

DICOTOMIAS SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO TEATRO PARA O AUDIOVISUAL

Tiago Marques LUIZ*

- **RESUMO:** Roman Jakobson (1959) foi o responsável por cunhar o termo tradução intersemiótica, que consiste na transposição de um sistema de signo verbal para um não-verbal, conceituação esta adotada nos Estudos da Adaptação, principalmente no par romance-filme, no entanto, a premissa jakobsoniana não deixa de ser aplicável às demais linguagens, como o teatro, por exemplo. A tradução intersemiótica tem sido estudada afincamente no campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. Muitos pensadores se debruçaram sobre esta corrente em suas reflexões e pesquisas nos mais variados campos do conhecimento, desde a teoria da adaptação até os Estudos Interartes/Intermídias. Com isso, pretendemos tecer considerações críticas acerca da tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual, a luz de Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), entre outros semioticistas e comparatistas que se debruçaram sobre este tema.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da tradução; tradução intersemiótica; literatura comparada; reflexão crítica.

Considerações iniciais

Os Estudos da Tradução têm se consolidado desde a posição de Jiří Levý (2011) sobre a tradução enquanto arte ao texto fundacional de James Holmes (1972), que versava sobre o nome e a natureza dos Estudos da Tradução, abrangendo conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudos Literários e das Artes, por exemplo, tornando-se um campo multidisciplinar e enriquecendo a pesquisa tradutória sobre determinado objeto de pesquisa. Com isso, abandona-se o adágio *traduttore traditore* e adere ao *creatore traduttore*, realçando o papel e a relevância deste profissional em nossos dias, responsável por enriquecer o contato linguístico, artístico, literário, social e cultural, como também pela nossa formação crítica.

Da tradução de poesia à tradução em mídias, adentramos ao território da tradução intersemiótica, em que várias linguagens dividem suas naturezas para criar um novo texto-fonte, seja ele uma peça de teatro, uma história em quadrinhos, uma pintura, uma

* Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia – MG – Brasil. Pesquisador. markx2006@gmail.com.

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

dança, um filme ou programa de TV, o qual pode ser veiculado em ambientes digitais, mesclando-se com o aparato tecnológico. Neste texto, optamos por discutir, inicialmente, o conceito de tradução intersemiótica, afinando para a relação do teatro com o cinema e a televisão enquanto artes que se confluem em relação com o texto-fonte.

Para este propósito, lançamos nossas reflexões a partir das considerações de Patrice Pavis, Etienne Souriau, Thaïs Flores Nogueira Diniz, Tania Franco Carvalho, entre outros nomes vinculados ao campo dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. No que tange à tradução intersemiótica, partimos do argumento de Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux de que o texto “é um sistema de signos que colaboram com outros signos, musicais, pictóricos, icônicos. E assim se afirma a necessidade de uma análise em que se conjuguem análise textual e semiologia” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.147).

O domínio da Literatura Comparada serve ao nosso propósito, pois segundo Machado e Pageaux (1988), o diálogo entre a literatura comparada e outros campos do saber provém da necessidade de uma amplitude maior de pesquisa, ou seja, o estudo comparativista “ultrapassa o quadro estreito das relações binárias e alarga *forçosamente* o campo de investigação” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p.141, grifo nosso). Destacamos o *forçosamente*, pois a literatura, mesmo no âmbito da ficção, não se separa do contexto em que está inserida e acompanha as mudanças da história. Esta situação mostra que os resultados de suas investigações serão sempre temporários, pois sempre surgirão novas descobertas, novas interpretações e novas investigações, portanto, o caminho da literatura comparada é amplo.

A tradução intersemiótica e os seus primórdios

A teoria da tradução tem sido tratada, por séculos, como uma versão derivada, infiel e não-original, com a premissa de que toda obra considerada traduzida deveria seguir, a luz de uma perspectiva prescritiva, a fidelidade, a reprodução exata do conteúdo e da forma, porque o verdadeiro significado está no texto ou no discurso original, relegando, assim, à tradução, a um papel secundário. A partir da máxima ciceriana *traduttore traditore*, muitos filósofos, filólogos e linguistas acabaram relativizando o ato da tradução ao texto traduzido, ou seja, ao momento histórico em que a tradução é feita, como também às convenções de gêneros textuais e público-alvo específicos, bem como a outros fatores relacionados com o tema da tradução como objeto de pesquisa e reflexão, conceituando a tradução enquanto “atividade inerentemente humana, social e cultural de relevância para a reflexão sobre que é linguagem, sobre a natureza da linguagem e sobre suas possibilidades” (MAFRA; CAMIOTTI, 2021, p.18).

Em nossa contemporaneidade, podemos dizer que trabalhar e traduzir o texto-fonte nas mais variadas linguagens é, segundo Norma Discini (2001), abdicar da tradicional perspectiva de considerar a obra como um fim em si, portanto, essa obra “não pode ser vista como um monólogo de um sujeito independente, que pressupõe, além de seus limites, apenas um leitor receptivo, privilegiado por uma intuição especial” (DISCINI, 2001, p. 9-10).

A partir da evolução da teoria da tradução, mais precisamente em 1959, Roman Jakobson propõe a divisão clássica em tradução interlingual, intralingual e intersemiótica, sendo a última nosso objeto de interesse e reflexão neste texto. Esta última categoria de tradução incide na transposição de um sistema semiótico para outro, como uma *adaptação* de um romance para cinema, no entanto, a intersemiótica não se resume unicamente a isso, pois para Goodman (2006, p.6), a tradução intersemiótica “compensa a diferença de circunstâncias. Saber qual a melhor forma de o concretizar depende de inúmeros e diversos factores, entre os quais os menos importantes não serão os hábitos particulares de ver e representar arraigados no público”.

É preciso ter ciência de que, traduzir um código semiótico a outro demanda um tradutor, um agente que vai lidar com estes códigos e, com sua expertise, equilibrar aspectos dos meios envolvidos para gerar um texto final. Na perspectiva de Pavis (2015, p.10), a tradução intersemiótica, que ele nomeia de *adaptação*, consiste em uma “tradução que adapta o texto de partida ao novo contexto de sua recepção com as supressões e acréscimos julgados necessários à sua reavaliação”, o que nos faz inferir que operações textuais como cortes, acréscimos, redução de personagens, mudança de foco da trama são possíveis.

A título de exemplo, o dramaturgo tem um texto linguisticamente construído e marcado – pensando as didascálias para os personagens – e o apresenta a uma companhia teatral que, em seguida, assume o papel de tradutora daquele texto, pensando no palco e seus ornamentos, como também os atores e sua caracterização – pensando a maquiagem e a indumentária, e outros elementos semióticos como a música e o jogo de luz para iluminar a interação entre os personagens ou o monólogo de um deles. Com isso, podemos dizer que o tradutor intersemiótico ele é relevante e que este processo não é somente casual, pois há um propósito para a encenação daquele texto nos moldes pensados pela companhia teatral, o que significa que um grande número de recursos de signos não-verbais e verbais são usados de forma eficaz, ou seja, os “modelos de construção de enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o espaço e o tempo” (DINIZ, 1998, p.317).

Com isso, podemos argumentar que a tradução intersemiótica se trata de ver e compreender características semióticas no código-fonte para representar, verbalmente ou não, tais características no código-alvo. Afinal, esta operação trata de mudanças sobre os meios envolvidos, transpassando a mera representação, ou seja, há um nivelamento hierárquico destes meios semióticos e, como a tradução, se pressupõe que o estabelecimento de uma prioridade é possível, no entanto, argumentamos que quando se trata de interação entre linguagens, determinadas características irão se sobrepor e se destacar, no sentido de uma conjunção para se chegar a um produto final.

Esta reinterpretação oferecida pela tradução intersemiótica sugere a releitura, preservação e sobrevivência do texto-fonte nos mais variados sistemas semióticos, inserindo esta nova mudança semiótica em um determinando contexto histórico-cultural (STAM, 2008). Além disso, corroboramos com Stam de que a tradução intersemiótica proporciona uma nova adequação, dado que esta proposta de redimensionar o texto-fonte em um novo formato atende a um princípio, melhor dizendo, um projeto do tradutor, o qual está

engajado e circunscrito em um determinado eixo temporal, adicionando, em seu projeto, marcas culturais e ideológicas, desafiando “profundamente a tendência de avaliar artefatos individuais em “isolamento esplêndido” e colocá-los em topografias fixas” (NEUMANN, 2015, p.829-830²).

Quando nos deparamos com uma adaptação para cinema, para televisão, para as histórias em quadrinhos, para ballet, para dança, qualquer outro tipo de meio de expressão, sempre se parte do princípio de tomar a literatura como ponto de partida e deslocando ela para o audiovisual ou apenas o visual, contudo, nos questionamos se existe uma equivalência neste processo, isto é, se é o mesmo valor do verbal, para não verbal ou vice-versa. Nesse sentido, “a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2011, p.61).

Em outras palavras, no caso do teatro para o audiovisual, cabe ao tradutor intersemiótico a compreensão da relação entre as duas linguagens e sua fusão e distanciamento, somada à sua experiência, proveniente de sua experiência com as duas linguagens, incluindo a adaptação de textos literários. No caso do teatro, nosso objeto de pesquisa, Mota é pontual ao dizer que o viés interartístico da cena não se limita somente a um único conjunto, ou seja, o teatro é plural e esse teor “não vem a reboque de soluções supletivas: há uma estreita correlação entre a diversidade do evento cênico em sua materialidade e a inter-relação entre artes” (MOTA, 2017, p.189).

No tocante à dicotomia original e adaptação, partimos do argumento de que buscar o texto-base denota uma simplificação comparativa e que as similaridades e diferenças resultantes do processo de transposição intersemiótico e comparativo são o objeto de compreensão por excelência. Portanto, se toda obra – inclusive a chamada original – consiste em uma reciclagem de materiais anteriores que resultaram em um novo texto, é inconcebível que um processo criativo de determinada produção não tenha um ponto de partida, ou seja, sem considerar o que já existe.

Para Mota (2017), a relação de troca entre a nova obra e as obras anteriores ocorre de forma diferente, no sentido de haver uma aproximação ou distanciamento das obras anteriores, via paráfrase ou paródia, concluindo que, em vez de partir de uma relação causal entre as obras, toma-se como preceito que é um novo original, em que o “passado é relido e reinterpretado a partir de uma instância atual. A qualidade das apropriações e transformações não se deve à intensidade da aproximação e/ou dependência com o que se incorpora ou cita” (MOTA, 2017, p.189). Logo, o material com que trabalhamos em nossos processos criativos está no mundo, existe há muito tempo antes de nós.

A tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual

O teatro é uma fonte inesgotável de matéria-prima para novas traduções intersemióticas, seja para a dança, para o cinema, para a televisão ou até mesmo para uma nova

² No original: “*profoundly challenges the tendency to assess individual artifacts in ‘splendid isolation’ and to place them in fixed topographies*” (NEUMANN, 2015, p.829-830). As traduções em língua estrangeira são de minha autoria.

teatralidade. Com isso, no que tange ao ato de traduzir, não está em jogo “apenas saber a língua original, e sim entender como uma textualidade cênica é produzida, como a língua se modifica em função de se configurar para sua materialidade performativa” (MOTA, 2017, p.220). Por conta disso, Marcus Mota (2017) e Monica Zardo (2012) argumentam que o texto dramático é talvez a forma mais contraditória de expressão artística, pois a sua representação, performada por e para pessoas, não será a mesma nos dias de hoje e não surtirá um efeito equivalente de outros tempos, devido a um constante processo de transformação e atualização.

O texto teatral não se limita apenas ao conteúdo linguístico. O que queremos pontuar é que se trata de uma primeira escrita que irá se tornar uma nova escrita, aliada ao trabalho do ator em cena, ou seja, na expressão deste conteúdo em uma encenação, com cores, movimentos, sons e, principalmente, aspectos visuais. Portanto, traduzir o teatro em uma nova linguagem consiste em um jogo em que tradução, criação e interpretação estabelecem uma dialética na composição do espetáculo – um processo mental, em que se projeta a palavra em sons, visualidade, movimentos (MOTA, 2017; ZARDO, 2012).

Portanto, se “traduzir poderia ser também criar, a montagem de obras já existentes manifestava um campo de pesquisa e experimentação, no qual procedimentos de intervenção eram redefinidos como procedimentos mesmos de configuração” (MOTA, 2017, p.223). Se dramaturgia consiste em escrever drama, podemos seguramente dizer que a tradução intersemiótica do teatro para o audiovisual consiste em “uma redramaturgização da obra” (MOTA, 2017, p.225), resultando em uma nova escrita dramática em um novo formato. Se trata de um projeto em que é preciso evidenciar o objetivo do trabalho com o texto dramático – direcionar a uma publicação, como produto intelectual, direcionado a um público específico (acadêmico ou leigo) ou realmente propor uma montagem, segundo Mota (2017).

De forma assertiva, em se tratando de tradução de textos teatrais, Marcus Mota argumenta que o tradutor está diante de uma gama de referências, desde o simples ao abstrato, e que essas referências o norteiam enquanto leitor do texto, o qual “amplia-se em roteiro de representação integrando quem fala e quem ouve e vê no espetáculo. Se não se levam em consideração tais determinantes, o ato tradutório se torna a aplicação de uma rotina tradutória” (MOTA, 2017, p.227).

O texto dramático fornece indícios de como ser representado, cabendo ao tradutor direcionar estes indícios no novo formato e, por meio da bagagem de criatividade e de leitura este profissional é simultaneamente agente e ator desta nova redramaturgia, na qual ele reflete sua interpretação, possíveis interferências e, conseqüentemente, sua representação. Como estamos falando de texto, a matéria-prima, definimo-lo como “tanto objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sociohistórico” (BARROS, 2003, p.1).

Note-se que cada texto é rede de conexões socioculturais, portanto, pressupõe o contexto, ou seja, o ambiente do texto, o seu mapeamento no espaço geográfico, o que não é diferente quando se trata da tradução intersemiótica do texto dramático – a título de exemplo, temos a comédia shakespeariana *A Megera Domada* na tradução fílmica

10 Coisas Que Odeio em Você, ambientada no universo adolescente do século XX, em um espaço escolar que remete, intertextualmente, à cidade de Pádua na peça cômica. Com isso, vemos que não apenas há uma transposição de uma linguagem a outra (do teatro para o cinema), como se estabelece uma relação intertextual.

Essa comparação entre textos numa investigação de caráter comparatista é muito mais complexa que uma simples aproximação: trata-se de recorrer a “um procedimento mental que favorece a generalização ou diferenciação. É um ato lógico-formal de pensamento diferencial (procedimentalmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora” (CARVALHAL, 2006, p.7).

Partimos do argumento de que cada novo texto está relacionado intertextualmente com os textos anteriores que o tornaram possível, de modo que tanto a produção quanto a interpretação de um texto dependem do conhecimento de textos que o antecederam. Essa relação intertextual apresenta diferentes graus de importância nos textos, e sua identificação (ou não) pode também indicar diversos níveis de leitura e produção. O conceito de intertextualidade, portanto, proporciona simultaneamente renovação e interação com a história já construída do leitor, uma vez que seu reconhecimento está relacionado a um conhecimento de mundo que precisa ser compartilhado textualmente.

Já a comparação de traduções permite-nos investigar tanto os métodos de tradução de um determinado autor quanto aqueles relacionados a uma obra específica, o que possibilita a proposição de hipóteses, por exemplo, sobre as causas de comportamentos específicos de diferentes tradutores, perspectiva que vem sendo amplamente desenvolvida pelos estudos descritivos da tradução. Os pesquisadores têm a oportunidade de estudar como as traduções estão desatualizadas e como podem ser substituídas para se adaptar às convenções do novo sistema literário: afinal, cada época tem suas próprias normas de tradução, que são assimiladas pelos tradutores que, posteriormente, irão aceitá-las ou rejeitá-las, cientes de que qualquer escolha que façam influirá decisivamente no produto final de seu trabalho.

Como o texto não existe de forma isolada, o mesmo pode ser dito do autor; ele está circunscrito em um contexto social e cultural que lhe proporcionou o processo intertextual de sua escrita, tornando-se ele próprio um fruto desse contexto. No caso de William Shakespeare, em suas produções havia muitas alusões intertextuais às peças trágicas de Sêneca, às comédias de Boccaccio, Aristófanes e Plauto, ao soneto petrarquiano, entre outros. Nessa perspectiva, é possível ampliarmos o conceito de intertextualidade e considerá-la não somente como o estudo (literário) de influências, mas como um elemento constituinte da própria cultura.

No que tange à sua relação com a teoria da tradução, a intertextualidade funciona como um elemento constitutivo do texto-traduzido, cabendo ao tradutor, por meio de seu *background* literário, não apenas descobrir quais intertextos figuram no texto-fonte, mas, também, identificar como os transferir, de forma aproximada e criativa, para o texto-traduzido.

A palavra dramática é expressa audiovisualmente pela voz do ator e da atriz, como também pelos componentes semióticos que caracterizam e potencializam a interação entre os personagens, como o tom da voz e a cor da roupa, por exemplo. Há uma simultaneidade

na relação da palavra com a imagem. Etienne Souriau, teórico francês da estética comparada vai dizer que estudar essa correspondência: “É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs e a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais, positivamente, observáveis e que possam ser anotadas, escritas e impressas numa linguagem rigorosa” (SOURIAU, 1983, p.3).

Com respeito ao legado deixado por Souriau, é problemática a questão da analogia estrutural, pois não se pode limitar o teatro à encenação e o audiovisual à imagem em movimento. Há um conjunto de elementos que, devidamente conjugados, potencializarão a carga dramática existente no texto-fonte. Todas as artes têm seu conjunto de regras, suas particularidades, o seu aspecto interno e que precisa ser preservado, respeitado, como também, redimensionado quando for trabalhar com uma outra linguagem, numa forma de diálogo.

A tradução intersemiótica propõe o levantamento de aspectos que vão partir do domínio interno, das peculiaridades das linguagens e os aspectos externos, que vão estar mais ligados à perspectiva do diretor, do ator, do cinegrafista. São aspectos internos e externos que vão conjugar e resultar neste texto que vai resultar numa obra de arte, a qual vai expressar um certo significado.

Sobre a tradução, Souriau faz uma seguinte colocação, da qual corroboramos:

Longe, pois de aceitar uma correspondência entre todas as artes, por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. E registrar como intraduzível aquilo em que se esvanece efetivamente, a essência da obra pela tradução numa outra (SOURIAU, 1983, p. 7).

Quando mencionamos o termo tradução, evidentemente se associa a uma correspondência muito exata de um par linguístico, por um código linguístico a outro, porém, temos ciência de que a tradução não é uma operação exata, e partir deste preceito de que uma operação de uma linguagem ao ser traduzida em outra vai dar uma coisa exata, um produto exato, é impossível até porque é uma operação de caráter complexo que demanda eficácia, criatividade e também uma bagagem de leitura do tradutor ou adaptador para poder lidar com esses dois sistemas, pensando o teatro e o audiovisual.

Quando Souriau define “intraduzível” como o que se esvanece efetivamente, fazemos a ressalva de que não se esvanece, ele perdura, ou seja, será relido e reformulado em um certo momento. Com isso, argumentamos que as artes são traduzíveis, em certa medida, pois existe um esforço criativo de se transpor estas artes em um novo texto, por meio da bagagem de leitura que o tradutor tem daquela obra e/ou daquela pintura, escultura ou monumento arquitetônico.

No caso da adaptação da peça cômica em filme *teen*, *A Megera Domada* é tanto o texto-base como a origem daquela obra fílmica, estabelecendo uma correspondência não apenas semiótica – teatro e cinema – como também intertextual, no sentido de que o filme é uma *tradução intertextual* do texto shakespeariano, modificando tanto a linguagem como as estratégias narrativas para representar o tipo da personagem “megera” a um novo

público espectador – no caso do filme, o adolescente. Pode ser **um novo** Shakespeare, mas não é **o** Shakespeare.

As traduções intertextuais, assim, podem ser consideradas um fenômeno de preservação dos textos literários ao longo do tempo, fazendo com que os espectadores/leitores reconheçam vestígios da literatura sendo representados em outras mídias, como o cinema e a televisão, o que garante que essas obras se estendam muito além do período em que foram escritas. Nesse processo, embora muitos espectadores não tenham lido as obras de William Shakespeare, se deparam com elas por meio das contínuas reinterpretações de suas produções na televisão e no cinema, entre outros suportes midiáticos.

Quando Souriau vai falar “em seu idioma próprio”, tem que se tomar cuidado, porque o entendimento que um indivíduo tem de teatro não vai ser o mesmo do outro. O que existe são convenções e entendimentos sobre determinada linguagem e que isso pode ser traduzido de acordo com a ideologia, com a formação que cada um teve.

A tradução intersemiótica denota um caráter de deslocamento temporal como também um redimensionamento artístico e, por que não, linguístico. Nesta interação entre linguagens, observamos uma característica se sobrepor a outra, mas isso não significa que esta sobreposição está se nivelando, ou seja, que uma é mais e que a outra é menos, ou seja, não se valoriza uma em detrimento de outra, pelo contrário, temos que tratar essas características de formas iguais para que elas não sejam muito dissonantes.

No caso do teatro e do cinema, temos os atores, a música, o verbal, contudo, o espaço em que se circunscrevem é completamente diferente: o palco e a tela, com suas limitações e técnicas que precisam ser considerados. São linguagens e escritas diferentes entre si, todavia, o ponto de partida é sempre o material escrito, que é expresso de maneira potencial, pela técnica do ator e dos demais componentes semióticos para ressignificar aquele material escrito.

Podemos repetir os disparates entre Katarina e Petróquio na primeira cena do segundo ato, no entanto, não vai desencadear o mesmo efeito, pois a repetição via leitura é uma coisa, e ver estas mesmas palavras representadas numa tela ou num palco é diferente, porque há componentes que irão potencializar e desencadear o efeito desejado – o riso.

Thaís Flores Nogueira Diniz (1998) nos diz que não se frisa apenas o caráter semiótico, não apenas um diálogo de linguagens, mas também cultural. Portanto, a tradução intersemiótica acaba se tornando uma operação intercultural. São culturas que estão dialogando, que estão “se chocando” para criar um novo tipo de texto e que isso é válido.

No caso do audiovisual e do teatro, o conjunto que lhes é intrínseco, como atores, espaço, trilha sonora, a indumentária, o figurino, a maquiagem e a caracterização da personagem, são culturais. Podemos pontuar a literatura é um produto cultural e essa interação intersemiótica, esta retroalimentação, esta reciprocidade dinâmica corrobora com a metáfora do palimpsesto, em que o velho se torna o novo e o novo se torna velho.

Júlio Plaza (2008) vai tratar de sincronia e diacronia no plano da tradução intersemiótica. A sincronia, na perspectiva do Julio Plaza, se fixa em um certo tempo do passado, enquanto a diacronia consiste em “reatualizar o passado no presente e vice versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sua sucessivi-

dade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração, com o momento escolhido” (PLAZA, 2008, p. 5).

Os juízos de valor, essa questão mais criteriosa da estética, deixamos para a crítica especializada, porque nós não somos especialistas, somos leitores. Nós somos, o tempo todo, leitores de imagens e leitores de textos. A tradução intersemiótica, proposta inicialmente por Jakobson, depois retomada por Julio Plaza e Thaís Diniz, é uma atividade dinâmica e, se pararmos o movimento desse metafórico pêndulo, não conseguiremos imaginar o que vem depois, mas ficamos provocados em ter que imaginar os efeitos que isso pode desencadear futuramente, pensando um conflito, talvez um conflito de gerações.

Conforme Umberto Eco (2007) sinaliza, traduzir é uma tarefa complexa, inexata e não se pode esperar seja uma coisa exata, pois há uma evocação de imagens, que não necessariamente corresponde à de outro indivíduo. O que conhecemos da peça *A Megera Domada* é o seu texto, que nos fornece vestígios de como representar de forma visual, ou melhor, de forma mais intersemiótica os disparates entre Katarina e Petróquio, lembrando que essa intersemiose traz consigo as características da obra de partida.

Se vamos ao cinema assistir um filme, é preciso lembrar que, antes de tudo, ele bebe de um texto escrito e, simultaneamente, do teatro, porque precisamos de uma representação, uma encenação dos atores. Tudo converge e nada vem do nada, o que contribui e muito para a ressignificação de uma obra em outra, tornando-a um novo original. Robert Stam nos diz que essa mudança “de um romance que utiliza somente palavras para se constituir, para uma mídia multimodal como um filme, que pode contar não somente com palavras, mas também com a performance, com a música, efeitos sonoros e imagens e movimentos, explica a impossibilidade – e eu sugeriria até a indesejabilidade – da fidelidade literal” (STAM, 2000, p.56³).

Tanto o teatro como o audiovisual estão abertos a simbolismos e novas imagísticas, tornando uma metafórica trilha, ou seja, há um caminho a ser percorrido para chegar ao resultado – o texto final. Se cinema, teatro e televisão é uma metafórica trilha é porque existem vários caminhos que chegaram e resultaram na televisão. Como trilha, corroboramos com o argumento de Stam: “A trilha da imagem herda a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos” (STAM, 2008, p. 24).

O texto artístico traz em si elementos de muitas naturezas, contudo, apesar de haver a simultaneidade de aspectos das múltiplas linguagens, existe a predominância de um ou outro aspecto. No caso do teatro é verbal e visual, mas é o verbal que se destaca, enquanto que no cinema, o visual que se destaca, portanto, não há uma sistematização completa das artes, pois embora eles sejam distintos uns dos outros, eles se complementam.

Lubomír Doležel (1997) nos diz que a literatura é um circuito dividido, proporcionando para nós, enquanto eleitores, um distanciamento temporal, espacial e cultural

³ No original: “the novel, which “has only words to play with,” to a multi track medium such as film, which can play not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelyhood – and I would suggest even the undesirability – of literal fidelity” (STAM, 2000, p.56).

ilimitado entre o autor e o destinatário real ou potencial, pois uma vez que a obra é aberta, ela está sujeita às novas ressignificações, novas releituras, distanciando da proposição mais fechada, mais hermética. Assim, Doležel argumenta que essa distância vai gerar tensões, discordâncias, resultando em uma insatisfação contínua, contudo, precisamos ter ciência de que aquilo é um propósito, uma interpretação, uma tradução que foi feita e que, no caso dos textos, no processamento de textos literários, é mais que uma decifração passiva, é uma reformulação ativa de uma mensagem sobre a qual sua fonte perdeu o controle, uma vez que a obra já não está mais nos domínios do autor.

E essa proposta vai ser denominada de transdução literária, que é o momento em que o leitor articula o que interpreta em um novo texto e o envia para novos públicos. No caso da tradução intersemiótica, podemos admitir que a transdução envolve a incorporação e reconfiguração de uma obra literária em outra e, embora Doležel não abandone os limites dos textos verbais, ele inclui a transformação de um romance em uma peça ou em um roteiro de filme. Portanto, a transdução literária almeja o processo de reconstrução do leitor no espaço e no tempo, tendo em vista que as obras são criadas e lidas em diferentes contextos culturais e tempos.

Considerações finais

A tradução intersemiótica sempre nasce de algo anterior para se tornar algo ulterior. Portanto, na fronteira entre imitação, reprodução de texto, paráfrase e /ou paródia, a tradução também pode encontrar a intersecção entre vários textos traduzidos e suas fontes. Assim, pode-se compreender que no caso do texto dramático para o cinema, se permite assumir as características dos dois textos, sendo o texto final – cinematográfico – mais apelativo. O motivo pelo qual isso acontece é porque, ao ler obras literárias, o leitor tem uma experiência mais ampla e degusta os mais diversos sentimentos em uma experiência única e especial.

A tradução intersemiótica envolve necessariamente algum tipo de adaptação e tradução do primeiro texto, da mesma forma que cada encenação de uma peça é sempre renovada e ressignificada. Além disso, podemos pontuar que, apesar de muitas diferenças entre cada tradução de um texto, de uma nova encenação ou de uma nova adaptação para o audiovisual, nada será igual ao texto-fonte, mas será tão original quanto, pois cada cultura e momento histórico são únicos e cada interpretação também é, não corroborando com a perspectiva de uma única interpretação, uma única “verdade”.

Com isso, não podemos partir do princípio dogmático de que a literatura tem uma única carga semântica, pois essa releitura intersemiótica se baseia nas regras específicas de cada meio, portanto, depende de uma ampla gama de práticas culturais, a qual é afetada pelo contexto contemporâneo e pelas condições de produção e recepção.

LUIZ, T. M. Dichotomies on the intersemiotic translation from theater to audiovisual. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p.171-182, 2021.

- **ABSTRACT:** Roman Jakobson (1959) was responsible for coining the term *intersemiotic translation*, which consists in the transposition of a verbal sign system to a non-verbal one, a concept adopted in *Adaptation Studies*, mainly in the novel-film pair; however, the Jakobsonian premise is still applicable to other languages, such as theater, for example. *Intersemiotic translation* has been studied extensively in the field of *Translation Studies* and *Comparative Literature*. Many thinkers have focused on this current in their reflections and research in the most varied fields of knowledge, from adaptation theory to *Interart/Intermedia Studies*. With this, we intend to make critical considerations about the *intersemiotic translation of theater to audiovisual*, in the light of Marcus Mota (2017), Patrice Pavis (2015), Etienne Souriau (1983), Lubomír Doležel (1997), among other semioticians and comparatists who have focused on this topic.
- **KEYWORDS:** Translation studies; intersemiotic translation; comparative literature; critical reflection.

REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EdUSP, 2003. p. 1-10.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006.
- DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.
- DISCINI, N. **Intertextualidade e Conto Maravilhoso**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.
- DOLEŽEL, L. **Historia breve de la poética**. Version em español de Luis Albuquerque. Madrid: Síntesis Editorial, 1997.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GOODMAN, N. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos**. Tradução de Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOLMES, J. The name and nature of Translation Studies. In: HOLMES, J. (ed.). **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1972. p. 66-80.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (ed.). **On Translation**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

LEVÝ, J. **The Art of Translation**. Translation by Patrick Corness. Edited with a critical foreword by Zuzana Jettmarová. Amsterdam: Philadelphia: John Benjamins, 2011.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. H.. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAFRA, A.; CAMIOTTI, C. P. Seção 1 – Estudos da Tradução. *In*: RUFFINI, M.; FIORUCI, W. R.; CAMIOTTI, C. P.; WINFIELD, C. M. (org.). **Literaturas em comparação: estudos da tradução e interartes**. Campinas: Pontes, 2021. p. 16-18.

MOTA, M. **Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises**. Brasília: Ed. da UnB, 2017.

NEUMANN, B. Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures. *In*: RIPPL, G. **Handbook of Intermediality**. Berlin: Boston: De Gruyter, 2015. p. 806-833.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOURIAU, E. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; EdUSP, 1983.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. *In*: NAREMORE, J. (ed.). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers, 2000. p. 54-76.

ZARDO, M. **Tradução do texto teatral: novos desafios da investigação tradutória**. 2012. 311f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.