

A tradução intersemiótica – um olhar para o teatro

Intersemiotic translation – a look on drama

04

Autores: Tiago Marques Luiz,
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Enviado: 24/09/2023.

Aceito: 20/11/2023.

Tiago Marques Luiz:

Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), especialização em Semiótica e Análise do Discurso pelas Faculdades Metropolitanas do Estado de São Paulo (2023), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente cursa a graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Grande Dourados.

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torch:

Possui graduação em Licenciatura em Letras Português/Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (1992), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2001), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008) e pós-doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (2020). É professora adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados.

RESUMO: Neste artigo, discutiremos a tradução intersemiótica do texto dramático, tocando em questões como fidelidade, originalidade e recriação, amparados por estudiosos como Julio Plaza (2010), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008ab), Margherita Laera (2020), entre outros nomes dos Estudos da Tradução, Estudos Teatrais e Estudos Semióticos. A tradução do texto teatral é considerada uma forma mais complexa de tradução literária, segundo Susan Bassnett (2003). Isso ocorre pelo fato de que, para traduzir textos teatrais de outros idiomas, é necessário um movimento em dois estágios: o primeiro, interlingual, envolve a mudança idiomática, enquanto o segundo, propriamente intersemiótico, se concentra nas possibilidades performáticas da representação do texto.

O tradutor deve estar consciente de que, ao traduzir um texto dramático, está também adaptando a peça à performance, garantindo que o textocriado esteja pronto para o ator no palco. Isso implica que adaptações devem ser feitas para que a performance faça jus à versão original. Como ponto de partida, entende-se que o artista/tradutor e outros agentes teatrais devem usar a criatividade para garantir que a linguagem encontrada no texto original suscite várias associações no público quando a peça traduzida for encenada.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Teatro. Sistema de signos. Espetáculo.

Abstract: In this article, we will discuss the intersemiotic translation of the dramaturgical text, touching on issues such as fidelity, originality and recreation, supported by scholars such as Julio Plaza (2010), Anne Ubersfeld (2005), Patrice Pavis (2008ab), Margherita Laera (2020) among other names of Translation Studies, Theatre Studies and Semiotic Studies. The translation of the theatrical text is considered a more complex form of literary translation, according to Susan Bassnett (2003). This is due to the fact that to translate theatrical texts from other languages, a two-stage movement is required: the first, interlingual, involves the idiomatic change, while the second, properly intersemiotic, focuses on the performative possibilities of text representation. The translator must be aware that when translating a dramaturgical text, he is also adapting the piece to the performance, ensuring that the text created is ready for the actor on stage. This implies that adaptations must be made so that the performance lives up to the original version. As a starting point, it is understood that the artist/translator and other theatrical agents should use creativity to ensure that the language found in the original text arouses various associations in the audience when the translated play is staged.

Keywords: Intersemiotic translation; Drama; Signs system; Spectacle.

Considerações iniciais

De acordo com o entendimento comum, o termo tradução refere-se a um empreendimento humano e verbal, o qual, portanto, se alinha com a definição de tradução interlingual de Roman Jakobson (1991). Convencionalmente, a tradução é vista como o processo de converter um único texto escrito ou falado (referido como texto fonte) em outro texto escrito ou falado (conhecido como texto alvo). Conforme afirma Clive Scott (2010),

o objetivo da tradução não é meramente transferir uma definição singular de significado para outra língua, mas sim iniciar um processo de alteração e reconstrução que, em última análise, leva à criação e interpretação do significado. Nesse sentido, o pesquisador dialoga com Lawrence Venuti (2011, p. 128), De acordo com o entendimento comum, o termo tradução refere-se a um empreendimento humano e verbal, o qual, portanto, se alinha com a definição de tradução interlingual de Roman Jakobson (1991). Convencionalmente, a tradução é vista como o processo de converter um único texto escrito ou falado (referido como texto fonte) em outro texto escrito ou falado (conhecido como texto alvo). Conforme afirma Clive Scott (2010), o objetivo da tradução não é meramente transferir uma definição singular de significado para outra língua, mas sim iniciar um processo de alteração e reconstrução que, em última análise, leva à criação e interpretação do significado. Nesse sentido, o pesquisador dialoga com Lawrence Venuti (2011, p. 128), para quem a tradução não deve ser vista como mera reprodução de uma essência textual imutável. Pelo contrário, é um ato de interpretação de um texto que é fluido tanto em sua estrutura quanto em sua mensagem. Da mesma forma, Peeter Torop (2008, p. 255) afirma que nenhuma tradução pode ser considerada uma versão definitiva do texto original. Em vez disso, cada tradução representa apenas um dos numerosos modos de expressão em potencial para o texto de origem. Não se trata, portanto, de simplesmente substituir uma palavra por sua equivalente em outro idioma. Em vez disso, é um processo diferenciado que requer habilidade, criatividade e compreensão dos idiomas original e alvo

Existe, porém, um segundo tipo de tradução, que envolve a rerepresentação do conteúdo em um sistema semiótico diferente daquele utilizado em sua forma original. Essa nova representação deve ter um significado e uma expressão diferentes e ainda ser reconhecida como relacionada à fonte original em algum nível. De acordo com Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) e Patrice Pavis (2008a), mover/transladar o texto teatral para o palco é um processo que envolve a mudança de um sistema semiótico para outro e, para isso acontecer, primeiro é preciso pegar o que foi escrito na peça e transformá-lo em algo tangível no palco. Essa transição, por si só, já destaca a lacuna entre o que nossas mentes podem criar e o quanto podemos realmente replicar no teatro. Nas palavras da estudiosa, nesse caso a tradução vai incorrer na equivalência entre os sistemas de signos envolvidos, ou seja, “[...] um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos, o teatro, por exemplo, seria substituído, na tradução, por um outro elemento x’ que exerça a mesma função, porém no outro sistema de signos [...]” (DINIZ, 1999, p. 32).

O deslocamento, transferência, transmutação e transcrição de textos é conhecido como tradução intersemiótica, um processo que mostra e ilustra a interrelação das linguagens. Para Julio Plaza (2010), a primeira referência (explícita) à tradução

intersemiótica está nos escritos de Jakobson, que foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução intersemiótica (ou “transmutação”) foi definida como a tradução “[...] que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa.” (PLAZA, 2010, p. xi).

Este artigo tem como objetivo elucidar a discussão da tradução intersemiótica, focalizando o campo do teatro refletindo não apenas sobre os sistemas de signos¹ envolvidos, como também sobre o papel que os agentes do drama expressam na tradução para o palco. Ressalte-se que o texto dramático, por sua intrincada natureza semiótica e comunicativa, possui características peculiares, que o diferenciam dos textos narrativos e líricos: composto principalmente por diálogos, que englobam a fala dos personagens e se distinguem por seu ritmo, padrões de entonação, intensidade e elevação, o texto inclui também as didascálias, instruções cênicas performativas do autor, que podem remeter a vários elementos, desde cenários, tempo, gestos e objetos até a indicação da maneira pela qual os atores devem apresentar suas falas. Essas particularidades têm feito com que o texto teatral, segundo Susan Bassnett (1991, 2003), venha recebendo pouca atenção nos estudos de tradução em comparação com outros tipos de texto, lacuna que procuramos contribuir para sanar com este artigo.

A tradução intersemiótica para/no teatro

Tradicionalmente, a tradução é vista como o processo de mover unidades de significado; porém, essa perspectiva não reflete sua complexidade, originando noções equivocadas como as de traduções “literais” ou “exatas”, as quais se distinguiriam das chamadas traduções “livres”. Na realidade, a tradução está longe de ser uma transferência direta, e alcançar uma versão precisa e inegável de um texto em um idioma diferente simplesmente não é possível.

No caso da tradução intersemiótica (PLAZA, 2010, p. 30), isso acarreta o desvelamento de novas realidades por meio da própria estrutura dos signos. Isso porque, ao construir uma nova linguagem, o objetivo não é apenas retratar realidades existentes ou conteúdos encontrados em outras línguas.

[1] Ao utilizarmos, ao longo do artigo, a expressão “sistemas de signos”, destacamos que nossa leitura se volta à discussão referente tanto aos elementos verbais quanto aos não verbais presentes nos processos de tradução intersemiótica. Ressalte-se, ainda, que o teatro, por exemplo, é um sistema de signos híbrido, uma vez que envolve as duas formas de linguagem.

Como bem alerta Venuti (2019, p. 174-176), precisamos parar de assumir que um texto original é invariável; de limitar a abordagem sobre um texto ser ou não "traduzível"; de nos prender à noção de que as traduções dependem de uma forma, significado ou eficácia fixos, dado o fato de que as possibilidades são infinitas; e de presumir que sejam réplicas exatas das obras originais; e precisamos começar a encampar a ideia de que um único texto de origem pode oferecer interpretações múltiplas e até conflitantes, levando a diversas traduções; aceitar que a tradução é inerentemente interpretativa e pode ser aplicada a qualquer texto de origem; além de abordar as traduções como textos independentes que têm algum nível de separação dos materiais de origem que interpretam. Venuti (2019) alerta ainda para a importância de se reconhecer a autonomia das traduções como textos próprios e não meros receptáculos para transmitir as palavras/textos de outro autor.

Também no que diz respeito à tradução intersemiótica, João Queiroz e Pedro Atã (2019) apontam sua semelhança à "adaptação", um processo que enfatiza a transformação dos signos. Os autores sugerem que a ligação entre a tradução intersemiótica e a criatividade é significativa, pois artistas experimentais que transformaram criativamente seus domínios usaram a tradução intersemiótica para transferir técnicas e abordagens estéticas de um sistema de signos para outro. Os autores também mencionam que a criatividade artística geralmente depende da tradução de artefatos como materiais, procedimentos e métodos entre diferentes sistemas de signos. Em concordância com os autores, Susan Petrilli (2015) ressalta que a capacidade de inventividade, criatividade e autonomia não pode ser prejudicada, na tradução, por um foco excessivo na semelhança com o original — ainda que seja inegável que uma tradução deve ter alguma semelhança com o material de origem.

Articulando uma correspondência entre o tradutor do texto dramático e um agente teatral, Margherita Laera (2020) pontua que os tradutores, assim como os atores e diretores, precisam constantemente fazer escolhas para enfatizar os diferentes aspectos do texto de origem (o "original") que provocarão associações variadas nos espectadores/leitores do texto de chegada. Segundo Susan Bassnett (2014), o ato de traduzir pode ser dividido em duas fases distintas. Na primeira fase, escritores e dramaturgos se envolvem diretamente com material antigo, enquanto leem os textos e assistem às performances teatrais. A segunda fase envolve novos leitores e espectadores já engajados com o material reconstituído. Nesse sentido, Bassnett destaca que enfatizar o texto escrito no processo de tradução pode limitar o tradutor de obras dramáticas a um molde prescritivo, ao contrário do que costuma ocorrer com os tradutores de formatos narrativos ou poéticos. Ao desconsiderar a relação interconectada entre a literatura dramática e a performance dela resultante, pode-se levar à discriminação contra aqueles que se desviam da dita "interpretação correta", de

modo a deixar sujeitos a críticas negativas tanto o tradutor quanto o diretor que atuam com maior liberdade criativa.

Em qualquer tradução, o tradutor tem a oportunidade de ver o texto inicial de uma perspectiva única e mostrar sua própria interpretação ao público. Brenda Oliveira (2012) argumenta que a tradução age em prol da desconstrução e do desvelamento do texto e que isso repercute em qualquer sistema de signos, pois “[...] as linguagens escolhidas não são uma prioridade, não precisam ser fixadas. Dependendo do aspecto a ser investigado, elas variam. Elas mudam porque o que conta é a apropriação do texto e criação de um novo texto, pois a tradução é transformação.” (OLIVEIRA, 2012, p. 14, *itálicos no original*). Ecoando a ideia de Petrilli (2015) de que uma tradução deve ser semelhante e diferente, Henrik Gottlieb (2017) argumenta que o texto-fonte e sua tradução nunca são semioticamente equivalentes, ainda que guardem uma conexão entre si. Essa conexão, no entanto, enfatiza a semelhança em vez da correspondência.

Na vastidão da língua e da cultura, tradutor e texto traduzido ocupam posições duais: o texto traduzido é urdido no tecido de ambos os textos, o de origem e o de destino, tomando-se parte integrante de suas esferas culturais únicas. Através do processo de tradução, a transferência de conteúdo não se limita apenas ao significado semântico, mas inclui as características rítmicas, acústicas e conotativas presentes tanto na linguagem quanto no contexto. Esses detalhes idiossincráticos são cuidadosamente modificados para corresponder ao idioma e à cultura do texto de destino.

É óbvio que, quando transformamos o texto escrito em apresentações/representações/encenações artísticas, há mais do que se aparenta. Os tradutores mudam as palavras, enquanto os diretores usam suas equipes para remodelá-las com movimento, luz, som e todo tipo de signos teatrais — existem inúmeros caminhos a serem trilhados por tradutores e diretores (CRUZ, 2019). Afinal, o universo dramático é construído vividamente através dos personagens, com suas formas e traços únicos, bem como de suas relações com o enredo. Sugestões cênicas e sutis inseridas nos diálogos ajudam a criar este mundo vívido, diante do qual cada leitor ou espectador elabora sua própria imagem exclusiva deste universo dramático.

Pavis (2008a), renomado teórico do teatro, pontua que o processo de dar vida a um texto no palco é um esforço incrivelmente desafiador, pelo fato de que a encenação (e sua recepção) pode desencadear efeitos contrários, como alegria ou amargura, no espectador. Para que a encenação venha a lume, segundo Pavis (2008a), o próprio texto é apenas um dos muitos elementos que compõem o espetáculo, ao lado dos atores, do espaço e do ritmo. Nesse ponto, torna-se impossível apreciar a sequência de eventos e ações dos atores e/ou diretor de forma linear. A encenação, como a vemos atualmente, é o ato de apresentar sistemas de signos interligados que criam significado para o público de forma síncrona, pois, como ressalta Pavis (2008a), compreender a encenação envolve perceber e compreender os sistemas de signos subjacentes que formaram a base de criação da equipe artística. Não se trata de reconstruir as intenções do diretor, mas de formular uma hipótese sobre o sistema escolhido pelos criadores a partir do que o espectador percebe (PAVIS, 2008a).

Para a adequada execução da tradução teatral, em particular para a tradução intersemiótica, Pavis (2008b) pontua que se deve considerar a situação de enunciação única que o teatro apresenta. Isso inclui um ator entregando um texto para um público presente, em um tempo e local específicos, ao mesmo tempo em que apela para esse público. Pensando a tradução intersemiótica do texto para o palco, o teatro, segundo Pavis (2008b), implica mais do que apenas a tradução interlíngua do texto dramático – envolve a tradução através dos corpos dos atores e dos ouvidos dos espectadores. Para enfrentar os problemas desse movimento tradutório específicos da cena/encenação, duas evidências devem ser levadas em conta: em primeiro lugar, a tradução é comunicada através dos corpos dos atores e dos ouvidos dos espectadores; em segundo lugar, o texto linguístico não pode ser simplesmente traduzido palavra por palavra, uma vez que ele cria confrontos, pois “[...] faz com que se comuniquem situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo espaço e pelo tempo.” (PAVIS, 2008b, p. 412). A tradução intersemiótica do texto dramático abrange mais do que apenas o significado do texto de origem, também tocando em sua entonação, musicalidade e subtons implícitos, ajustados para atender às idiossincrasias e normas sociais da nova língua.

Segundo Anne Ubersfeld (2005), o texto dramático tem um papel significativo na conformação do espaço cênico, pois apresenta detalhes e coordenadas concretas, embora a encenação possa facilmente subverter ou desconsiderar essas indicações. O texto dialógico da dramaturgia funciona como um sistema complexo de signos linguísticos enraizados no som verbal, enquanto a representação performática capta a imagem visual e dinâmica das redes textuais, o que é crucial, apesar de menos visível.

No que diz respeito à questão da fidelidade, a pesquisadora também se manifesta (UBERSFELD, 2005): para ela, manter a fidelidade na tradução é uma atitude que pode ser considerada pseudo-intelectual (ARROJO, 2000; OLIVEIRA, 2018), pois se especula que nenhuma tradução tem o poder de recuperar plenamente o que foi perdido do original. Em vez disso, apenas revela uma interpretação ou leitura daquele texto – e não simplesmente move o conteúdo para novos territórios linguísticos. Em termos teatrais, esta perspectiva eleva a palavra escrita e encara a representação teatral apenas como um instrumento de transmissão e decifração de textos literários, ao mesmo tempo que procura preservar a máxima fidelidade à obra original.

Tal atitude supõe a ideia de equivalência semântica entre o texto escrito e sua representação; só mudaria a “matéria da expressão”, no sentido hjelmsleviano do termo, enquanto conteúdo e forma da expressão permanecem idênticos ao passar do sistema de signos-texto ao sistema de signos-representação. (UBERSFELD, 2005, p. 3, *itálicos no original.*)

A premissa ubersfeldiana sugere que é impossível, independentemente dos métodos utilizados ou do esforço exercido, recuperar significados identificados como inerentes ao texto original de forma completa e imparcial, assim como também não se pode considerar uma encenação como uma tradução fiel daquele texto escrito, uma vez que, criados pelo diretor, decorador, músicos e atores, os signos visuais, auditivos e musicais de um espetáculo teatral podem criar uma infinidade de significados que se estendem além do texto escrito.

Essas questões levantam algumas peculiaridades do debate sobre a fidelidade no campo dos estudos de tradução: Rosemary Arrojo (2000) aponta que as palavras não possuem um significado claro e consistente que possa ser facilmente compreendido por qualquer pessoa no processo de tradução, e que nenhuma língua está imune aos efeitos das variações de interpretação, dos duplos sentidos, das mudanças contextuais ou da passagem do tempo. Bassnett reitera:

Em suma, o tradutor tem que colocar as exigências do público designado antes de quaisquer teorias abstratas de fidelidade e procurar ser fiel apenas para reproduzir qualquer que tenha sido a função do texto original. Isso significa que o tradutor tem a liberdade de reescrever o original sem incorrer em alegações de infidelidade. (BASSNETT, 2014, p. 148, tradução nossa).²

Quando se trata da tradução intersemiótica, autores como Angel González (1981) e Susan Bassnett (2003) agregam novas camadas à questão, ao considerar o texto dramático como inacabado, sendo sua conclusão alcançada apenas por meio da representação teatral, a qual, ressaltam não precisa necessariamente seguir rigorosamente o texto original. Patrice Pavis (2008a) argumenta que a encenação “[...] não tem que ser fiel ao texto dramático. Essa noção obsessiva do discurso crítico quanto à fidelidade é inútil, pois faria levar a que se dissesse, em primeiro lugar, no que se funda a comparação entre ponto de partida e resultado.” (Pavis, 2008a, p. 24).

Quando falamos de fidelidade na tradução intersemiótica, portanto, na verdade estamos nos referindo a uma infinidade de questões, como fidelidade às ideias pretendidas pelo autor, fidelidade a uma tradição específica de representação, fidelidade a qualquer forma ou significado baseado em princípios estéticos ou ideológicos... Por isso, Pavis (2008a) afirma que um mesmo texto encenado em contextos diferentes não será igual, pois essas encenações “[...] não dão a ler o mesmo texto. É verdade que a letra do texto é a mesma, porém o seu espírito varia consideravelmente. Compreende-se o texto apenas como resultado de um processo de leitura.” (PAVIS, 2008a, p. 25). Portanto, por ser uma leitura, o texto estará suscetível a uma gama de interpretações, o que inclusive seria uma das motivações para o prazer da fruição teatral:

[2] No original: “In short, the translator has to put the requirements of the designated audience before any abstract theories of faithfulness and aim to be faithful only to reproducing whatever the function of the original text might have been. This means that the translator has the freedom to rewrite that original without incurring allegations of unfaithfulness”.

O prazer da encenação do teatro, o prazer do teatro em si mesmo, é isto, a variação; é aquilo que se inscreve na memória. Vê-se uma representação do Misanthropo e pode-se compará-la, de memória, a outra representação, e nisso há prazer. Eis aí o prazer do teatro. E parece-me que, com a tradução, acontece a mesma coisa, a tradução precisa sempre necessariamente ser refeita. (VITEZ apud CAYRON, 1985, p. 115-116, tradução nossa).³

De acordo com Marvin Carlson (1985, p. 10), a encenação de uma peça muitas vezes revela, inclusive, aspectos que não são evidentes no roteiro escrito. Esses elementos podem não parecer ausentes antes da performance, mas sua ausência torna-se aparente depois, destacando seu significado e importância. Essa revelação de ausências também abre uma infinidade de possibilidades para futuras interpretações e acúmulos.

Para Margherita Laera (2020), por sermos consumidores do teatro e da tradução, nos é dada “[...] a tarefa de interpretar a interpretação de outra pessoa e, ao fazê-la, tornamo-nos tradutores também.” (LAERA, 2020, p. 5, tradução nossa). A tradução intermediária teatral, portanto, envolve uma série de camadas de mediação. Para atingir o público, por exemplo, o ator deve integrar os aspectos dramáticos do texto dramático e construir sua interpretação por meio da assimilação do texto para a encenação. Esta é a mediação do ator.

A linguagem de um artista é a própria arte. Assim como é impossível transmitir um pensamento a outra pessoa por meio de palavras, pois isso apenas desperta seus próprios pensamentos, é igualmente impossível transmiti-lo por meio de uma obra de arte. Consequentemente, o significado da arte é construído por aqueles que a percebem, e não pelo artista. Como afirma Julio Plaza (2010, p. 34), o público também traduz um empreendimento criativo: são os elementos particulares que nele ressoam, evocando empatia e simpatia como resposta emocional primária. Esses elementos se manifestam em sua consciência imediatamente e sem escrutínio. Não são quaisquer conteúdos que são traduzidos, mas sim aqueles que se harmonizam com a sensibilidade individual e refletem as afinidades entre a arte manifestada e seu leitor/espectador.

Reforça-se, assim, a noção anteriormente levantada de que, quando se trata de traduzir intersemioticamente textos teatrais de outro idioma, esse processo envolve necessariamente duas etapas, a interlingual e a intersemiótica propriamente dita. No domínio linguístico, Reba Gostand (1980) menciona alguns problemas particulares, como o uso de gírias, o tom e o estilo do autor em um contexto distinto de sua produção. Além desses, a estudiosa acrescenta que

[3] No original: “Le plaisir de la mise en scène de théâtre, le plaisir du théâtre lui-même, c'est ça, cette variation; c'est ce qui s'inscrit dans la mémoire des gens. On a vu une représentation du Misanthrope, on peut la comparer, dans le souvenir, à une autre représentation, et il y a là un plaisir. Voilà le plaisir du théâtre. Et il me semble que pour la traduction, c'est la même chose, la traduction est nécessairement à refaire”.

Ironia, duplo sentido, jogo de palavras e trocadilhos devem ser comunicados se o espírito do original não for perdido. A posição que uma palavra ocupa em uma frase [...], pode influenciar sutilmente o significado da passagem original ou pode ser vital para a caracterização, comunicando algo adicional ao mero significado superficial da palavra por si só. Termos de carinho ou abuso em um idioma podem provocar uma resposta inadequada do público quando traduzidos literalmente em outro idioma, destruindo o tom emocional da cena. As alusões tópicas requerem tratamento cuidadoso — se as alusões mais apropriadas para o novo público forem substituídas, elas podem estar fora de caráter pela própria obra, seu cenário, período ou tom original. (GOSTAND, 1980, p. 2-3, tradução nossa).⁴

No domínio dos sistemas de signos não linguísticos, elementos adicionais, como movimentos, gestos, posturas, mímica, ritmos de fala, entonações, música e efeitos sonoros, luzes, cenário, todos trabalham juntos para compor o novo texto traduzido e, assim, impactar o público durante a performance de uma peça, tornando o processo de tradução ainda mais desafiador

Segundo Erika Fischer-Lichte (1987), a montagem não implica uma replicação exata de significado, nem implica que ambos os textos serão interpretados e compreendidos da mesma forma. Em vez disso, segundo a autora, a equivalência sugere que tanto os textos dramáticos quanto os teatrais podem ser compreendidos e interpretados com base em um significado compartilhado. Por isso, determinar a equivalência não é uma conexão universalmente reconhecida e estabelecida, mas sim o resultado de um processo de interpretação, que entrelaça a compreensão de um texto dramático com a interpretação de um texto teatral como uma performance, levando em consideração os significados evocados por ambos os textos.

A peça escrita e sua encenação divergem em alguns aspectos óbvios: enquanto o roteiro é puramente composto de palavras, a performance engloba aspectos verbais e não verbais. Isso significa que, a rigor, eles não compartilham signos comuns: a peça escrita usa o texto verbal escrito, enquanto a representação se baseia na linguagem falada e em elementos não verbais. Assim, é importante ver o roteiro e a performance como dois textos que pertencem a sistemas semióticos diferentes – a linguagem escrita e o sistema teatral, que enfatiza a comunicação falada. Considerando o que Bassnett (1991) apresenta como incompletude do texto dramático, não é à toa que os tradutores se inclinam para o auxílio de especialistas no campo da produção teatral, sendo esses responsáveis pela tradução do texto dramático com o objetivo principal de encená-lo. Raramente a versão final do texto é publicada e, quando o é, tende a ser uma adaptação para o palco e não uma tradução direta.

[4] No original: “Irony, double entendre, wordplay and puns must be communicated if the spirit of the original is not to be lost. The position that a word occupies in a sentence [...], may subtly influence the meaning of the original passage or may be vital to the characterization, communicating something additional to the mere surface meaning of the word by itself. Terms of endearment or of abuse in one language may provoke an inappropriate audience response when rendered too literally in another language, destroying the emotional tone of the scene. Topical allusions require careful treatment - if allusions more appropriate to the new audience are substituted, they may be out of character for the work itself, its original setting, period, or tone.”

Assim, a equivalência, conforme discute Erika Fischer-Lichte (1987), não é definida como uma busca pela igualdade absoluta, que é ilusória mesmo dentro de uma única língua ou de um sistema de signos, mas como um processo contínuo. A percepção de equivalência envolve uma relação complexa entre os signos presentes nos textos em questão. Amparada na teoria semiótica da cultura proposta por Iuri Lotman (1978) — a qual constitui-se como “[...] uma disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico [...]” (LOTMAN, 1996, p. 78) —, Fischer-Lichte (1987) justifica essa dialética por meio do caráter semiótico. Segundo ela, todo sistema de signos tem suas delimitações no que diz respeito ao objeto a ser representado, portanto, a expressão desse objeto in totum não é possível, pois “[...] somos incapazes de ‘decodificar’ uma ‘informação’ dada em linguagem escrita e ‘codificá-la’ novamente por meio do sistema semiótico do teatro, sem alterar a ‘informação’ – apenas ligeiramente ou mesmo consideravelmente.” (FISCHER-LICHTE, 1987, p. 199, tradução nossa).⁵ A tradução, no viés da teoria semiótica, “[...] constrói e, ao mesmo tempo, dinamiza universos culturais [...]” (DUSI, 2016, p. 54). O que ocorre, segundo Dusi (2016), é um processo de negociação e justaposição com a cultura receptora, que muitas vezes diverge significativamente do texto original que está sendo decifrado. Consequentemente, torna-se crucial escrutinar não apenas as modificações feitas no texto original, mas também as decisões influenciadas pelos métodos empregados, bem como aquelas influenciadas pela lógica por trás da produção e engajamento do público, que dependem diretamente dos criadores e destinatários dentro do quadro cultural.

Julio Plaza (2010) reconhece as limitações inerentes à substituição completa de um signo por outro, mas acentua a ausência de uma relação hierárquica entre texto, linguagens e mídia, bem como entre as versões original e traduzida, e o passado e o presente. A tradução intersemiótica, segundo ele, é tanto uma prática crítico-criativa quanto uma metacriação.⁶ Essa prática estabelece uma plataforma de diálogo entre os signos e a reescrita da história. Ao fazer isso, sugere que a tradução intersemiótica depende fortemente das habilidades criativas e do repertório do artista tradutor, em vez de seguir um procedimento definido. Com isso, pode-se dizer, ecoando Roman Jakobson (1991), que a tradução do texto dramático para a encenação teatral consiste numa interpretação na qual “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo.” (JAKOBSON, 1991, p. 64).

[5] No original: “we are unable to ‘decode’ an ‘information’ given in written language and to ‘encode’ it again by means of the semiotic system of the theater, without changing the ‘information’ – only slightly or even considerably”.

[6] Sobre a metacriação, recomendamos a leitura do texto de Dinda Gorlée (2016).

É importante considerar a peculiaridade do teatro (assim como de outros meios audiovisuais), que oferece um arsenal de articuladores sógnicos contemplado por imagens, verbo, música, som, cor, além de uma série de outros suportes que viabilizam projetos criativos. É a expressão da imagem que inscreve a perspectiva enunciativa do objeto, redimensionando a possibilidade das manifestações socioculturais e artísticas. Tais procedimentos tornam a densidade do enunciado provisória e criam mosaicos de sentidos. Na esteira deste pensamento, afirma Alberto Manguel:

As imagens assim como as histórias nos informam [...]. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens ou alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias, que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento ou remorso. Qualquer que seja o nosso caso, as imagens, assim como as palavras, são as matérias de que somos feitos. (MANGUEL, 2001, p. 21).

Nesse processo complexo, o texto de partida é ativamente direcionado para os requisitos do texto de chegada, levando em consideração suas restrições ou explorando suas novas possibilidades de expressão, como afirma Dusi (2016). Além disso, torna-se imperativo retratar visualmente os elementos que ficaram por dizer, trazendo essencialmente à vida aquilo a que o texto literário pode ter aludido ou apenas parcialmente revelado. No domínio do teatro, o diretor e o dramaturgo têm a tarefa de tomar decisões críticas. Eles devem determinar quais informações apresentar e a maneira como elas devem ser reveladas. Ao fazer isso, eles se expõem voluntariamente às implicações que surgem ao contar uma história por meio de vários meios físicos. Isso vai resultar em uma coleção de desafios e escolhas, abrangendo desde a aparência dos atores até a vestimenta, passando pela iluminação do set etc., e tais decisões podem ser vistas como interpretações do texto original, ocorrendo em múltiplos níveis (DUSI, 2016, p. 56-57).

O texto traduzido pretende, pois, ser infiel: afinal, o tradutor traidor busca criar uma versão cênica que não seja meramente uma representação ilustrativa do texto. Em vez disso, a tradução intersemiótica se concentra nos conceitos de “esquecimento” e “suplemento”, destacando os núcleos dramáticos dominantes na obra. O processo de tradução, tanto interlinguística quanto intersemiótica, não é fixo e imutável. Em vez disso, funciona adotando as características do texto de chegada para reformular certos níveis de compatibilidade ou semelhança com o texto original. Ao longo desse processo, os efeitos de comunicação desejados pelo texto dramático são sempre considerados em relação àqueles que o novo texto (no caso da tradução teatral intersemiótica, a performance) quer preservar, remover, alterar ou reformular.

O texto é, portanto, desafiado por esse tipo de tradução, a qual reabre o texto e faz uma aposta: a de que o texto de chegada possa assumir a dignidade do texto de partida e até superar sua própria originalidade. A tradução cênica do espetáculo conta com a presença e continuidade física do ator-personagem e dos cenários visíveis, assim como com a articulação da narrativa dramática com outras virtualidades. É um processo de interpretação e leituras sucessivas, atualizando a forma teatral para além do texto escrito. A mediação do mundo imaginário já não depende apenas das palavras, mas sim da percepção imediata do espetáculo.

O processo de transmutação do código verbal e da imagem garante a produção cultural de dispositivos intersemióticos, pois a operação poético-tradutória não contempla necessariamente a fidelidade ao evento:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2010, p. 13).

É uma tarefa difícil realmente entender como a tradução intersemiótica funciona entre diferentes formas de arte. Não temos apenas que considerar o conteúdo, mas também as nuances de expressão que os conectam de maneiras significativas e poderosas. A transposição cênica é uma maneira de conseguir isso: os signos que usamos para nos comunicar nem sempre são falados em voz alta. Certas mensagens, escondidas na estrutura da linguagem, podem ser detectadas por meio de uma análise textual cuidadosa. Ao examinar a maneira como as palavras são arranjadas e usadas, podemos descobrir um tipo de equivalência que transcende o significado do nível superficial.

Considerações finais

Como buscamos destacar ao longo deste texto, o processo de tradução intersemiótica do texto dramático para sua performance encenada envolve um processo amplo e contínuo, que perpassa desde o conceito inicial do texto até sua realização final. Fatores únicos, como espaço, cenários, equipamentos de iluminação e flexibilidade dos atores em relação ao público afetarão o tom pretendido da produção, envolvendo uma infinidade de processos de tomada de decisão por parte dos agentes tradutórios, os quais englobam desde música e efeitos sonoros (eletrônicos e orgânicos) até ações e movimentos (como atuação, dança e gesticulação), além da construção de personagens, seleção de elenco, cenografia e figurino, uso de cores e contraste, tensão e ritmo da performance.

Segundo Gostand (1980), esse processo multifacetado inclui várias etapas, e ao longo de sua realização se deve considerar o equilíbrio no uso de aspectos verbais e não verbais de forma adequada ao novo contexto.

Qualquer tradução apresenta desafios inerentes à linguagem, incluindo-se a necessidade de alcançar uma expressão precisa e a incapacidade de replicar o texto original, o que requer do tradutor tanto uma abordagem criativa capaz de compensar essas limitações quanto uma postura crítica para determinar as prioridades do processo. O ato de traduzir nunca é um movimento simples: afinal, a tradução é um ato pelo qual um texto se expressa por meio de outro, evidenciando-se a conexão entre eles ou apresentando-os sob uma nova luz, o que reafirma a perspectiva de que o texto original sempre pode ser visto sob uma nova perspectiva, permitindo ao tradutor destacar um elemento específico da história e compartilhar sua compreensão pessoal com o público — afinal, a tradução é um ponto de encontro entre o emissor e o receptor, onde suas experiências coletivas convergem para sugerir um novo significado para o texto traduzido. Esse processo é guiado tanto por regras gerais inerentes ao sistema semiótico quanto pelo contexto específico em que a tradução está ocorrendo.

A tradução intersemiótica de um texto dramático, por seu turno, constitui-se como a tarefa de reelaborar e alterar um material verbal escrito, o que possibilita ao seu tradutor (e mesmo exige dele) liberdade para reorganizar e revisar o conteúdo a ser traduzido. Isso inclui alterações no enredo, a omissão ou adição de certas seções, a modificação de personagens e até mesmo ajustes no cenário geral da narrativa. Através da tradução intersemiótica, o texto dramático é atualizado, mudando-se assim a percepção de que ele seja uma mera réplica ou reprodução de um original esclarecedor.

Com isso, o estudo da tradução intersemiótica teatral deve ser mais profundo do que simplesmente comparar os textos de origem e de chegada. A tradução cênica é uma interpretação de múltiplas leituras sucessivas, como um palimpsesto, em que “[...] o texto [...] se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura do ‘mesmo’ texto” (ARROJO, 1985, p. 20). Os signos usados em uma tradução intersemiótica tendem a se afastar do original na medida em que formam novos objetos, significados e estruturas imediatas. Esse distanciamento é resultado das próprias características diferenciais de dois sistemas de signos distintos: a mímica dos textos verbais é reformulada por meio de signos visíveis e sonoros que traduzem o signo original. Durante o processo, é necessário selecionar cuidadosamente qualidades específicas das linguagens presentes em cada movimento do enredo.

Em lugar da busca por uma fidelidade inalcançável, ou por uma suposta “essência” do texto original, o foco deve estar voltado para o exercício da transposição poética de linguagens e meios. Gorrée (2016, p. 84) pontua que a pesquisa artística intersemiótica desempenha um papel importante na exploração da pureza dos signos verbais e

não-verbais e na sua transformação em contextos modernos, em diferentes tempos e espaços. Esta descoberta é uma busca de conhecimento que desafia o cerne dos signos poéticos e seus elementos acompanhantes, bem como a dinâmica entre linguagens intermediáticas e extramediáticas. Abrange uma exploração do próprio signo e sua relação com seu ambiente. A estudiosa sinaliza que os artistas estão explorando cada vez mais novas maneiras de mesclar diferentes formas de mídia em seu trabalho. Isso inclui a fusão de traduções de diferentes formas de mídia em um tipo incorporado. Nos termos originais de Jakobson (1991), isso envolve a tradução de signos não linguísticos em signos linguísticos, bem como a tradução de signos não verbais usando outros signos não verbais da mesma língua ou de outra língua. Essas experimentações com arte intermídia e multimídia estão se tornando mais comuns.

Embora se possa ler textos dramáticos como se lê outros gêneros literários, seu verdadeiro propósito é a encenação teatral. E, para que eles cheguem aos palcos, é preciso remodelá-los em uma forma de arte distinta, com seu próprio conjunto de regras e regulamentos. Assim, existe uma tensão entre a liberdade da imaginação humana que o texto escrito proporciona e as limitações impostas pelo palco. Segundo González (1981), é preciso reconhecer a presença de vários sistemas sónicos interligados tanto no texto quanto em sua representação. Para criar significado, esses sistemas de signos distintos impactam significativamente as palavras faladas – o diálogo. Os signos não verbais, que são veiculados por palavras no texto, geram um sentido semelhante quando o encenador inverte o processo e substitui as rubricas por signos ou gestos tangíveis (GONZÁLEZ, 1981, p. 248).

O sentido da invenção, portanto, acompanha o pensamento analítico e sintético do tradutor sobre as formas estéticas em um processo de tradução intersemiótica do texto dramático. A criação, prevendo escolhas dentro de um sistema de signos diferente, opera em sincronia com uma leitura que visa a criação, de modo que, no novo texto, repetição e diferença se combinam, tornando-o mais do que uma simples cópia ou decodificação.

Referências

ARROJO, R. A tradução como reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, n. 5-6, 1985, p. 17-24.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2000.

BASSNETT, S. *Estudos de tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo e revisão de Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASSNETT, S. Translation. London and New York: Routledge, 2014.

BASSNETT, S. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. TTR: traduction, terminologie, rédaction, Canada, v. 4, n. 1, p. 99-111, 1991.

CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARLSON, M. Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?. Theatre Journal, Baltimore, v. 37, n. 1, p. 5-11, March 1985.

CAYRON, C. La traduction: désir, théorie, pratique. In: HEINICH, N. La traduction: désir, théorie, pratique. Actes des premières assises de la traduction littéraire en Arles. Arles: ACTES SUD/Atlas, 1985. p. 88-125.

CRUZ, C. S. Tradução teatral – entre teoria e prática. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263-280, ago./set. 2019.

DINIZ, T. F. N. Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

DUSI, N. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (orgs). Tradução, transposição e adaptação intersemióticas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016. p. 53-68.

ELLIS, J. The Literary Adaptation. Screen, Oxford, vol. 23, issue 1, Pages 3–5, 1 May 1982.

FISCHER-LICHTE, E. The Performance as an 'interpretant' of the drama. Semiotica, Berlin, v. 64, n. 3/4, p. 197-212, 1987.

GONZÁLEZ, A. R. F. La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y "Luces de Bohemia". In: ROMERA CASTILLO, J. (coord.). La literatura como signo. Madrid: Editorial Playor, 1981, p. 246-269.

GORLÉE, D. L. Metacriações. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (orgs). Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 69-134.

GOSTAND, R. Verbal and non-verbal communication: Drama as translation. In: ZUBER, O. (ed.). The Languages of Theatre: problems in the translation and transposition of drama. New York: Pergamon Press, 1980, p. 1-9.

GOTTLIEB, H. Semiotics and Translation. In: MALMKJÆR, K. (ed.). The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics. London: Routledge, 2017, p. 45-63.

JAKOBSON, R. Sobre os aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. Lingüística e Comunicação. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. 63-72.

LAERA, M. Theatre & translation. London: Red Globe Press, 2020.

LOTMAN, I. A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, I. La semiótica de la cultura y el concepto de texto. In: LOTMAN, I. La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p. 249-263.

MANGUEL, A. Lendo Imagens: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

MENDES, C. F. As estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

OLIVEIRA, B. Tradução Intersemiótica na elaboração da dramaturgia do ator: pedagogia e encenação. 2012. 200f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, C. L. S. Fidelidade e tradução: uma relação conflituosa. Revista Anthesis, Cruzeiro do Sul, v. 6, n. 12, p. 16-24, jul./dez. 2018.

PAVIS, P. Do texto ao palco: um parto difícil. In: PAVIS, P. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a, p. 21-42.

PAVIS, P. Dicionário de teatro. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PETRILLI, S. Translation of semiotics into translation theory and vice versa. *Punctum: International Journal of Semiotics, Greece*, v. 1, n. 2, p. 96–117, December 2015.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUEIROZ, J.; ATÃ, P. Intersemiotic Translation, Cognitive Artefact, and Creativity. *Adaptation*, v. 12, n. 3, p. 298–314, 2019.

SCOTT, C. Re-theorizing the Literary in Literary Translation. In: FAWCETT, A., GUADARRAMA GARCIA, K. L.; HYDE PARKER, R. (eds.) *Translation: Theory and Practice in Dialogue*. London: Continuum Publishing, 2010, p. 109-127.

TOROP, P. Translation and Semiotics. *Sign System Studies*, v. 36, n. 2, p. 253-257, 2008.

UBERSFELD, A. Para ler o teatro. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENUTI, L. Introduction: poetry and translation. *Translation Studies*, London, v. 4, n. 2, p. 127–132, 2011.

VENUTI, L. *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.