

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA/ADAPTAÇÃO TEATRAL EM E/LE:
DE “LA CELESTINA” A “LA REGENTA”, UN GIRO MUSICAL POR LA LITERATURA
ESPAÑOLA²²**

Rubenita Alves Moreira

Tatiana Lourenço de Carvalho

Maria Isabel Leal Moreno

Considerações iniciais

O artigo em questão tem o intuito de resgatar a memória de uma exitosa atividade extensionista do ensino de língua e de literatura espanhola a partir da adaptação e tradução de obras literárias para o teatro, como também de dialogar a prática ocorrida neste contexto universitário com teorias da tradução intersemiótica e da adaptação de textos escritos em espanhol.

A razão principal para a elaboração da adaptação teatral foi didático-pedagógica, e a adaptação pôde ser usada como material de apoio, visando a despertar no aluno o interesse pelas disciplinas de literatura espanhola que ainda viria a estudar. Usar a adaptação teatral como material de apoio tem a mesma finalidade que as leituras graduadas nos níveis iniciais, que é ativar conhecimentos linguísticos e de mundo no alunado. Esse uso da adaptação teatral como material de apoio está de acordo com as orientações do *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, quando considera que os alunos aprendem uma segunda língua “mediante a exposição direta a enunciados falados e a textos escritos especialmente escolhidos (por exemplo, adaptados) em L2 (‘material de entrada (*input*) inteligível)’²³ (MARCO, Cap.6, item 6.4.1.,b, p.141).

Ao ser a peça representada na III Semana de Humanidades da Universidade Federal do Ceará (UFC), percebeu-se uma abrangência maior do público espectador, pois vários alunos de outros semestres de espanhol como também de outros cursos foram assisti-la. Tal ação corrobora com a opinião de Saldanha e Saldanha (s/d), para quem os projetos universitários têm o mesmo objetivo da extensão universitária, que é vincular as relações sociais da Universidade com a sociedade, e esse objetivo pode ser alcançado fora do meio acadêmico.

²²O presente artigo é tributário de um projeto de extensão desenvolvido na Universidade Federal do Ceará (UFC), no ano de 2005, intitulado *Sainetes, Poemas y Canciones*, que objetivava desenvolver nos alunos do curso de Letras-Espanhol e na comunidade interessada, em geral, um maior contato com a literatura e a língua espanhola através da encenação de obras literárias espanholas musicadas e adaptadas para o teatro. O grupo foi fundado e coordenado pela professora Rubenita Alves Moreira e contou com participação de outros professores da instituição, tais como María Isabel Leal Moreno, e de um grupo de alunos, dentre eles, a então graduanda do curso de Letras-Espanhol de dita universidade, Tatiana Lourenço de Carvalho.

²³**Texto original (TO):** Mediante la exposición directa a enunciados hablados y a textos escritos especialmente elegidos (por ejemplo, adaptados) en L2 («material de entrada (*input*) inteligible»).

Aspectos teóricos da tradução²⁴

Conforme mencionado, este trabalho tem como base uma adaptação de obras clássicas da literatura espanhola, tais como *La Celestina* ou *Traçicomédia de Calisto y Melibea*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, entre outras²⁵. Como a adaptação envolve dois sistemas semióticos distintos — o literário e o teatral — para fundamentá-lo teoricamente, faz-se necessário apresentar alguns estudos relacionados a: a) adaptação e tradução intersemiótica; e b) tradução literária. Os comentários sobre nossa adaptação teatral / tradução intersemiótica estão relacionados a esses estudos.

Sobre tradução literária

Há autores que analisam a tradução literária pelo discurso literário, visto que o discurso tem implicações na tradução. Assim o faz Lotfipour-Saedi (1992) em seu artigo intitulado *Analysing Literary Discourse: Implications for Literary Translation*. Nele, a referida autora, inicialmente, procura conceituar a tradução de equivalência no âmbito das tendências modernas dos estudos de linguagem, relacionando sete componentes que podem definir a natureza da tradução por equivalência: o vocabulário, a estrutura, a textura, o grau de engano, a variedade de línguas, o efeito cognitivo e o efeito estético. Explica-os em seu uso e/ou finalidade:

- **Vocabulário:** para determinar o vocabulário equivalente do texto-fonte no texto traduzido, em primeiro lugar, o tradutor deve procurar manter todos os matizes do texto-fonte, como o denotativo, o conotativo, o estilístico etc.; em segundo lugar, deve ter em mente que, devido às possíveis diferenças entre os sistemas de linguagem, a relação entre as formas lexicais pode variar entre as línguas.
- **Estrutura:** deve-se evitar a substituição de um elemento estrutural do texto-fonte por um que é normalmente considerado como sua estrutura paralela no texto traduzido, pois as línguas podem diferir no número de seus elementos estruturais ou gramaticais e seu valor comunicativo e, assim, a tradução de estrutura-por-estrutura pode estar fadada ao fracasso.
- **Textura:** neste componente, a autora inclui as seguintes características textuais: a) estratégias de tematização, isto é, o que é escolhido pelo autor para ficar como tema das frases do seu texto; b) estrutura esquemática textual: a estrutura geral ou a macro-estrutura do texto; c) coesão textual; d) paralinguagem ou elementos paralinguísticos, nos quais estão inseridos recursos prosódicos como

²⁴ As discussões teóricas e metodológicas do trabalho, em questão, são tributárias da monografia de especialização intitulada “Análise de *Don Quijote*, uma tradução intersemiótica / adaptação teatral de *Don Quijote de la Mancha*” escrita por Rubenita Alves Moreira e orientada pela Profa. Ms. Maria da Salete Nunes no Curso de Especialização em Formação de Tradutores, da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

²⁵ A adaptação teatral/tradução intersemiótica das obras para a linguagem teatral foi feita por Rubenita Moreira e Isabel Leal. As letras das músicas são de autoria de Rubenita Moreira. Isabel Leal e Tatiana Carvalho atuaram como atrizes, interpretando a *Sra. Tiempo* e *Melibea*, respectivamente.

entonação, em texto falado, e elementos tipográficos, como sublinhado, itálico, no texto escrito, que contribuem para a textura de um texto, criando contrastes entre seus elementos.

- **Grau de engano:** com este componente, a autora quer identificar a natureza da relação existente entre forma e função, ou seja, como uma forma de linguagem pode ser relacionada direta ou indiretamente a uma função discursiva que se pretende executar. O grau de engano é uma função com características textuais, como humor, por exemplo, que pode ser afetada por qualquer alteração nessas características.

- **Variedades linguísticas,** como variedade social, interpessoal etc.: devem ser preservadas na tradução. No entanto, nem sempre é aceitável, porque uma variedade especial – tenso, por exemplo – ou o aspecto de uma língua pode ser representado por diferentes características estruturais em outro idioma. Apesar disso, o tradutor deve tentar preservar a variedade do texto-fonte no texto traduzido.

- **Efeito cognitivo:** envolve características como o grau de compreensão e a capacidade de recordar um texto, que deve ser preservado no processo de tradução.

- **Efeito estético:** quer dizer, efeito especial que um texto literário produz sobre o leitor.

Num segundo momento, a autora tenta caracterizar a noção de função literária ou de efeito literário, tomando por base o modo que o produtor do discurso de propósitos literários utiliza os recursos de linguagem (som, gramática, significado). Logo, faz uma diferenciação entre literatura e não-literatura em termos de efeitos especiais literários e estratégias textuais e apresenta algumas especulações sobre o efeito literário / estético dessas estratégias.

Na última seção, a autora discute a questão da equivalência na tradução de literatura, a possibilidade de criar o mesmo efeito literário pretendido pelo autor original e como preservá-lo no processo de tradução.

Se Lotfipour-Saedi (1992) analisa a tradução literária através do discurso literário, outros autores o fazem pelos gêneros literários, que são a poesia, o texto narrativo e o texto dramático. Neste grupo se encontram Newmark (1992) e Bassnett (2003).

Bassnett (2003), analisando os problemas específicos da tradução literária, comenta que há uma estreita relação entre a teoria e a prática da tradução e o tradutor deve procurar entender “o *como* que subjaz ao processo de tradução”. Nesse processo, o tradutor deve ver-se primeiramente como um leitor e só depois como escritor:

Assim, primeiro o tradutor lê/traduz na língua de partida e, depois, através de um processo adicional de descoberta. Traduz o texto para a língua alvo. Ao fazê-lo, o tradutor vai mais longe do que um simples leitor do texto original, pois aborda o texto a partir de mais de um conjunto de sistemas. Parece, portanto, descabido argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se se tratasse de dois exercícios separados. A tradução interlinguística há de refletir seguramente a interpretação criativa que o tradutor

faz do texto original. Além disso, o tipo de reprodução da forma, do metro, do ritmo, do tom, do registro etc., será determinado tanto pelo sistema de partida como pelo sistema de chegada e dependerá também da função da tradução (BASSNETT, 2003, p.136).

Para Newmark (1992), de um modo geral, a literatura, dentro da tradução, é processada numa escala de quatro pontos, que vão da poesia lírica ao drama, passando pelo conto e pelo romance (p.223).

Sobre adaptação

São muitos os autores que veem a adaptação como uma relação interartística, dentre eles, Silva e Gomes M. (2009), Dias (2007) e Diniz (2005). Isso porque, quando se adapta uma obra, alguns fatores devem ser levados em consideração e esses fatores apresentam suas particularidades, de acordo com o meio para o qual se adapta a obra, se para o teatro, cinema ou televisão.

Para Silva e Gomes M. (2009, p.2), a adaptação de uma obra literária para a televisão é “uma tarefa que exige conhecer mais acerca das propriedades de cada gênero, suas especificidades, suas linguagens, e a maneira como operam dentro dos sistemas em que são veiculados”. E acrescentam: “Considerando essas questões preliminares, é possível pensar de forma mais abrangente e não limitada a adaptação”. Essas autoras justificam seu posicionamento argumentando:

Toda obra literária carrega marcas da época de escrita do texto, das tendências narrativas de determinada escola literária, ou das peculiaridades estilísticas do autor. É importante notar em que medida essas marcas, impressões e intentos do texto são transpostos numa adaptação, e como são representados. Da mesma forma, como elemento da narrativa, o foco narrativo sofre um deslocamento, considerando a forma de narrar da televisão (SILVA e GOMES M., 2009, p.2).

Apesar de fazer alusão à televisão, o teor desse comentário dá ênfase à adaptação e, assim, é válido tanto para o teatro quanto para o cinema. Nesses, o foco narrativo também sofrerá um deslocamento, pois são distintas as formas de narrar nessas outras mídias.

Dias (2007) constata que não se podem evitar as mudanças. Em artigo sobre adaptação fílmica de obras literárias publicado na revista eletrônica *Academos*, esta autora chama a atenção para a dificuldade na transmissão de mensagens através de diferentes sistemas de significação. Ao observar o “processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas representações artísticas”, Dias (2007, p. 01) conclui que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual”.

Diniz (2005) ressalta o tema fidelidade em seu comentário sobre o processo de adaptação, o qual tem sido trabalhado de modo unidirecional, isto é, do literário para o fílmico. Desta forma, alude à autora, a principal preocupação do crítico é com a fidelidade do filme à obra literária.

Como se pode perceber, os autores levaram em consideração fatores como a marca da época do texto original (TO) e sua transposição para o texto adaptado (TA); certas mudanças inevitáveis; e o conceito de fidelidade. A maior parte dos estudos de adaptações faz referência à adaptação do livro ao filme, mas pode ser pensada com relação ao teatro e à televisão. Alguns comentários se referem a telenovelas e raros se referem ao teatro. Das autoras citadas, apenas Silva e Gomes M. (2009, p. 02) aludem à adaptação para teatro, quando comentam: “A adaptação [...], mesmo no teatro, já era prática constante, como, por exemplo, a adaptação teatral do romance O Primo Basílio de Eça de Queirós, realizada no Brasil em 1878”. No entanto, observa-se que os comentários servem, não apenas para as adaptações fílmicas, como também para as televisivas e as teatrais, daí o porquê de os registrarmos.

Há autores que buscam fazer uma comparação entre adaptação e tradução, entre o trabalho desenvolvido pelos adaptadores e o trabalho desenvolvido pelos tradutores. Neste sentido, alguns veem a adaptação como tradução; outros, não. A seguir serão analisadas essas duas vertentes.

No artigo intitulado *Translation and adaptation: differences, intercrossings and conflicts in Ana Maria Machado's translation of Alice in Wonderland by Lewis Carroll*, Amorim (2003) discute os conceitos de adaptação e tradução, tomando por base a tradução de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, feita para o português brasileiro por Ana Maria Machado, e fazendo uma comparação dessa tradução com a tradução de Sebastião Uchoa Leite e a adaptação de Nicolau Sevcenko.

Ao comentar sobre as diversas formas de comunicação em que a adaptação é utilizada, Amorim (2003) traça um paralelo entre o trabalho do adaptador e o do tradutor. Diz o autor:

Neste contexto, os adaptadores desempenham um papel muito diferente dos tradutores. Institucionalmente, supõe-se que o primeiro não é apenas um profissional qualificado em "atualizar" obras para públicos específicos, mas, parcialmente, o que detém o papel discursivo do autor. Em outras palavras, os leitores podem presumir que, em uma adaptação, a história do autor do texto de origem é compartilhada com o "autor" adaptador que a "reconta", introduzindo um toque especial e pessoal para a reescrita.²⁶ (AMORIM, 2003, p.198).

Para Amorim (2003), o leitor de uma adaptação pode assumir que o adaptador foi fiel à história original, de um modo semelhante ao de um pai ou de uma mãe que conta a história ao filho à sua maneira, com suas particularidades. Amorim (2003, p.199) considera que a maioria dos leitores adultos de adaptação é susceptível de contato com o texto estrangeiro e que isso ocorre, possivelmente, por meio de traduções. E ressalta que:

²⁶**TO:** In this context, adaptors play a very different role to that of translator. Institutionally, the former is supposed to be not only a professional skilled in “updating” works for specific audiences but *partially* taking on the author’s discursive role as well. In other words, readers may assume that, in an adaptation, the author’s source-text story is shared with the “author” adaptor who “retells” it by introducing a special, personal touch into the rewriting.

Nestas obras, o conceito de "tradução" é inscrito em uma rede discursiva que regulamenta o papel do tradutor como sendo tão-somente o de "espelhos", o que ele/ela [o tradutor/ a tradutora] lê (sem considerar a recepção), fazendo-se "ausente", enquanto o adaptador assume a sua "presença" contando uma história justamente como um bom contador de histórias que considera o perfil de sua audiência²⁷ (*Op.cit.*, p.199).

O pensamento de Amorim (2003, p.199) difere do pensamento de George L. Bastin (*apud* Torres, 2003), para quem “o conceito de adaptação exige o reconhecimento da tradução como não-adaptação”²⁸. Bastin (*apud* Torres, 2003, p. 239) não aceita a adaptação como tradução. Ele considera que pode-se entender a adaptação como “um conjunto de operações translativas cujo resultado é um texto que não é aceito como uma tradução, mas, não obstante, é reconhecido como representando um texto-fonte de aproximadamente a mesma extensão”²⁹.

Como Bastin, Marie-Hélène Catherine Torres (2003, p.239) também considera a tradução como não-adaptação, mas observa um ponto que as aproxima. No artigo intitulado *Panorama du marché éditorial français: les traductions, retraductions, rééditions et adaptations françaises de la Littérature Brésilienne*, Torres (2003, p.239) argumenta que “a tradução é uma não-adaptação, mas a adaptação tem operações translativas vinculadas a um texto de origem”³⁰. E é justamente aí, nesse “ponto de interseção entre tradução e adaptação”³¹, que a autora percebe uma aproximação entre os dois termos.

Analisando essas opiniões, é possível observar que todas elas consideram a tradução ou adaptação entre duas línguas. No entanto, no comentário de Dias (2007) sobre abandonar o meio linguístico e passar para o visual, percebemos um viés intersemiótico, tema abordado pela autora no referido artigo ao comentar sobre interatividade intersemiótica.

Sobre tradução intersemiótica

Ao esquematizar um trabalho que envolve a tradução intersemiótica, um dos primeiros nomes que vem à mente é o de Charles Sanders Peirce. Sua teoria sobre a atuação do signo no processo de semiose serve de apoio à Teoria da Tradução Intersemiótica. Para Peirce (1974, *apud* Plaza, 2001, p.17), o signo é um “meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos, sendo a semiose uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto”.

²⁷**TO:** In those works, the concept “translation” is inscribed into a discursive network that regulates the translator’s role as being the one which “mirrors” only what he/she reads (no reception considered), making herself “absent”, while the adaptor takes on his/her “presence” by telling a story just like a good storyteller who considers his/her audience’s profile.

²⁸**TO:** «the concept of adaptation requires recognition of translation as non-adaptation».

²⁹**TO:** Adaptation may be understand as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length.

³⁰**TO:** La traduction est une non-adaptation mais l’adaptation comporte des opérations traductives liées à un texte-source.

³¹**TO:** point d’intersection entre traduction et adaptation.

Partindo desses estudos de Peirce, Plaza (2001, p.18) analisa a tradução intersemiótica como pensamento em signos, considerando o pensamento como tradução. Comenta que, “por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução”. E complementa:

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Conclui que todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. (PLAZA, 2001, p.18).

Entre os que demonstram seguir as ideias de Peirce está Roman Jakobson. Em seus estudos, Jakobson (1973) distingue três maneiras de interpretar um signo verbal, o qual pode ser traduzido em outros signos da mesma língua; pode ser traduzido em outras línguas; e pode ser traduzido em outro sistema de símbolos não-verbais. Aqui vale ressaltar que, para esse autor russo, “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Peirce” (JAKOBSON, 1973, p.64). Teorizando sobre isso, o autor ainda apresenta a seguinte classificação: a tradução intralingual, a interlingual e a intersemiótica. Comentaremos, agora, os dois primeiros.

A tradução intralingual ou *reformulação (re-wording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. Isto quer dizer que, na tradução de uma palavra, utiliza-se outra palavra que seja sinônima. Pode-se também recorrer a um circunlóquio.

Jakobson (1973) lembra que sinonímia não quer dizer equivalência completa. Explica que “uma palavra ou um grupo idiomático de palavras, em suma, uma unidade de código [...], só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de código, isto é, por meio de uma mensagem referente a essa unidade de código” (p.64).

A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos verbais de alguma outra língua. Para o mesmo autor, no nível da tradução interlingual não há normalmente uma equivalência completa entre as unidades de código das duas línguas e, desse modo, as mensagens serão interpretações das unidades de código ou das mensagens estrangeiras. Jakobson (1973) lembra que mais frequentemente, as mensagens são substituídas por mensagens inteiras de outra língua. Para ele, essa tradução é uma forma de discurso indireto, pois o tradutor retransmite uma mensagem recebida de outra fonte, em outro idioma. O teórico complementa dizendo que, desta forma, “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (p.65).

Sobre a tradução intersemiótica dos textos dramáticos

O texto dramático é visto como uma entidade não-acabada, pois é somente na representação teatral que o texto se completa. Comungam dessa ideia autores como Fernández (1981) e Bassnett (2003). Outros veem o espetáculo teatral como tão-somente uma tradução em outra linguagem.

É o caso de Anne Ubersfeld (1978, *apud* BASSNETT, 2003, p.190) constata a impossibilidade de se separar o texto da representação teatral, visto que o espetáculo teatral consiste numa “relação dialética entre os dois”. Para essa autora, é artificial a distinção que dá ao texto literário um “estatuto mais elevado” que o espetáculo teatral.

Referindo-se ao posicionamento de Ubersfeld, Bassnett (2003) chama a atenção para o perigo de se privilegiar o texto escrito, pois leva à pressuposição de que o texto possui somente uma leitura *certa* e de que há somente uma maneira *certa* de representá-lo. Assegura Bassnett (2003, p.191): “Uma noção de teatro que não considere o texto dramático e a representação teatral como indissolivelmente ligados conduzirá inevitavelmente à discriminação de todo aquele que parecer ofender a pureza do texto escrito”.

Fernández (1981) é outro teórico que comenta sobre a primazia do texto em relação à representação. Após discorrer sobre as relações *texto-representação*, em torno das quais giram diversas doutrinas, que vão desde considerar o *texto* como um código de *língua* e a *representação* como um código de *fala* (cita Brandi, 1974) até a opinião de Giulli Pugliatti (1976, *apud* Fernández, 1981, p. 246), para quem “o texto dramático é a ‘tradução metalinguística’ de um projeto cênico pré-textual”, Fernández (*op.cit.*) retoma essa percepção da crítica tradicional que concede ao texto mais importância que à representação. Diz o autor: “Tem que se constatar que a crítica tradicional concedeu uma grande importância ao texto e descuidou-se da análise das representações. Inclusive, dentro do texto, o privilegiado foi a palavra articulada e não as rubricas”³² (Fernández, 1981, p.247).

Para Fernández (1981), admitir que um texto seja somente dramático, e não teatral, é o mesmo que admitir que esse texto possa ser lido como um texto qualquer. E explica que qualquer texto dramático traz alguns elementos teatrais que, por serem específicos, geram uma representação imaginada ou real e, nesse processo, as rubricas têm essa mesma representação.

Corroborando com os que pensam o texto teatral como algo incompleto, Bassnett (2003, p.190) vê que esse posicionamento traz um dilema ao tradutor: “traduzir o texto como um texto puramente literário ou tentar traduzi-lo na sua função de mais um elemento de outro sistema mais complexo”.

Um dos sistemas que podem estar inseridos nessa ideia de sistemas mais complexos é o semiótico. Vários autores discorrem ou discorreram sobre a semiótica do texto teatral. Para O. Zich (*apud* Fernández, 1981, p.248-249), o texto teatral é apenas uma simples documentação textual para a representação. Fernández (1981), ao discordar da opinião de O. Zich argumenta que, tanto no texto quanto na representação, deve-se *admitir a presença operativa e eficaz de heterogêneos sistemas sógnicos, interconectados*. Continua o autor:

³²TO: Hay que constatar que la crítica tradicional ha concedido una gran importancia al texto y ha descuidado el análisis de las representaciones. Incluso, dentro del texto, lo privilegiado ha sido la palabra articulada y no las acotaciones.

Esses diversos sistemas sgnicos atuam significativamente, na simples leitura, sobre os signos propriamente verbais – o diálogo. Esse conjunto de signos não-verbais, traduzidos no texto por meio de palavras, produz um sentido que não pode ser totalmente distinto do que produzirá quando o diretor de cena levar a cabo a operação inversa: retraduzir as rubricas, substituindo-as por signos materiais ou de atitudes³³ (FERNÁNDEZ, 1981, p.248).

Segundo esse teórico, no processo significativo dramático-teatral ocorrem as seguintes operações:

a) O autor escreve um texto dialogado – corresponde ao sistema sgnico verbal escrito. b) Ao mesmo tempo, acrescenta elementos de sistemas não-verbais como gestos, espaço, movimento, aparência externa etc., que traduzem um sistema verbal. Esses dois processos implicam uma representação traduzida, imaginada. c) O diretor e os atores decodificam o texto dialogado e codificam o referente aos signos não-verbais (as rubricas).

Outro autor que teorizou sobre a semiótica da representação teatral foi Tordera Sáez (1999). Esse teórico define o caráter específico do fenômeno teatral como uma estrutura múltipla de signos que se desenvolvem em diversos níveis (p.157). Concordando com Mounin (1972, *apud* TORDERA SÁEZ, 1999, p.158), Tordera Sáez argumenta que “convém reter a necessidade urgente de libertar a semiótica teatral dos métodos linguísticos”³⁴, sendo isto devido ao “caráter complexo do teatro, cuja realidade cobre um quadro múltiplo e heterogêneo de fenômenos de diverso estatuto semiótico”³⁵, como processos culturais, inscrições ideológicas e ações puramente emocionais, entre outros. Esse teórico observa que os atuais estudos de semiótica teatral não proporcionam “uma análise teórica, suficientemente desenvolvida, de cada sistema de signos empregados ou que possa empregar o espetáculo”³⁶ (TORDERA SÁEZ, 1999, p. 158). Em razão disso, Kowzan (*apud* Tordera Sáez, *op.cit.*,172) aborda a questão pelo resultado, isto é, pelo espetáculo como realidade existente, e propõe o seguinte quadro, constante de treze sistemas:

1 palavra 2 tom	Texto pronunciado	Ator	Signos auditivos	Tempo	Signos auditivos (ator)
3 mímica 4 gesto 5 movimentação	Expressão corporal		Signos visuais	Espaço e tempo	Signos visuais (ator)
6 maquiagem 7 penteado 8 indumentária	Aparências exteriores do ator			Espaço	
9 acessórios 10 cenário 11 iluminação	Aspecto do espaço cênico	Fora do ator	Signos	Espaço e tempo	Signos visuais (fora do ator)
12 música	Efeitos sonoros			tempo	Signos auditivos (fora

³³TO: Esos diversos sistemas sgnicos actúan “significativamente”, en la simple lectura, sobre los signos propriamente verbales —el diálogo—. Ese conjunto de signos no verbales, traducidos en el texto por medio de palabras, producen u sentido que no puede ser totalmente distinto del que producirán cuando el director de escena lleve a cabo la operación inversa: retraducir las acotaciones, sustituyéndolas por signos materiales o de actitudes.

³⁴TO: conviene retener la necesidad urgente de liberar a la semiótica del teatro de los métodos lingüísticos.

³⁵TO: carácter complejo del teatro, cuya realidad cubre un cuadro múltiple y heterogêneo de fenômenos de diverso estatuto semiótico.

³⁶TO: un análisis teórico, suficientemente desarrollado, de cada sistema de signos empleados o que pueda emplear el espectáculo.

13 som	não articulados		auditivos		do ator)
--------	-----------------	--	-----------	--	----------

Quadro 01 – Quadro de sistemas de signos da representação teatral de Kowzan (*In*: BOBES NAVES, 1997, p.146). Traduzido para o português pelas autoras deste artigo.

Fernández (1981, p.252) também analisa as marcas do texto teatral. Assim como Kowzan (*apud* FERNÁNDEZ, 1981), também acha correto que se estudem os signos não-linguísticos partindo da verbalização que o autor faz no texto, observando neste estudo a “reconstrução de um inventário lexical aberto”. Ao comentar sobre o modelo proposto por Kowzan (*in*: BOBES NAVES, 1997, p.146), Fernández – sem discutir a fundamentação teórica de sua doutrina, mas fixando-se, tão-somente, no seu valor operativo – comenta que, dos treze pontos assinalados, doze podem ser considerados como incluídos nas rubricas, ou indicações cênicas. Observa que “salvo a palavra do diálogo, tudo são rubricas, referentes ao ator ou à cena, signos visuais ou signos auditivos que se dão ora no tempo ora no espaço, ou em ambos, ao mesmo tempo” (FERNÁNDEZ, 1981, p.252)³⁷. Encerra seu comentário com a constatação de que é possível analisar todos esses signos em sua formulação verbal, quando se integra um eixo sintagmático dentro do plano textual.

Na abordagem referente à tradução intersemiótica, constata-se o que Tordera Sáez (1999) já havia observado: que é difícil manter certas oposições, como mímica-gesto, maquilagem-penteado, acessórios-decoração, música-som. O referido teórico salienta que alguns dos sistemas já são objetos de estudo de disciplinas semióticas, em vias de desenvolvimento. Assim, o movimento é estudado pela proxêmica, ciência que estuda as interrelações entre o ser humano e o espaço; o gesto é estudado pela quinésica, ciência que estuda a linguagem corporal; e o tom e seus elementos como ritmo, velocidade, intensidade etc., estudados pela paralinguística.

Tradução intersemiótica / adaptação teatral de *De “La Celestina” a “La Regenta”, um giro musical por la literatura española*

Como em qualquer atividade que propomos fazer, existem algumas atitudes e medidas que tomamos previamente, outras que adotamos durante o desenvolvimento da atividade e outras posteriormente.

Uma das atividades tomadas previamente foi definir nosso público-alvo e o propósito da adaptação: como público-alvo, nossos alunos-universitários dos semestres intermediários (entre III e IV) do Curso de Letras em Espanhol, principalmente alunos que tivessem interesse em dramatizar — foi esse o motivo de a adaptação ter sido escrita em espanhol, utilizando-se, portanto, uma tradução, além de intersemiótica, intralingual — e, como propósito, o desenvolvimento de atividades intracurriculares e extraclasses, que foram trabalhadas com os referidos alunos.

³⁷**TO:** salvo la palabra del diálogo, todo es acotación, referida al actor o a la escena, signos visuales o signos auditivos que se dan ya en el tiempo ya en el espacio, o en ambos a la vez.

Após definir o público-alvo, passamos à escolha das obras a serem utilizadas na adaptação. *Pari passu* à escrita da adaptação, fomos imaginando como transcorreriam as cenas: se seriam cenas no palco ou fora do palco e como seria a ocupação do espaço cênico. Essas sequências foram escritas no texto adaptado. Elas compuseram as rubricas, as quais dão um direcionamento aos atores e ao diretor de como o adaptador imagina a cena, embora o grupo, ao fazer a montagem, possa introduzir modificações. Tentamos escrever as rubricas com clareza, pois, apesar de elas serem consideradas textos secundários, têm grande importância, visto que, além das ações, indicam o estado de espírito do personagem, seus sentimentos, que serão expressos pelos atores etc.

Dentre as atitudes prévias, levamos em consideração que, tanto a obra literária quanto a adaptação, contam histórias, mas, no texto teatral, o discurso é direto, e toda a história vai ser contada por meio da fala dos personagens. Devido a isso, na adaptação, procuramos considerar o tempo de duração do espetáculo. Há, pois, uma delimitação do tempo previamente pensada.

Como consequência desta delimitação do tempo, torna-se impossível transpor todos os planos da obra literária para o texto dramático e, posteriormente, para a representação teatral. Não obstante, devemos ter em mente que o texto literário apresenta introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho e esses elementos devem estar presentes do texto adaptado.

Tivemos o cuidado de que todos esses elementos constassem em nossa adaptação. Para introduzir os leitores/espectadores nas obras que iriam ser adaptadas / traduzidas intersemioticamente, compusemos a letra de música transcrita a seguir:

Presentación de la pieza

Melodia: trecho de *Ode a Alegria*, de Beethoven

El grupo Sainetes, Poemas y Canciones
Va a presentarles mil historias de pasiones
La alcahueta Celestina y el Lazarillo de Tormes
Sancho y Quijote y la Regenta Ana Ozores

Por sus amores lucha Fermín Magistral
Con Álvaro Mesía, Celedonio y Quintanar
Bécquer canta loas de amor y amistad
Góngora y Quevedo siguen con su enemistad

No item desenvolvimento, pensamos como fazer a passagem de uma obra à outra. Para isso, criamos um personagem que simbolizava o passar do tempo, o passar dos anos e séculos, a Sra. Tiempo, e a passagem do tempo seria marcada em um grande relógio desse personagem. Eis aqui o trecho inicial do TA:

La Sra. Tiempo está sentada en una silla. Mira en la pared un gran reloj, de un único puntero que marca siglos, en vez de horas. Dice:

Sra. Tiempo: 1502. He aquí que llega Celestina.

En ese momento bate en la puerta una señora, toda cubierta de oro.

Sra. Tiempo: ¡Entra, Celestina!

Celestina, *mirando el reloj con curiosidad:* ¿Qué hora da el reloj?

Sra. Tiempo, *mirando el pulso:* Las diez. ¿Qué cuentas? (*Celestina hace un gesto de que no comprende la respuesta de las horas, no obstante, no comenta nada*)

Celestina: Lo de siempre... Jóvenes que se enamoran y que buscan mi ayuda. Ayer, por estas horas, el joven Calisto se encontró con la dulce Melibea, de quien se enamoró. Quiso entablar conversación con ella, pero Melibea lo despidió con firmeza.

Sra. Tiempo: Ya lo sé. Calisto estaba muy afligido y su criado Sempronio lo aconsejó a buscarte...

Celestina: Eso me contó Calisto... ¿Cómo lo sabe usted?

Sra. Tiempo: ¿Quién no conoce la alcahueta más famosa del quinientos?

Na continuidade do diálogo, a Sra. Tiempo vai relatando a Celestina as obras da literatura espanhola. A cada vez que Celestina muda o ponteiro do relógio para determinado ano/século, uma obra é comentada e um trecho da referida obra é representado.

O clímax se dá na cena em que *La Regenta*³⁸, no interior da Catedral, trava um diálogo com D. Fermín e fica sabendo da morte de seu marido, em duelo com Álvaro Mesía, seu amante. A sequência do diálogo é esta:

Don Fermín: Pero, ¿qué locura es ésta?. Usted es la culpable de la muerte de su marido. Sepa que su amante ha huido. Quede sola, pues no es más que una adúltera.

La Regenta: ¿Cómo, mi marido muerto? ¿D. Álvaro huyó? Voy a enloquecer... (*Cae al suelo y llega Celedonio, el sacristán, que aprovecha para besarla. Ana siente náuseas*).

La Regenta: ¿Qué hacéis, miserable? He sentido sobre mi boca el vientre frío y viscoso de un sapo. (*Ana se desmaya y queda tendida en el suelo*).

O último elemento a ser comentado é o desfecho, para o qual pensamos no soneto 126 de Lope de Vega. Eis a descrição da cena:

Todos los actores recitan el poema de Lope de Vega:

(La presentación se da de acuerdo con la entrada en escena. Así, la señora Tiempo dice el primer verso, Celestina el segundo etc. La señora Tiempo ayuda a Ana a levantarse. Ana recita: Esto es Amor, y todos dicen: Quien lo probó, lo sabe.)

TODOS:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
Áspero, tierno, liberal, esquivo,
Alentado, mortal, difunto, vivo.
Leal, traidor, cobarde y animoso,

No hallar fuera del bien centro y reposo

³⁸ Ou Ana Ozores, personagem do romance *La Regenta*, de Leopoldo Alas "Clarín". Foi publicada em dois tomos em 1884 e 1885. É considerada a obra mestra de Clarín e um dos romances mais importantes da literatura espanhola.

Mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
Enojado, valiente, fugitivo,
Satisfecho, ofendido, receloso,

Huir el rostro al claro desengaño,
Beber veneno por licor suave,
Olvidar el provecho, amar el daño,

Creer que un cielo en un infierno cabe
Dar la vida y el alma a un desengaño
Esto es amor, quien lo probó, lo sabe.

Tradução intersemiótica de uma personagem, a Melibea da obra *La Celestina*

Na obra *La Celestina* de Fernando de Rojas, Melibea vive um amor proibido com Calisto. Um romance intermediado por uma alcoviteira chamada Celestina. A obra foi escrita na transição da Idade Média para o Renascimento e apresenta personagens marcados pelo individualismo e pouco altruísmo, e com Melibea não é diferente. A bela e doce protagonista passa da resistência familiar à total entrega a seu amado Calisto. A jovem, repreendida desde criança em sua casa, se sente escrava e a partir disso passa a encontrar justificativa para seus encontros amorosos. A moça se apaixona por Calisto, jovem da alta sociedade que só se preocupa em realizar seus desejos. Celestina é quem é incumbida de aproximar o casal a pedido do jovem que não admitia ter seu amor rejeitado, num primeiro instante, pela donzela.

Ao elaborar o personagem Melibea para a encenação teatral por ocasião da III Semana de Humanidades da UFC, em 2006, preocupamo-nos em apresentar uma imagem de uma protagonista doce, mas ao mesmo tempo decidida e disposta a viver o que lhe daria prazer. Por isso na imitação de voz, durante a encenação, buscamos transmitir os diálogos de forma firme, embora tratando de temas românticos na ocasião da cena em que a personagem dialoga com Calisto no primeiro encontro romântico dos dois. Nesta cena romântica entre os dois, a personalidade e o caráter de ambos também são vistos através da letra da canção a seguir:

Calisto y Melibea

Melodia: trecho de *Noturno*, de Chopin

Calisto - Yo soy, mi dulce Melibea,
Tu siervo mal aventurado Calisto
No temas, mi sobrada osadía,
Pues eres la alegría de mi corazón.

Melibea - La osadía de todos tus mensajes
Me ha forzado a decirte, a hablarte,
Que es tuyo todo mi amor,
Mí vida, mi ventura y felicidad

A letra aqui transcrita, interpretada e cantada durante a apresentação teatral, representa fielmente a personalidade e a postura dos personagens Calisto e Melibea.

A adaptação da obra, especialmente da cena na qual contracenam estes personagens, também buscou ser fiel na montagem do cenário, mostrando Melibea numa posição de destaque em relação a Calisto e com figurino apropriado para a época. Como a cena representada na encenação em questão foi a do primeiro encontro entre Calisto e Melibea, optamos por escolher o vestido longo e de cor azul. Bem típico das jovens filhas da classe alta no contexto de transição da época medieval para o renascimento.

Considerações finais

Nas páginas iniciais deste artigo, apresentamos opiniões distintas de teóricos quanto ao fato de considerarem ou não uma adaptação como tradução. Nos dois tipos de argumentos, observamos que a maioria dos comentários refere-se à tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, de acordo com estudos desenvolvidos por Jakobson (1973).

No entanto, se partimos para estudar a tradução intersemiótica, observamos, sim, que a adaptação é uma tradução intersemiótica, conforme atestam os estudos de Jakobson (1973), Ubersfeld (*apud* BASSNETT, 2003), Bassnett (2003), Fernández (1981), Tordera Sáez (1999) e Kowzan (*in*: BOBES NAVES, 1997), comentados neste artigo.

Para comprovar que adaptação se enquadra na tradução intersemiótica, apresentamos a maneira como fizemos a adaptação *De “La Celestina” a “La Regenta”, um giro musical por la literatura española*. Analisando-a, observamos que a adaptação/tradução intersemiótica deu-se não apenas na mudança de gêneros textuais como também na montagem da peça.

Comentar como se deu a elaboração da adaptação é importante para que se tenha a compreensão geral dos distintos posicionamentos, como o de Amorim (2003), quando opina que o adaptador assume a sua “presença”, diferentemente do tradutor – tradutor interlingual, acrescentamos – que se caracteriza pela “ausência”. Exemplificamos isso no comentário que fizemos sobre a criação do personagem Sra. Tiempo, como também na maneira de imaginarmos o passar do tempo, o qual seria marcado por grande relógio com um único ponteiro a marcar anos, em vez de horas. Esse é um momento em que se percebe a presença do adaptador/tradutor intersemiótico no TA.

A última cena da peça, de La Regenta desmaiada e estendida no chão da Catedral, não se encontra na obra de Clarín. Aqui é outro momento em que se sente a presença do adaptador. Observe-se que há uma aproximação tanto com o pensamento de Bastin (*apud* TORRES, 2003), quando considera a adaptação como um texto *representativo* do texto-fonte, quanto com as considerações de Amorim (2003), referentes ao modo de o adaptador contar uma história: de um modo semelhante ao de um pai ou de uma mãe que conta a história ao filho à sua maneira, com suas particularidades.

Ao fazermos uma correlação da parte teórica com os passos da adaptação e da montagem da peça, podemos perceber que essas correlações vão desde a fase inicial da adaptação de *De “La Celestina” a*

“*La Regenta*”: *um giro musical por la literatura española* – e a analisamos levando em conta os estudos de Fernández (1981) e Bassnett (2003) – até a correlação da representação teatral com o quadro de Kowzan (1997) – quando comentamos sobre o trabalho de composição e caracterização do personagem Melibea.

Ressaltamos que a adaptação se completou com a representação teatral, corroborando, novamente, com os argumentos de Fernández (1981) quando explica que o texto dramático traz alguns elementos teatrais que geram uma representação imaginada ou real e, nesse processo, as rubricas têm essa mesma representação, o que ocorreu quando fizemos a tradução intersemiótica de gêneros textuais, de romance ou poesia para as letras de música e para o texto teatral.

Referências

AMORIM, L. M. “Translation and adaptation: differences, intercrossings and conflicts in Ana Maria Machado’s translation of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll”. In: **Cadernos de Tradução**. Tradução, retradução e adaptação. Nº 11- 2003/1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. ISSN: 1414-526X.

BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Trad.: Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DIAS, C. R. Análise intersemiótica: cinema e literatura. In: **Academos** – Revista Eletrônica da FIA. Vol. III, nº 3, Jul – Dez / 2007. ISSN: 1809-3604.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. CX.

FERNÁNDEZ, A. R. 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.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 6ª ed., 1973.

KOWZAN, T. “El signo en el teatro”. In: BOBES NAVES, María del Carmen (Compiladora). **Teoría del teatro**. Madrid: Arco / Libros, 1997.

LOTFIPOUR-SAEDI, K. “Analysing Literary Discourse: Implications for Literary Translation”. In: **Meta**: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 37, nº 2, 1992, p. 193-203.

MARCO común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Trad.: Instituto Cervantes. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, 2002. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/marco>. Acesso em: 02 Fev. 2011.

NEWMARK, P. **Manual de traducción**. Trad. para o espanhol por Virgilio Moya. Madrid: Cátedra, 1992.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SALDANHA, João Cássio Rebouças e SALDANHA, Marco Aurélio. **A contribuição do projeto “Literatura em cena” da Universidade Estadual de Goiás, Unidade de Jussara, para a sociedade local**. Jussara/GO: UEG, s/d. Disponível em:

<http://www.jussara.ueg.br/pos_docencia_universitaria/A%20CONTRIBUICAO%20DO%20PROJETO%20LITERATURA%20EM%20CENA.pdf>. Acesso em: 01 Jul. 2010.

SILVA, N. E. da; GOMES M., M. Ciranda de pedra, personagens e universo feminino no eixo da adaptação. *In: Intercom* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Brasília – 4 a 6 de junho de 2009.

TORDERA SÁEZ, A. Teoría y técnica del análisis teatral. *In: TALENS, Jenaro et al. Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 6^a ed., 1999.

TORRES, M. C. “Panorama du marché éditorial français: les traductions, retraductions, rééditions et adaptations françaises de la Literature Brésilienne”. *In: Cadernos de Tradução*. Tradução, retradução e adaptação. Nº 11- 2003/1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. ISSN: 1414-526X.