TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *O GUARANI*: O LIVRO EM SUAS TRANSMUTAÇÕES[1]

GUARANI'S INTERSEMIOTIC TRANSLATION: THE BOOK IN ITS TRANSMUTATIONS

TRADUCCIÓN INTERSEMIOTICA EN O GUARANI: EL LIBRO EN SUS TRANSMUTACIONES

Maria Cláudia Bachion CERIBELI[*]

Resumo: O artigo apresenta um estudo sobre tradução, de caráter intersemiótico, por se tratar de uma transposição interartes, portanto, em dois sistemas de signos que apresentam diferentes possibilidades, códigos, signos peculiares, em relação à obra *O Guarani* de José de Alencar. A análise conduz a observações de traduções que apresentam ausência de elementos significativos do romance, como, por exemplo, a personagem Isabel. Propõe-se uma discussão sobre se isso teria ocorrido apenas devido às necessidades do sistema de signos utilizado, do contexto, da especificidade das linguagens artísticas, ou se haveria outro aspecto, ainda não observado, se tornado o motivo da supressão deste e de outros elementos, no processo da tradução. Por tratar-se de um tipo de tradução onde é comum que as escolhas do tradutor impliquem em supressões, adaptações e inserção de novos elementos, reforça-se a necessidade de conceber as obras como originais e independentes.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica; Tradução; O Guarani; Semiótica.

Abstract: The article presents a study of translation, of an intersemiotic character, because it is an interart transposition, therefore, in two systems of signs that present different possibilities, codes, and peculiar signs, in relation to the work O Guarani by José de Alencar. The analysis leads to observations of translations that lack significant elements of the novel, such as the character Isabel. A discussion is proposed as to whether this would have happened only due to the needs of the sign system used, the context, the specificity of the artistic languages, or whether there would be another aspect, not yet observed, that became the reason for the suppression of this and other elements, in the process of translation. Because it is a type of translation where it is common for the translator's choices to imply deletions, adaptations and insertion of

[1] Este artigo deriva da dissertação do autor, aprovada em 2019.

[*] Mestrado em Letras na área de concentração dos Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2019). Especialista em Ciências da Educação pela Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e pela Università Ca' Foscari Venezia. Possui MBA em Comunicação e Marketing Empresarial pela Universidade de Rio Verde (FESURV) e Licenciatura Plena em Educação Artística pela Universidade de Franca (UNIFRAN). Contato: claudiabachion@gmail.com.

new elements, the need to conceive the works as original and independent is reinforced.

Keywords: Intersemiotic translation; Translation; The Guarani; semiotics.

Resumen: El artículo presenta un estudio sobre la traducción, de carácter intersemiótico, porque es una transposición interart, por lo tanto, en dos sistemas de signos que presentan diferentes posibilidades, códigos, signos peculiares, en relación con la obra O Guarani de José de Alencar. El análisis conduce a observaciones de traducciones que carecen de elementos significativos de la novela, como el personaje de Isabel. Se propone una discusión sobre si esto habría sucedido solo debido a las necesidades del sistema de signos utilizado, el contexto, la especificidad de los lenguajes artísticos, o si habría otro aspecto, aún no observado, que se convirtió en la razón para la supresión de este y otros elementos, en proceso de traducción. Debido a que es un tipo de traducción donde es común que las elecciones del traductor impliquen eliminaciones, adaptaciones e inserción de nuevos elementos, se refuerza la necesidad de concebir los trabajos como originales e independientes.

Palabras clave: Traducción intersemiótica; Traducción; Los guaraníes; Semiótica.

Introdução

Traduzir um texto implica fazer uma leitura e interpretar os signos, a ideia, transformando a obra de origem em uma nova obra. É comum que sejam feitas comparações, críticas sobre as transformações que ocorrem neste tipo de tradução, mas isso está relacionado à forma como se recebe e aprecia a obra que resulta da tradução. É necessário considerá-las como obras independentes, embora mantendo uma relação entre si. Cada sistema de signos tem seus códigos, signos, elementos particulares e, por essa razão, não devem ser comparadas para encontrar falhas no processo tradutor, e, por pertencerem a sistemas semióticos diferentes, com interpretantes diversos, é natural que não haja espelhamento de uma obra que foi transposta para outro sistema de signos (JEHA, 2004). O indivíduo que traduz de um sistema de signos para outro deverá selecionar como e o que vai transportar de uma obra para outra. Cardoso (2010), analisando a transposição de uma obra literária, a que ele chama de hipotexto, para a obra fílmica, que ele define como hipertexto, esclarece que, em se tratando da tradução intersemiótica, não há obra superior, mas obras independentes, autônomas, que apresentam uma inter-relação. Este tipo de análise pode se aplicar à tradução d'*O Guarani* de José de Alencar,

pela similaridade dos signos que foram transpostos para a ópera, por exemplo. Cabe lembrar que a subjetividade, as experiências, as leituras anteriores, o contexto onde a obra será traduzida, enfim, são aspectos que o tradutor carrega consigo quando faz a leitura que origina a tradução e, além disso, em se tratando de um texto criado com palavras que serão traduzidas para sons, por exemplo, pode-se representar a palavra "suspense" por batidas do instrumento musical tímpano e expressarmos a mesma ideia, ou seja, neste tipo de tradução (intersemiótica), serão elementos e signos diferentes para transmitir o pensamento. Santaella (2001) explica que as matrizes visual, sonora e verbal (referentes à linguagem e ao pensamento) se inter-relacionam para constituírem os processos de comunicação. Para esta autora não há linguagem pura porque os processos de percepção não se restringem a apenas um sentido. Assim, um elemento visual pode ser tátil, e um elemento verbal inclui algo do domínio sonoro e do domínio visual, visto que "o signo é um primeiro que põe um segundo, seu objeto, numa relação com um terceiro, seu interpretante [...], um tiro é signo de que uma corrida pode começar. Batidas na porta é signo de que alguém quer entrar. Céu escuro e carregado é signo de chuva iminente" (SANTAELLA, 2001, p. 40). Essas correspondências são recursos de que o tradutor faz uso durante um processo de natureza intersemiótica. Benjamin (2013, p. 64) explica que "a tradução é a passagem de uma língua para outra por uma série contínua de metamorfoses. Séries contínuas de metamorfoses, e não regiões abstratas de igualdade e de similitude, é isso que a tradução percorre", portanto, modificações, adaptações no processo deste tipo de tradução são necessárias e não significam diminuir o valor da obra resultante.

Quando o tradutor faz o trânsito entre as linguagens, sua leitura será feita com base no conhecimento da obra, dos elementos característicos de cada uma das formas utilizadas no processo criador, das ideias que desejar transmitir através da tradução, de elementos presentes no contexto onde vive, além de elementos que irá retirar sobre o contexto da obra de origem e seu autor. Este conhecimento, estes elementos, serão importantes para que o tradutor possa selecionar quais ideias irá manter, quais delas irá suprimir ou adaptar, ou se irá acrescentar algo que julgue necessário para compor a tradução, como destaca Benjamin (2013, p. 64-65),

> traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem não consiste apenas em traduzir o que é mudo para o que é sonoro, mas em traduzir aquilo que não tem nome em nome. Trata-se, portanto, da tradução de uma língua imperfeita para uma língua mais perfeita, e ela não pode deixar de acrescentar algo, o conhecimento.

Jakobson (1970, p. 64-65) aponta três maneiras de se traduzir um signo verbal: "[...] em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. A tradução intralingual ou *reformulação* [...], a tradução interlingual [...]" e "a tradução inter-semiótica ou transmutação [...]", respectivamente. Este autor explica que, quando traduz, é comum que o tradutor efetue o processo por mensagens e não código a código, tratando-se de uma mensagem obtida por discurso indireto, já que o tradutor recebe a ideia, traduz seu conteúdo e, após, recodifica a mensagem em outro sistema de signos, obtendo-se duas mensagens equivalentes, embora diferentes (idem). Para que esse tipo de operação seja possível, é preciso que o tradutor conheça a língua da mensagem original e a língua para a qual ela será transposta. Neste processo, a tradução não é a duplicação do signo original, mas uma reação da mente interpretante a ele, resultando num novo signo (JEHA, 2004).

A prática de traduções e adaptações inspiradas em obras literárias já vinha ocorrendo desde antes do século XIX. O trânsito interartes permite que o mesmo tema possa ser apresentado de acordo com a forma que melhor atenda aos objetivos do artista, a linguagem que utiliza, a técnica que domina para comunicar a ideia ao público. Desde que o homem apareceu na Terra, fez uso dessas diversas formas de expressão-comunicação, para que seu pensamento pudesse ser transmitido, para nomear todas as coisas, todos os sentimentos, que não cabiam em apenas uma linguagem e, cada vez que um indivíduo interpreta uma dessas expressões, dá origem a uma tradução (BENJAMIN, 2013). Assim, "há tantas traduções quanto línguas desde que o homem caiu do estado paradisíaco, que conhecia uma só língua" e linguagens que dialogam entre si e se mesclam, para "dizer" da forma mais completa o que o indivíduo deseja comunicar, visto que

> Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem

> pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação (BENJAMIN, 2013, p. 71).

As linguagens artísticas, sobretudo as relacionadas à acústica, proporcionam recursos que permitem representar um pensamento, um som, uma ideia, de forma a abranger a intenção do tradutor criador, como se pode perceber na relação do canto com sons da natureza, e que podem ser reproduzidos por meio de signos relativos a cada linguagem, como no caso de um som de pássaros que pode ser reproduzido pelo som da flauta transversal, ou do flautim, ou o som do trovão que pode ser reproduzido com o som do tímpano (BENJAMIN, 2013). A música, de acordo com as notas, os acordes, e a maneira como é executada pode representar os sentimentos que os personagens estão interpretando, sem necessidade de palavras, como explica Martinez (2008), ao analisar a ópera *Rosa, the Death of a composer* (1993-94), composta por Louis Andriessen, e libreto de Peter Greenaway. De acordo com o autor, a tonalidade menor pode ser associada a sentimentos de tristeza e acordes executados fortíssimo denotam brutalidade e violência. As técnicas musicais que permitem à música representar eventos, sentimentos e outros, demonstram seu caráter semiótico, possibilitando que ela se torne "um signo que está em lugar de algo para alguém" (TARASTI, 2008, p. 17, tradução nossa).

Cada linguagem da arte tem seus signos, e o que não é comunicável pelos signos de uma delas poderá ser pelos da outra, ou mesmo pela complementação de ambas, já que, em alguns casos, o que se pretende comunicar está no âmbito dos não ditos, lacunas que ficarão para quem faz a leitura tradutória preencher. A língua e a linguagem carregam um conteúdo espiritual, e são necessárias para expressar o mais íntimo do ser humano, mas a palavra apenas não é suficiente para transmitir essa essência (BENJAMIN, 2013). Essa união entre as linguagens pode ser percebida na ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, um tipo de arte que, ao unir música, canto,

dramatização, cenário, figurino, dança, iluminação, conta a história de Peri, o índio heroico do romance de José de Alencar, para que o texto literário, composto de palavras, ganhe vida e som.

O processo da tradução

A recepção da obra traduzida pode ocorrer de forma negativa pelo sujeito-receptor quando se desconsidera o processo tradutor em relação a aspectos importantes que definem os caminhos escolhidos por quem o realiza. Um desses aspectos, por exemplo, é a cultura da língua em que foi produzida a obra que será traduzida. Há uma historicidade em torno da obra que dá origem à tradução e cada tradutor trará consigo a própria cultura e historicidade. Por essa razão, não é possível traduzir palavra por palavra, item por item, porque alguns deles, alguns significados, serão intraduzíveis na cultura de chegada. Um dos exemplos seria a palavra saudade, que não existe em determinadas línguas. Outro aspecto é a subjetividade do tradutor, quando traz uma obra de determinada época para outra e a língua não é estática, está em constante significação (MESCHONNIC, 1980).

Jeha (2004), analisando o processo de tradução intersemiótica entre o livro e o filme, lembra que os processos de significação estão vinculados a convenções, e estes significados podem variar, ainda mais em se tratando de manifestações culturais e artísticas do sujeito, cujas representações do signo icônico visam provocar sensações análogas às que ele experimenta diante do objeto. Em se tratando de *Il Guarany*, o sentimento de nacionalismo, para exemplificar, tem significado diferente quando é abordado na atualidade, pois, como explica Meschonnic (idem, p. 83-84),

> A tradução, sendo o estabelecimento de uma nova relação, só pode ser modernidade, neologismo, enquanto que uma concepção dualista vê a tradução de um texto como forma e arcaísmo. A poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre uma época e outra época, uma cultura e outra cultura, entre relação subjetal e ”reprodução”. A oposição dualista entre forma (expressão) e sentido (ou conteúdo) é ultrapassada por uma teoria dos textos como estruturação translinguística e inscrição transnarcisista de um sujeito generalizado.

> A oposição entre forma e sentido serviu, e serve ainda, para privilegiar um conteúdo ideológico.

Meschonnic (idem) se refere às traduções interlinguais, mas, em se tratando da tradução intersemiótica, ou seja, entre linguagens que utilizam signos diferentes para comunicar a ideia, pode-se aplicar o mesmo conceito, pois o nacionalismo que permeia a ópera de Carlos Gomes será concebido de forma diversa daquela como o será em outra época, num contexto cultural que também não terá o mesmo significado que teve no século XIX. Para compreender o significado do texto, tanto da língua de partida, como na de chegada, será preciso considerar o contexto de ambas, pois quando o tradutor inicia o processo da tradução, o contexto também será um texto a ser "lido". Traduzir não é apenas reproduzir uma obra em outra língua ou linguagem, mas, como diz Meschonnic (1980, p. 84) "traduzir um texto na sua língua", ou seja, interpretar os significados de acordo com o contexto de sua produção. Meschonnic (idem, p. 86) destaca que a tradução não ocorre de língua para língua, mas de texto para texto, caso contrário, o resultado da tradução poderá ser percebido como contraditório, reforçando o "estatuto inferior da tradução" (idem).

Benjamin (2008)[2] sugere que a tradução não deve ser feita em função do indivíduo que vai consumir a obra, porque isso conduziria o processo de forma inadequada. O essencial da obra que origina a tradução seria desconsiderado. De acordo com este autor, em seu texto *A tarefa do tradutor*, a obra de arte tem um conteúdo que não pode se ater ao "possível espectador" e o mesmo deve ser observado em relação à tradução dessa obra (idem, p. 25). Se a tradução se limitar a ser apenas um meio de comunicação da obra, uma forma de intermediar o original ao leitor, ela será o que Benjamin chama de "má tradução" (idem). Este autor conclui afirmando que, "enquanto a tradução estiver comprometida a servir o leitor" ela será a "transmissão deficiente e inexata dum conteúdo não-essencial" (idem, p. 26). Benjamin (idem) também se refere à tradução interlingual, mas, ao tratar da tradução intersemiótica de *Il Guarany*, observa-se que Carlos

[2] O texto pesquisado encontra-se num livro organizado por Lucia Castello Branco, que contém o texto original de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, em alemão e 4 traduções de 4 tradutores diferentes. Escolhi a tradução de Fernando Camacho, após verificar a leitura que cada tradutor fez das palavras de Benjamin no referido texto.

Gomes pode ter considerado "servir" os interesses econômicos, políticos e do público, porque, ao efetuar a transposição d'*O Guarani* para *Il Guarany*, o compositor pensou no livro de Alencar porque era sucesso, pelos elementos nacionalistas e exóticos, tão apreciados naquele momento, além de precisar apresentar uma grande ópera nacional como retribuição pela bolsa de estudos que recebia para estudar na Itália, atendendo aos interesses do Imperador. Além disso, apresentar a ópera no teatro Scala requeria atender os interesses dos empresários, com uma composição que contivesse o exótico, o selvagem e as inovações na estrutura da obra, capazes de atrair um grande público para compensar os gastos com a montagem da ópera. Os elementos ausentes do romance de Alencar na ópera de Carlos Gomes podem ter sido suprimidos pelos interesses citados, que interferiram nas escolhas do maestro.

Em se tratando da obra *O Guarani* de José de Alencar, pode-se perceber sua característica de traduzibilidade (conceito de Benjamin) nas traduções que já foram feitas, contribuindo para sua permanência entre os leitores, dando continuidade à sua existência (da obra original). Danielle Crepaldi Carvalho (2017, p. 94), discorrendo sobre a utilização do som no cinema brasileiro, entre 1895 e 1927, afirma que

> a nossa produção cinematográfica nutriu um verdadeiro fascínio pelo *Guarani*. Além do histórico Dueto do *Guarani*, marco inicial dos filmes cantantes nacionais, apresentado no Rio durante a exibição dos "Filmes de Arte", e depois em São Paulo, houve Os aventureiros (Serrador, 1909), ária daquela ópera cantada por Pepe (em S. Paulo, a 2 set. 1909).

Esse fascínio, segundo as palavras de Carvalho (idem), pode ter contribuído para que esse clássico da Literatura do Romantismo no Brasil, *O Guarani,* tenha traduções em italiano, história em quadrinhos, minissérie, filme, montagens de ópera, teatro, entre outras, algumas das quais ilustradas nas imagens a seguir.

Figura 1- Fotografias das páginas do jornal *Correio Universal*, com a primeira versão em quadrinhos d'*O Guarani* publicada em 1937, que terá versão fac-símile do Senado Federal em 2017



Fonte: <http://historiadoensino.blogspot.com/2016/06/>. Acesso em: 21 jun. 2019

Figura 2 - Cartaz do filme *O Guarani*, de Fauzi Mansur, exibido em 1979



Fonte: <http://gilbertomarchi.blogspot.com/2013/04/cartaz-do-filme-o-guarani-de-fauze.html>. Acesso em: 21 maio 2019

Figura 3 - Fotografia da matéria sobre *O Guarani* como minissérie exibida pela Rede Manchete de Televisão em 1991 e 1992, com Angélica como Ceci



Fonte: <http://redemanchete.net/artigos/artigo.asp?id=418&t=Sobre-O-Guarani>. Acesso em: 21 jun. 2019

Figura 4 - Cartaz do filme *O Guarani,* de 1996, com direção de Norma Bengell



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?curid=5651235>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Figura 5 - Cartaz anunciando a apresentação de uma versão em teatro d'*O Guarani*, apresentada em 1999



Fonte: <https://tnonline.uol.com.br/noticias/guia/76,442937,10,11,arapongas-recebe-o-guarani-o-amor-de-peri-e-ceci.shtml>. Acesso em: 21/06/2019.

Figura 6 - Anúncio de uma das montagens da ópera *Il Guarany*, apresentada em 1909


THEATRO APOLLO

GRANDE COMPANHIA LYRICA ITALIANA

HOJE PELA PRIMEIRA VEZ HOJE

O GUARANY

PERSONAGENS

PREÇOS POPULARES

CINEMA-PALACE

Rua do Ouvidor 148 B

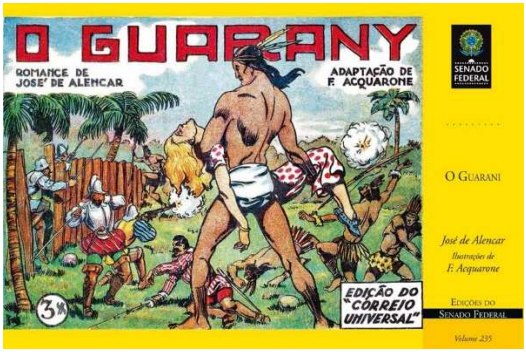
HOJE PROGRAMMA NOVO HOJE

MATINÉE, á 1 hora

SOIRÉE as 6 1/2 horas

Fonte: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-25532017000100085>. Acesso em 21 jun. 2019

Figura 7 - Fotografia da versão em quadrinhos d'*O Guarani*, publicada pelo Senado Federal em 2017



Fonte: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/06/26/senado-lanca-versao-fac-simile-em-quadrinhos-de-o-guarani-publicada-em-1937>. Acesso em: 21 jun. 2019.

Por essas traduções, a pergunta de Benjamin, sobre se "a natureza da obra permite uma tradução" terá resposta afirmativa (BENJAMIN, 2008, p. 26). Segundo Benjamin, cada uma dessas traduções mantém "com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade" (idem, p. 27), mas o autor alerta sobre a intenção de uma tradução que se limite a ser uma reprodução ou cópia do original. O tradutor não obterá êxito no processo da tradução se limitar seu trabalho a mera imitação do texto de partida. Como já foi destacado nesta pesquisa, o contexto da obra original e o contexto da tradução devem ser considerados, para que haja sentido na recepção do texto traduzido. Determinados pensamentos, palavras, sentimentos, vão se modificando, adquirindo novos significados e o tradutor, como um leitor do texto original, terá uma compreensão de acordo com suas experiências, suas expectativas, seus conhecimentos anteriores, tanto no que se refere à época em que o original foi produzido quanto àquela em que a tradução será realizada (idem).

Um dos equívocos que ocorre entre os leitores de uma tradução, é a comparação entre o original e a obra traduzida, porque, segundo Benjamin (2008, p. 31-32) "não é necessário que se encontre a semelhança no parentesco", uma afinidade apenas, um parentesco na "totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra", ressalvando-se que cada uma delas dispõe o conteúdo do texto em seu modo de dizer, adequando-o aos elementos característicos, à sua

linguagem (língua). O tradutor é consciente de que há na obra original aspectos intraduzíveis, por maior que seja seu trabalho na extração dos significados, das ideias presentes no texto de origem, eles não podem ser transmitidos como o foram no original, porque são linguagens diferentes e serão obras diferentes. O que o tradutor faz é "encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado" e ambas as linguagens "reconciliam-se entre si no *modo de querer dizer*" (idem, p. 35-36).

Benjamin (2008) não concorda com a tradução de forma literal, palavra a palavra, porque esse tipo de atribuição de significado não é capaz de abranger com fidelidade o que o autor da obra de partida pretende, gerando um tipo de relação inadequada entre o texto de partida e a tradução

> do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do "querer dizer" original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas (idem, p. 38).

A tradução de uma obra contribui para que ela se mantenha sempre viva, é uma tarefa que exige liberdade para que o tradutor possa criar a sua própria obra na nova língua em que ela será produzida e, como já foi abordado nos parágrafos anteriores, não se deve procurar o que há em comum entre original e tradução, mas percebê-las como obras distintas e é desta forma que se deve apreciá-las, como recomenda Benjamin (2008). Campos (2011) apresenta conceitos como "transcriação" e "transtextualização" para se referir ao processo da tradução, que não se restringe à reprodução do original. Em se tratando de uma tradução interartes, ou intersemiótica, como as obras *O Guarani* e *Il Guarany,* deve-se ainda considerar as particularidades das duas linguagens, a literária e a ópera. Enquanto uma se utiliza das palavras, para dar forma ao pensamento do escritor (a Literatura), a outra utiliza conjuntamente várias formas de arte para compor o pensamento do compositor (a ópera), constituindo-se numa linguagem

mais complexa, tanto no que diz respeito à criação quanto à recepção da obra. Tarasti (2008) lembra que a música, que faz parte da ópera, contém elementos que vão além daqueles registrados na partitura, elementos que carregam aspectos culturais, estéticos, axiológicos, epistémicos e conceituais, inseparáveis dos signos visuais e que não podem ser desconsiderados quando da percepção da ópera. Sendo assim, a música expressa "significados extramusicais" (TARASTI, 2008, p. 22), o que aprofunda a relação entre ela e as demais artes, com destaque para a Literatura, linguagem com a qual essa relação se intensifica no Romantismo, momento em que se inserem as obras aqui analisadas.

Ocorre também que, como Campos (2011) explica, a recepção da obra traduzida pode encontrar uma resistência à nova obra em virtude do horizonte de expectativas[3] do indivíduo. Ainda segundo este autor, a tradução não se atém ao conteúdo linguístico, mas também ao significado referencial do texto, o que promove uma isomorfia entre original e tradução, uma espécie de "*mimesis* não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença [...] traduzir como *re-criação"* (idem, p. 16). Campos (idem, p.17) indica como "médium por excelência da operação transcriadora [...] a própria iconicidade do signo estético" de forma a que o conteúdo do signo possa ser traduzido com todas as suas propriedades, o que não pode ocorrer quando se tenta uma "tradução literal, termo a termo".

Referências

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gargnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

[3] O horizonte de expectativas faz parte das ideias da teoria da recepção estética de Hans Robert Jauss, que pode ser pesquisada em JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. O conceito está relacionado ao que o indivíduo espera encontrar na obra com a qual tem contato, sendo que seus anseios podem ser atendidos, ampliados e mesmo modificados quando a recepção da obra estiver em curso.

BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução de Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcriação**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CARDOSO, Joel. **Nelson Rodrigues**: da palavra à imagem. São Paulo: INTERCOM, 2010.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. "O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)". **Galáxia**, São Paulo, n. 34, p. 85-97, jan./abr., 2017.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1970.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEHA, Júlio. "Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica". **Todas as letras**, São Paulo, n. 6, p. 123-129, 2004.

MARTINEZ, José Luiz. "Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporânea". Traducción de Mónica Vermes. **Semiótica musical**, Tópicos del Seminário, n. 19, p. 101-129, 2008.

MESCHONNIC, Henri. "Propostas para uma poética da tradução". In: LADMIRAL, Jean René. **A tradução e seus problemas**. Lisboa: Edições 70, 1980.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

TARASTI, Eero. “Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical”. **Tópicos del Seminario**, Puebla, v. 19, p. 15-71, 2008.

Recebido em: 24/10/2020
Aceito em: 15/12/2020