2019, p. 194-195). Para maior aprofundamento do conceito, consultar Reis (2019).

que se pode falar de obras interartísticas traduzidas: cada uma é um jogo que nem sempre quer de fato comunicar a outra obra, apesar de a razão analítica nos direcionar às noções de original e tradução, obra-fonte e obra-alvo. Isso condiz muito com o horizonte do espectador que recebe a tradução interartística, visto que, uma vez sendo um jogo, o jogador conta com outros jogadores. Ou seja, a obra só se completa com o espectador que assume igualmente o jogo disposto pelo tradutor interartístico na obra produzida. E por mais que um jogo não tenha a intenção de dizer algo, ele acaba dizendo. E esse *dizer algo* não é conceitual, bem refletido, mas sim algo de “uma mera lei do movimento ditada por si mesmo” (GADAMER, 1985, p. 40). Em termos de tradução interartística, significa que nem sempre a obra traduzida pretende comunicar a obra anterior ou fazer relações diretas, pois o jogo de traduzir tem uma regra própria, limitada pelas linguagens artísticas e pela capacidade do tradutor interartístico de realizar uma obra específica em uma sintaxe artística particular, em determinado contexto sociocultural.

Uma distância crítica e estética surge ao nos colocarmos como participantes do jogo que fruem a obra interartística. O feito de jogar foi manuseado pelo tradutor interartístico, o jogo enquanto síntese é a obra de arte e nós somos outros jogadores. É enquanto jogador junto com o artista que analisamos como este jogo do interartístico e do ir e vir do jogo da tradução pode ser explicado em parte. Isso porque, uma vez que também se é analista de tradução interartística, escolhe-se que procedimentos do jogo se pretende analisar, explanar e compreender. Seguir um jogo de tradução interartística é realizar em parte “uma experiência de racionalidade, quiçá no seguir regras autoimpostas, ou na identidade daquilo que se procura repetir” (GADAMER, 1985, p. 40).

O jogo tem uma identidade definida por movimentos próprios e, uma vez a tradução interartística entendida dessa forma, ela busca correspondência de movimentos, bem como exigência de resposta à ativação de uma obra na outra. Ele dá-se pela ativação das técnicas de tradução interartísticas que podem ser identificadas na obra-alvo por meio de uma análise minuciosa. É claro que essas identificações podem variar e ter diferenças a cada análise feita e refeita, pois o analista também é um jogador com o artista na apreciação de sua obra de arte. O que examinamos enquanto analistas do tradutor interartístico são as estruturas modelares construídas na obra. Elas nos fazem refletir e preencher o jogo que falta da tradução interartística já elaborada e manifesta via obra de arte concreta.

A segunda razão antropológica é o *símbolo* – um signo de reconhecimento, de recordação. O símbolo é acompanhado da função de remeter – remissão que depende da experiência do conhecimento artístico do tradutor interartístico e do analista de traduções interartísticas. A tradução interartística como símbolo é sempre uma tentativa de experiência do simbólico, do preenchimento de sentido, a promessa de complementação, seja esta do tradutor interartístico, seja do analista desses tipos de traduções. A obra de uma tradução interartística visa a um encontro, uma experiência do mundo dado a compreender. Na tradução interartística como símbolo pode-se tentar lançar hipóteses de qual ideologia, qual corrente teórica ou quais ideias estão presentes na obra transmutada. Entretanto, por ser a própria obra um símbolo, essa experiência do significado é uma lacuna preenchida por cada espectador que analisa ou tenta compreender a obra.

A tradução interartística como símbolo transmite uma aparência sensória da ideia (GADAMER, 1985, p. 52). Ou seja, nunca será de fato a outra arte, será uma espécie de estrutura modelar em que é possível ter acesso limitado à obra de arte fonte via obra (alvo) interartisticamente traduzida. A unicidade e a in-substituibilidade da obra-fonte são algo que reverbera no imaginário do tradutor interartístico e que este tenta realocar de forma lacunar na tradução, na obra de arte alvo.

Dessa perspectiva, percebe-se que a tradução interartística como símbolo funciona como uma espécie de “acúmulo de sentidos em algo fixo” (GADAMER, 1985, p. 53). O tradutor interartístico tenta desvelar, abrir e proteger os sentidos da obra-fonte na obra-alvo. O simbólico na tradução interartística não apenas tenta dar o sentido, mas fazer-se presente. A tradução interartística como símbolo cria uma simbologia que remete a uma obra-fonte, ao mesmo tempo que tenta buscar remissão de sentidos ou encarnar significações do próprio tradutor interartístico ou dos analistas das obras interartísticas. Por isso, as análises feitas sobre determinada arte podem ser continuadas ou refeitas de outra forma porque a apreensão, a compreensão e a explicação dos sentidos são sempre interpretação parcial, particular e se situam em uma comunidade interpretativa. Há de se chamar a atenção para o fato de que o que faz com que tenhamos mais apreço por determinadas interpretações e até mesmo para qualificar as artes e suas respectivas traduções é o relacionamento com o significado. Uma vez conscientes de um sentido qualquer numa determinada obra, procura-se tal sentido como orientação primeira em sua tradução interartística.

A terceira razão antropológica é a *festa* – momento coletivo do ser humano por excelência. A festa é um momento de união com os outros, tempo de comemorar, instante coletivo de reunião sem saber exatamente para qual finalidade. A festa pode ser solene ou um costume tradicional. Ela é uma atividade intencional. De igual modo, a tradução interartística é uma festa porque reúne a outra obra, e conseqüentemente seu criador, em uma feitura nova, talvez solene, talvez tradicional. É igualmente uma atividade deliberada. O estar junto não é o algo que somente une, porém, mais do que isso, tem uma intenção de reunir. Na tradução interartística, a festa se dá pela intenção do tradutor interartístico que de alguma maneira quer que as obras fiquem juntas – intertextualmente, materialmente, dialogicamente ou analogicamente.

O ato de festejar que analogicamente acontece no ato de traduzir artisticamente tem a intenção de unir para não deixar que cada obra tenha uma vida paralela. Para o analista, a tradução interartística como produto é igualmente uma festa porque permite essa coletividade de pensamentos, sentidos e feituas decifrados a partir da remissão, das referências, das comparações, do cotejo. Nesse intuito, é importante almejar que toda análise de obras e de traduções seja com o todo do conjunto, e não isoladamente, só partes. Somente juntas são festa. Desunir o conjunto é isolar as obras. Todas as artes para o tradutor interartístico estão interligadas, formam um só conjunto.

Traduzir interartisticamente é celebrar e cada um celebra à sua maneira uma festa. A festa pode ter um plano de atividades, um programa a ser seguido, porém essas vivências da festa são pessoais. Estão em um tempo abstrato imaginário que sempre carece de preenchimento, seja do tradutor interartístico, seja do analista da obra interartística. O tempo da festa é algo experienciado, algo que se forma na mente e que tem caráter de preenchimento (deve ser preenchido,

passado). Não é à toa que ao analisarmos a obras traduzidas artisticamente sublinhamos o contexto e o período em que elas foram realizadas a fim de, ao menos parcialmente, podermos descrever essa experiência da festa que é a tradução interartística. Tudo isso porque a arte enquanto festa tem seu próprio tempo. A produção de uma tradução interartística tem seu próprio tempo. A análise que se faz de uma tradução interartística tem seu próprio tempo. Ou seja, ao vermos uma obra artística, percebemos que ela tem seu próprio tempo de acontecimento e de entendimento.

Gadamer (1985) propõe que a obra de arte como festa é uma espécie de convivência sem objetivo, em que sua estrutura tem seu próprio tempo de organização e um próprio núcleo de organicidade que, uma vez refeita ou desordenada, perde sua unidade de vida inicial. É claro que, nesse sentido, a tradução interartística será uma tentativa de resgate dessa convivência sem objetivo, desse tempo de organização, dessa organicidade do núcleo, mas nunca será a festa em si. Será um espelho da festa ou mesmo, como já dissemos, uma outra festa. Provavelmente, o aspecto que salta aos olhos é de que numa festa de que gostamos e da qual temos prazer em participar há o ato de demorar-se nela. Traduzir interartisticamente é entrar em uma obra o máximo possível que se possa conseguir. O tradutor interartístico demora-se, detém-se na obra.

A quarta razão antropológica é a *narrativa* – necessidade humana de contar e afirmar suas histórias. Narrar é a única forma de falar das experiências humanas, partilhar essas experiências e dar sentido a elas. A tradução interartística é esse ato de narrar uma obra anteriormente existente e ir além de uma possível literalidade. É um momento de encontro em que se sente uma história do objeto artístico e se tenta recriar, recontar essa história. O tradutor interartístico é o sujeito que tenta reunir essa história e dar um sentido com seus itinerários e escolhas pessoais.

Os diferentes tipos de narrar são igualmente técnicas de tradução durante o percurso do analista e do artista são maneiras, caminhos, veículos da experiência e do sentido – seja parcial, temporário, precário ou rico de expor as obras de arte. Narrar é um ato de interpretação que possibilita ao tradutor interartístico inúmeras situações de criação.

A narrativa pode ser vista como algo terapêutico, como uma escrita de si e como um estar em situação (MALUF, 1999). Essas três modalidades antropológicas da narrativa vão ao encontro exato da tradução interartística. Traduzir de uma arte para outra é um momento de processo de cura, de identificação de doença, de descobrimento da saúde cultural. O artista negocia o sentido dessa narrativa por meio da tradução de uma arte em outra arte. A cura se revela como uma tomada de consciência artística do receptor e do próprio criador. A narrativa sobre si em um espaço coletivo é um afirmar-se. Logo, traduzir artisticamente é uma demarcação simbólica de sua identidade individual e coletiva, pois é uma tomada de posição que será exposta ao público apreciador/receptor. Já a situação narrativa é uma tentativa de compreender a experiência, seria a escrita desta, o meio, os instrumentos para falar das traduções interartísticas. Na situação narrativa interessa observar o processo, as riquezas do momento, a performance do tradutor, e buscar sentidos, significados narrativos, interpretações – que cabe a quem analisa o tradutor e a tradução, cabe ao crítico da tradução. É uma espécie de *zoom* face a face da experiência do artista e da partilha dessa experiência em análise.

Os passos antropológicos que caracterizam a tradução interartística e o seu agente são: 1) uma forma de reter o passageiro e o transitório em uma nova duração – conferir uma duração; 2) um ato de reconhecer, significar, ressignificar como tarefa de construção da expressão – um saber ler; 3) um manejo de reunir todos em um único momento – a cisão de gerações; 4) o partilhar do sentido – ter uma história. Ao unirmos essas necessidades antropológicas do tradutor interartístico percebemos que ele de alguma forma (1.) reconstrói um museu imaginário e traz à tona a coleção de obras de arte e experiências artísticas desse museu; e (2.) faz uma transmissão artística, não como uma espécie de conservação de sentidos, mas como uma reciprocidade constante entre feitura do presente e feitura do passado das materialidades e dos significados das artes. Traduzir artisticamente é, acima de tudo, um privilégio cultural que escapa às amarras comerciais.

## CONCLUSÃO

As razões ou motivações que elucidamos em nosso texto são, no fundo, epistemologias do interartes. A primeira diz respeito à tradução interartística a partir da vida artificial, ou mais exatamente, de como a literatura apropria outras artes e vice-versa. A segunda concerne à questão do poder que a tradução interartística dá ao seu criador (o tradutor interartístico), mas também à obra interartística e ao analista dessa obra. Uma vez repleta de poder, torna-se política interna ou externa à obra e ao artista. Já a terceira alude às necessidades humanas involuntárias de expressão. É próprio do homem transladar objetos artísticos.

Somadas as três motivações aqui expostas, convém ainda dizer que há uma quarta que depende tanto da obra analisada quanto do artista em questão ou de um dado analista, crítico de arte: a razão poético-estética. O poético está ligado à singularidade de cada objeto ou artista único. Por isso, ela não tem traços comuns equivalentes a todas as obras e artistas. Buscam-se diretrizes, formas próprias e parâmetros individualizados para se questionar ou particularizar uma poética-estética. Toda tradução interartística apresenta, numa análise *sui generis* da obra e do artista, sua própria poética, estética, estilo. É daí que surgem os movimentos de arte e as características próprias de cada arte/criador em meio aos conjuntos de estéticas artísticas delineadas em forma de movimento, corrente ou escola de arte.

Se, por um lado, o cotejo das artes é um dos grandes movimentos das análises artísticas desde muito tempo na Academia brasileira, por outro lado, faz-se necessário pensar na atualidade, com urgência, os fundamentos de tal comparativismo de forma interna e externa, tanto de dada cultura quanto de dada arte. As fronteiras parecem não ser mais problemas para as interseccionalidades das artes; entretanto, as bases de manutenção dessa união precisam ser desveladas para se pensarem as modalidades de caminhos artísticos novos ou mesmo releituras inovadoras de movimentos e vanguardas que pareciam ser apenas de uma só arte, mas estão presentes em várias.

Pensar as linguagens artísticas e a disciplina estética é aos poucos descobrir novos níveis do pensamento humano e da relação do homem com o seu ambiente e dele com as coisas que o cercam. Decerto os homens constroem objetos, porém os objetos também constroem os homens. Uma vez existindo tal objeto, a percepção humana pode mudar, estagnar ou reagir. Por isso, saber por que traduzir

interartisticamente também é saber o histórico da mentalidade humana, quiçá, mais uma das respostas para uma ontologia estética.

### WHY TRANSLATE INTERARTISTICALLY?

**Abstract:** This work tries to answer the question of why to translate interartistically or which are the reasons for the transfer from one art to another. For this, it is argued that interartistic translation is an aesthetic-literary act (life effect), an aesthetic-political act (sharing of the sensitive) and an aesthetic-anthropological need (game, symbol, party, narrative). Thus, the interartistic translator transforms one art into another as an aesthetic-ontological deepening.

**Keywords:** Interarts. Translation. Political. Translator. Life.

### REFERÊNCIAS

- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- COURTÈS, J. *La sémiotique du langage*. Paris: Armand Colin, 2007.
- DURVYE, C. *Les réécritures*. Paris: Ellipses, 2001.
- ELLESTRÖM, L. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade*. Organização DOMINGOS, A. C. M.; KLAUCK, A. P.; MELO, G. M. G. de. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- GADAMER, H.-G. *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GANDARA, L. da C. *Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2013.
- MALUF, S. W. Antropologia, narrativas e a busca de sentido. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 5, n. 12, 1999.
- MÜNCH, M.-M. *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- MÜNCH, M.-M. *La beauté artistique*. Paris: Honoré Champion, 2014.
- MÜNCH, M.-M. Le beau des arts. Projet por une esthétique générale. In: EHRET, J. (org.). *L'Esthétique de l'effet de vie*. Paris: L'Harmattan, 2012.
- OLIVEIRA, S. R. *Perdida entre signos: literatura, artes e mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.
- PLANA, M. *Roman, théâtre, cinéma au XX<sup>e</sup> siècle: adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Paris: Bréal, 2014.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUEIROZ, J.; AGUIAR, D. Ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, p. 1-14 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO: Editora 34, 2009.

REIS, D. da S. *Victor Hugo: um tradutor interartístico no século XIX*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.