

DAS PALAVRAS AO CORPO EM MOVIMENTO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Israel Becker¹

RESUMO: Este artigo, resultante de uma pesquisa inscrita no Programa de Iniciação Científica da Faculdade de Artes do Paraná (Unespar/FAP, 2010) sob orientação da Profa. Dra. Cristiane Wosniak, trata das relações do corpo representando a literatura por meio de signos. O corpo como instrumento de comunicação não verbal é visto sob o prisma das teorias sógnicas. Sendo o corpo um meio de passagem de informação, analisar-se-á como Wosniak desenvolveu e evidenciou tais signos literários, transpondo-os aos movimentos corporais, em uma cena coreográfica específica da obra *Rosas: “De rosas e espinhos”*. De forma atualizada e com um olhar reflexivo e crítico sobre o tema pesquisado em 2010, tenho têm-se por intento, em 2020, recontextualizar de que forma e com que meios a Tradução Intersemiótica pode operar na cena em questão da obra *Rosas* da Têssera Companhia de Dança da UFPR a partir do conto literário *A Imitação da Rosa* de Clarice Lispector.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação; Semiótica; Literatura; Tradução; Dança.

FROM WORDS TO THE BODY IN MOTION: INTERSEMIOTIC TRANSLATION

ABSTRACT: This article, resulting from a research enrolled in the Scientific Initiation Program of the Faculty of Arts of Paraná (Unespar / FAP, 2010) under the supervision of Profa. Dr. Cristiane Wosniak, deals with the relations of the body, representing literature through signs. The body as an instrument of non-verbal communication is seen from the perspective of sign theories. As the body is a means of passing information, it will be analyzed how Wosniak developed and evidenced such literary signs, transposing them to body movements, in a specific choreographic scene of the work *Rosas: “De rosas e espinhos”*. In an updated way and with a reflective and critical look at the topic researched in 2010, I intend, in 2020, to recontextualize how and with what means Intersemiiotic Translation can operate in the scene of the work *Rosas* by Têssera Companhia Dance from the literary tale *A Imitação da Rosa* by Clarice Lispector.

KEYWORDS: Communication; Semiotics; Literature; Translation; Dance.

376

1 Bacharel e licenciado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Bailarino, ator, professor de dança e coreógrafo profissional. E-mail: israel.f.becker@gmail.com

INTRODUÇÃO

Este artigo, resultante de uma pesquisa inscrita no Programa de Iniciação Científica da Faculdade de Artes do Paraná (Unespar/FAP, 2010) sob orientação da Profa. Dra. Cristiane Wosniak, trata das relações do corpo representando a literatura por meio de signos. O corpo como instrumento de comunicação não verbal é visto sob o prisma das teorias sógnicas. Sendo o corpo um meio de passagem de informação, analisar-se-á como a autora da obra em questão desenvolveu e evidenciou tais signos literários, transpondo-os aos movimentos corporais, em uma cena coreográfica específica da obra *Rosas: De rosas e espinhos*.

De forma atualizada e com um olhar reflexivo e crítico sobre o tema pesquisado em 2010, têm-se por intento, em 2020, recontextualizar de que forma e com que meios a Tradução Intersemiótica pode operar na cena em questão da obra *Rosas* da Têssera Companhia de Dança da UFPR a partir do conto literário *A Imitação da Rosa* de Clarice Lispector.

Destaca-se que entender o mundo é ser comunicado sobre ele. Compreender ações e estabelecer relações com o meio se faz pertinente a todo instante.

A maneira como entendemos o mundo, como o analisamos, catalogamos e o descrevemos, faz-se por meio de signos. Os signos são parte inerente ao aprendizado humano, e mesmo que o termo possa nos parecer distante, está mais intrínseco às nossas formas comunicacionais e inteligíveis do que imaginamos.

Segundo Charles Sanders Peirce, o 'pai da semiótica', signo ou representante é toda coisa que substitui outra, representando-a para alguém, sob certos aspectos e em certa medida.

Idiomas são signos, imagens são signos, palavras são signos.

Como forma de comunicação, a dança tem um papel importante apoiando-se nos preceitos da contemporaneidade. O corpo que fala, que tem suas razões, que se expressa e comunica a todo o momento.

A dança, em sua trajetória histórica, traz consigo diversas considerações semióticas em suas técnicas e formas de concepções coreográficas. A relação destas maneiras de organizar o corpo em movimento aliado às ideias comunicacionais conduzem o foco desta pesquisa.

A relação psicológica do personagem de Laura sobre a obra da literatura devocional *A Imitação de Cristo* no conto *A Imitação da Rosa* (de Clarice Lispector) transposta/traduzida para a cena “De rosas e espinhos” da obra *Rosas* (de Cristiane Wosniak) é o que motiva a escrita desse artigo.

COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Para que haja comunicação é necessário que uma mensagem parta de uma fonte em direção a um ponto de destino (emissor e receptor). Para que seja compreendida é necessário um código, um sistema que sirva de suporte à informação, seja por convenção pré-estabelecida ou sistema de símbolos.

Esse código pode ser um idioma, um sistema convencional com linguagem própria como a literatura e o cinema, por exemplo. Em dança, existem técnicas que oportunizam a observação de tais signos.

Em semiótica, para que a comunicação se estabeleça, ela se apóia numa tríade de relação: *emissor/transmissor, informação/ruído ou distúrbio e receptor*.

A análise do mundo é feita por meio de signos. O signo é classificado, segundo Pierce em:

- **Ícone**, quando possui alguma semelhança ou analogia com o seu referente. Ex: uma fotografia, uma estátua, etc.
- **Índex ou Índice**, quando mantém uma relação direta com o seu referente, ou a coisa que produz o signo. Ex: chão molhado, indício de que choveu, etc.
- **Símbolo**, quando a relação com o referente é arbitrária, convencional. Ex: As palavras, faladas ou escritas, são símbolos. “Quando eu pronuncio a palavra falada MESA, por exemplo, o som complexo que emito designa um determinado objeto por convenção pré-estabelecida” (PIGNATARI, 2002, p. 30-31).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Roman Jakobson (1970) cunhou a terminologia 'tradução intersemiótica' quando dividiu as traduções em três tipos:

- *Intralingual*, ou paráfrase, que é reescrever um texto a partir dos signos de uma mesma língua.
- *Interlingual*, que seria passar um texto de uma língua para outra língua.
- *Intersemiótica*, ou transmutação, que é a interpretação de signos textuais por outros signos não-verbais.

Seu conceito foi bastante generalista, mas abriu margem a diversos estudos posteriores.

Tradução intersemiótica é um termo complexo. Gera indagações sobre o que é e do que se trata. É muito simples definir. Trata-se de adaptação. Quando se adapta um conto, um livro, uma história para o cinema, televisão outros, estamos falando diretamente em tradução. 'Inter', pois, transita entre meios distintos. Tradução intersemiótica, portanto, é a transmutação de uma informação sígnica de um meio a outro.

A área de Intersemiótica estuda os trânsitos de signos entre esses meios. Exemplos são as traduções da literatura para o cinema (ou vice-versa), para a televisão, textos verbais que viram espetáculos de dança, entre outros.

Segundo Mara Lúcia Diniz², apesar de sua aparente modernidade, a tradução intersemiótica é um diálogo quase eterno entre as artes.

Os filmes *Emma*, *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*, são traduções intersemióticas dos romances escritos por Jane Austen, famosa escritora inglesa do século XIX. O *ballets* de repertório *Giselle* (1841), *La Sylphide* (1832), dentre outros, são traduções de libretos, poemas e contos medievais reescritos no século XIX. No primeiro caso, a literatura é transposta ao cinema, e no segundo, a literatura é transmutada ao corpo, na dança.

² Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz (Professora do Departamento de Ciências Humanas, atua nos cursos de Jornalismo, Radialismo e Relações Públicas e coordena o Grupo de Estudos Semióticos /GES/ na UNESP).

Convivemos com traduções o tempo todo. Mas tais 'releituras' trazem consigo implicações de relação. O que enriquece uma tradução? Quais os meios de análise? O que se perde da informação original?

Existem diversas maneiras de se analisar uma tradução, diversas formas de abordar uma obra a ser traduzida e várias formas de se traduzir. Os caminhos que a norteiam podem ser diversos e alguns fatores são relevantes para análise: onde está sendo traduzida? Quando? Para que meio (inter) e quem será o tradutor?

TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS E O OLHAR DO/A TRADUTOR/A

Há três formas de tradução intersemiótica, e estas são baseadas na tríade de signos referente ao objeto de Peirce: ícone, índice e símbolo. Segundo Plaza (2003), existem três categorias em que se enquadram:

- Icônica: semelhança de estrutura;
- Indicial: presença do original na tradução;
- Simbólica: busca referências convencionais com o original.

A tradução icônica seria a que tende a aumentar taxa de informação, mantendo similaridades materiais, qualitativas e de aparência e despertando sensações de analogia com a obra. Seria uma Transcrição. Por analisar o ícone, está desprovida de conexão dinâmica com o original que representa.

A tradução indicial está ligada ao contato da obra original e a tradução, transformando a qualidade do objeto imediato pelo meio escolhido pela tradução em questão se tratando de uma Transposição.

A tradução simbólica é feita através de metáforas, símbolos ou outras convenções. Aludem-se os caracteres do objeto imediato, essência do original, sendo assim uma Transcodificação.

Uma obra traduzida jamais será impreterivelmente icônica, indicial ou simbólica. Permeará duas ou até mesmo as três classificações.

Por se tratar de um conceito relativamente novo, felizmente não existem fórmulas que conceituem e norteiem uma tradução. Mas um elemento é de suma importância para sua ação: a perspectiva e o olhar da pessoa que estará à frente da tradução e quais formas de relação a mesma estabelecerá com os meios.

Qual o papel do receptor/leitor/interpretante diante uma obra? Sabe-se que toda informação, antes de ser processada e interpretada, é selecionada em nível e grau.

Segundo PIGNATARI (2002, p. 21) “a interpretação do signo varia de acordo com o repertório pessoal e vivencial do interpretante.”

O tradutor, antes de ser criador da nova obra, é um receptor/leitor da que antecede o processo. Sua visão/forma de analisar a obra já está contaminada por todo seu repertório anterior, suas credulidades e conceitos estabelecidos dentro do sistema/signo em que sem encontra.

Nos estudos da tradução, é complexo analisarmos uma criação abstraído os meios: cultural, político e social. As evoluções tecnológicas diárias contaminam o formato como analisamos uma obra, ou como o criador pensará sua criação. Não existe como se abster de tais contaminações na criação/gênese de uma estrutura, seja ela literária, cinematográfica, coreográfica, ou outra qualquer.

Por mais distante que se pretenda estar de relações periféricas, os conceitos sócio-econômicos-culturais estão intrínsecos na forma de pensar do tradutor. Mesmo que a intenção seja não pensar em política, seu corpo é político por co-existir no meio, e assim sucessivamente. A primeira seleção da obra se faz aqui: como o leitor foi tocado pela obra? Que tipo de relações serão estabelecidas? Quais artifícios e qual o domínio técnico/intelectual o leitor/analista da obra dispõe para a tradução? Segundo Pignatari (2002, p. 22), “o significado é uma relação entre o interpretante do emissor e o interpretante do receptor; é uma função dos receptivos ‘repertórios’, confrontados na prática efetiva dos signos.” A fusão das ideias do emissor (escritor da primeira obra), com a forma de análise do receptor (tradutor) é o que fará ‘única’ a tradução. Cabe ao tradutor, dentro do seu processo de seleção de informação e adequação ao meio proposto, ponderar quais caminhos nortearão sua obra, sua leitura.

OS CÓDIGOS DA DANÇA E OS SIGNOS CORPORAIS

Durante anos de existência, o corpo vem comunicando e buscando maneiras, dentro das necessidades sociais, de permanecer no sistema mundo.

A dança clássica, o mais antigo código/signo existente em dança, nos mostra caminhos interessantes de existência e sobrevivência durante a sua criação e codificação. Nascida no período renascentista, toda a codificação da técnica estava subordinada às demais danças de corte existentes no período, que por sua vez estavam ligadas às regras de decoro e protocolo da corte.

Nas danças de corte, gestos e intenções significavam pensamento e/ou ações-intenções. Pura comunicação gestual, o corpo sendo usado, através de signos corporais para expressar uma ideia.

A dança moderna veio com o intuito de negar o artificialismo da dança clássica, abandonando as sapatilhas de ponta, os espartilhos apertados e demais características. A partir daí, manifestos importantes, coreógrafos e pensadores com frequência desdobram as relações do corpo, explorando inúmeras possibilidades de torná-lo um instrumento de comunicação, modificador do mundo e sendo modificado por ele.

Os idealizadores pós-modernos aliaram a dança aos ambientes urbanos, pintura, arquitetura viva, etc., criando uma relação direta com as pessoas e as relações comuns do mundo.

Hoje, diversas nuances estilísticas de concepções de danças (danças urbanas, contemporânea, dança-teatro) abrem margem para pesquisa de movimentos e libertam a criatividade para a construção de novas linguagens.

Daí o nosso século é o século do planejamento, do design e dos designers: o desenho industrial e a arquitetura passam a ser estudados e projetados como mensagens e como linguagens; escritores, poetas, jornalistas, publicitários, músicos, fotógrafos, cineastas, produtores de rádio e televisão, desenhistas, pintores e escultores começam a ganhar consciência de designers, forjadores de novas linguagens. Designer da linguagem é aquele capaz de perceber e/ou criar novas relações e estruturas de signos [...] Estrutura: malha de reações entre elementos ou entre os processos elementares (WIESER apud PIGNATARI, 2002, p. 19).

Sendo assim, a obra analisada neste artigo, 'Rosas', é um produto planejado, arquitetado, que se utiliza dos meios necessários e argumentos corporais pertinentes para dar subsídios às necessidades sgnicas da obra de Clarice Lispector.

A IMITAÇÃO DA ROSA – O CONTO

O conto 'A Imitação da Rosa' trata da condição familiar. A personagem Laura, esposa de Armando, de volta ao lar, após período de internamento numa clínica psiquiátrica, espera pelo marido para irem jantar com sua amiga Carlota e o marido. Durante a longa espera, Laura procura se prender obsessivamente a sua imperfeição singela de mulher afeita à rotina, pouco original e desinteressante. Enquanto reflete, a perfeição das rosas que comprara pela manhã torna-se cada vez mais sedutora. Ela, então, compara as rosas a uma das tentações de Cristo, lembrando do livro A Imitação de Cristo³ que lera quando estava no colégio sem entender a história; apenas tinha a certeza de que aquele que o imitasse estaria perdido.

Laura ainda tenta se defender do abismo ao qual estava novamente se entregando: o abismo da perfeição de Cristo e das rosas. A beleza das rosas torna-se um transtorno. Assim, ela volta ao estado de transe que fez com que fosse internada. Quando Armando finalmente chega em casa, encontra a mulher num pedido de perdão que se confunde com a altivez de uma solidão quase perfeita. Ele percebe Laura alerta e tranquila como se fosse um trem. Trem, no entanto, que já havia partido.

ANÁLISE 1 - A RELAÇÃO DE LAURA (PERSONAGEM) COM A IMITAÇÃO DE CRISTO – A CULPA

Laura, menina recatada, educada aos métodos católicos, intentava seguir à risca as práticas devocionais. No conto, Laura se vê controlada, metódica e perfeccionista. Na passagem a seguir, verificamos sua relação com a religião e sua postura: "...*Já no tempo do Sacre Coeur ela fora arrumada e limpa, com um gosto pela higiene pessoal e um certo horror à confusão* (LISPECTOR, 1995, p. 48-49). A possibilidade de alguém ser comparado a Cristo a amedronta quando tem uma lembrança de seus tempos de estudo:

³ A imitação de Cristo é uma espécie de 'evangelho' comum nos anos 40 e 50, contendo o catecismo ou as regras de 'etiqueta cristã'. Trata-se de uma obra da literatura devocional, de autor anônimo, publicada, originalmente, no século XV. Seu texto é um auxiliar à oração e às práticas devocionais pessoais.

E ela cuidadosa. Quando lhe haviam dado para ler a “Imitação de Cristo”, com um ardor de burra ela lera sem entender mas, que Deus a perdoasse, ela sentira que quem imitasse Cristo estaria perdido — perdido na luz, mas perigosamente perdido. CRISTO ERA A PIOR TENTACÃO (LISPECTOR, 1995, p. 49).

Laura sente-se atraída pela imagem de Cristo, não pelos valores e ensinamentos, mas pela figura desnuda, altamente atraente que se mostra a ela. Com isso se culpa pela tentação e martiriza por seus desejos.

ROSAS - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COREOGRÁFICA

Criada para a Têssera Companhia de Dança da UFPR, no primeiro semestre de 2008, o espetáculo ‘Rosas’ é baseado no conto ‘A imitação da Rosa’ de Clarice Lispector.

A coreografia foi estruturada sob os preceitos de dança-teatro. O espetáculo tem 60 minutos e foi dividido em cenas, ordenadas cronologicamente de acordo com o conto originário.

A primeira imagem que aparece, segundo o material videográfico (2008) é de três casais sentados, representando Laura e Armando, sentados no sofá da sala. Curiosamente, cada uma das três intérpretes, que desempenham o papel de Laura, são completamente distintas: uma loira, uma morena e outra de cabelos cacheados e vermelhos. Aqui já se verifica a auto-imagem de Laura, perdida em si mesmo, procurando por sua ‘identidade’. O enredo se desenrola com sutis trânsitos de informação permeando o conto: o despojamento de Carlota, o salto do sapato, barulhento, da empregada nos ladrilhos da cozinha, o trem que já partira, dentre outros. O espetáculo encerra com Laura entregue a sua loucura, satisfeita por poder ser fiel ao que está sentindo, sem ter que ser o que as pessoas esperavam dela (ou o que ela mesma exigia demais de si). Laura, numa cascata de rosas, no seu casulo intocável, segundo a tradução da coreógrafa, finaliza a concepção coreográfica.

ANÁLISE 2 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA CENA A IMITAÇÃO DE CRISTO / O NASCIMENTO DA CENA “DE ROSAS E ESPINHOS”

Segundo a entrevista com WOSNIAK (2011), a cena retrata a memória da personagem Laura, de sua época no colégio (acredita-se que se trata de um colégio católico, rigoroso), quando tem um de seus primeiros devaneios por culpa. Ao lembrar de

sua educação e da Imitação de Cristo, lembra do momento que achou Cristo bonito, a figura despida, atraente fisicamente. Ela fica se culpando por achar a imagem de Cristo altamente sedutora. Sente culpa pela 'tentação' (pecado). Na cena, Laura se imagina num confessionário, tendo que relatar seus pecados e sentindo-se julgada por isso.

Coreograficamente, Laura aparece sentada, no fundo do palco, nesse ambiente/confessionário, com espaço delimitado por cadeiras que outrora fizeram parte da sala de estar. Esse espaço isolado, que seria o inconsciente de Laura, local onde ela está sozinha, acompanhada apenas por suas lembranças, representa o confessionário ao mesmo tempo.

A seu lado, num plano superior, aparece uma figura que seria o representante de suas culpas, seus complexos, da tentação proibida. Ao mesmo tempo esse personagem é o padre no confessionário, representa a instituição da igreja e o próprio Cristo.

A autora optou por ter um personagem Cristo, mas não literal. Não um Cristo humilde, espírito, representante da bondade e pureza, mas um Cristo sensual. A dificuldade foi pensar num personagem que ao mesmo tempo tivesse uma imagem religiosa e fosse sensual. A construção feita pela autora abre margem para diversas leituras sobre este personagem, ora podendo ser um ícone de Cristo (já que termina com os braços abertos, como na crucificação), ora sendo um homem sedutor que abre os braços para abraçar/proteger Laura. A condução a imagem de Cristo é muito sutil já que o personagem leva quase cinco minutos para erguer os braços e quando chega à posição que remeteria a crucificação, a cena logo se desfaz.

Esse personagem é sugerido pela mente de Laura, já que a mesma não olha para ele em nenhum momento. Laura aparece de costas, ensimesmada, curvada, com as mãos, nervosas, passando pelos botões do vestido. Estes botões representam o rosário (importante para todos os ecos da personagem durante a obra), objeto ao qual se comunicaria com a Imitação de Cristo, se penitenciaria por ter uma atração, simbolicamente sexual, por Cristo.

A palavra Rosário significa "Coroa de Rosas". É uma antiga devoção católica que a Virgem Maria revelou. Cada vez que se reza uma Ave Maria Ihe é entregue uma rosa e por cada Rosário completo Ihe é entregue uma coroa de rosas. A rosa é a rainha das flores, sendo assim, o Rosário, de todas as devoções é, portanto, tido como sendo a mais

importante. Rosa que deu nome à obra e que é visto pela tradutora como um signo dual entre o símbolo do amor (quando ofertado ao ser amado) e da morte (quando ofertado ao ente falecido).

O rosário simboliza a culpa e o colégio católico, a comunicação com o lado religioso de Laura. Rosário também simboliza o conjunto de rosas (nome do espetáculo e mote para a criação de todas as cenas).

Segundo Cristiane Wosniak: *“Toda rosa tem espinhos, toda rosa não é isenta, toda rosa não é ingênua. Ao mesmo tempo em que perfuma ela também fere. Ao mesmo tempo em que pode embelezar um túmulo, por exemplo, pode estar presente numa celebração de orgia. Logo a rosa pode ser algo sensual explícito ou algo simbólico, implícito”* (WOSNIAK, 2011).

O importante a ser analisado na cena é o fato de Laura estar manuseando os botões/rosário e estar debaixo das “asas” desse personagem representativo da igreja, Cristo (figura 01).

Figura 01 - O homem vestido de negro: referência ao universo sensual relacionado pela tradutora



Fonte: imagem fotográfica da obra “Rosas” - de autoria de Douglas Fróis

À frente desta cena temos o elenco feminino, distribuído em lugares com frentes distintas, executando a célula coreográfica na íntegra (que representou durante a montagem do espetáculo, as loucuras e devaneios de Laura), com mudanças nas dinâmicas e fluxo dos movimentos.

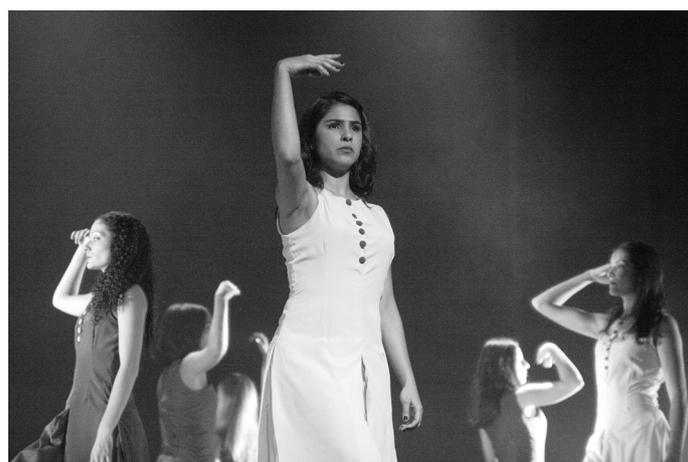
Sendo as bailarinas intérpretes, as extensões de Laura, todas 'sentem extrema vergonha' de lembrar de seus desejos por Cristo. Quando Laura revisita suas memórias, sente um misto de prazer e culpa, tanto no passado como no tempo atual e transcorre a cena refletindo sobre suas angústias e punições. Os olhares das bailarinas são, como o de Laura, para o chão, introspectivos. Quando olham para frente têm um olhar vazio e preocupado, reflexos diretos do drama psicológico vivido pela protagonista.

O figurino, de mesmo corte, varia de cor apenas (figura 02), presença das nuances do universo confuso e das vontades reprimidas da protagonista.

Figura 02 - Extensões de Laura em seu devaneio, misto de prazer e culpa



387



Fonte: imagem fotográfica da obra "Rosas" - de autoria de Douglas Fróis

RECORTES E ESCOLHAS ESTÉTICAS DA TRADUTORA COREOGRÁFICA

Na cena analisada, Wosniak usa alternadamente, Transcrição, Transposição e Transcodificação. A cena permeia as três classificações de tradução, ora por seleção de movimentos, ora por escolha de gestos, detalhes de figurino, cores, intenção cênica, etc.

A tradução é um processo de releitura, não apenas uma transformação. É sempre necessário adaptá-la à nova linguagem proposta. Sendo assim, a tradução se consolida como uma obra autônoma, feita a partir das escolhas e percepções do tradutor diante da obra analisada.

A tradução não teve o intuito de ser literal, já que tal devaneio (no caso da cena escolhida para análise) não é explícito no conto, foi uma interpretação da tradutora sugestionada pelas ideias do conto.

Segundo Thais Dinis (2011) a tradução, em geral, situa-se, pois, na intersecção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução.

As extensões de Laura, vestidas do mesmo modo, executando a mesma coreografia, introspectivas, apenas em direções diferentes, denotariam a crise da personagem em não saber para onde ir ou o que fazer?

O espetáculo é rico em detalhes, o que fez que mesmo não sendo extremamente literal as cenas do conto, buscasse nas relações sógnicas da dança os argumentos necessários para explicitar as ideias ou intenções de forma coesa e altamente poética.

DAS PERDAS E GANHOS ENTRE MEIOS INTERSEMIÓTICOS

Toda a tradução envolve perdas em diversos aspectos. Quando se decide traduzir uma obra de um meio a outro, deve-se analisar quais conceitos de equivalências semióticas tais meios têm em comum e quais serão as adaptações necessárias para manter a 'essência' da obra inicial. Mesmo que os meios encontrem equivalências em grande número, a visão do novo tradutor, seu repertório e suas análises sobre a obra, farão diferença na hora de uma nova criação.

Clarice Lispector escreveu *A Imitação de Cristo* entre 1943 e 1955, com a visão de uma mulher formada em Direito e apaixonada por literatura, que permeava esse meio e essa realidade. Os obstáculos e realidades vividos por Lispector são de extrema importância para a concepção de seus contos. A perda da mãe quando nova, o filho esquizofrênico, a experiência na 2ª Guerra mundial, os percalços vividos pela autora, determinaram como a mesma se relacionou com a forma de escrever, de criar um estilo denominado por muitos como 'romance introspectivo'.

Já Wosniak traduziu a obra em 2008, com a perspectiva da mulher de hoje. Mulher esta que ganhou espaço e reconhecimento por suas qualidades e competências, num ambiente onde gêneros, religiões, raças, diversidades, etc, tentam co-existir em harmonia.

Esses fatos já transformam a leitura de uma obra e suas formas de transmutação.

As relações temporais, filosóficas, de seleção e escolha da interpretante, dentre tantas, fazem com que as 'perdas' do produto original à obra final sejam observadas como produto novo, evoluído no tempo e com as modificações do sistema mundo. Sendo assim, o significado da palavra 'perda' abre espaço para uma significação mais flexível. O produto inicial não perde, ele se modifica, não apenas por ter sido convertido de um meio a outro; da literatura à dança, mas por estar sobrevivendo como informação dinâmica no sistema tempo-espacial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o mundo é compreendido por meio de signos universais regionais, culturais, pessoais, etc. Tais signos podem ser convencionados pelo meio, pelo tempo ou espaço de ação. Signos tomam interpretações diferentes relativas ao lugar em que são inseridos.

O olhar do interpretador/tradutor, suas escolhas e seu meio interferem diretamente no tipo de escolhas que se faz durante uma tradução. Por isso é tão interessante saber que o mesmo mote de pesquisa pode surtir efeitos diversos, jamais sendo redundantes. Infinitas são as possibilidades de traduzir o mundo e as informações contidas nele.

A tradução intersemiótica envolve adaptações entre os meios, onde se buscam conceitos de equivalências semióticas (neste caso, da literatura para a dança) ou se redefine a obra de acordo com as características semióticas do meio a ser traduzido.

Trata-se de uma discussão longa, onde uma gama de valores, costumes e informações podem ser instigantes para novas reflexões sobre traduções entre meios sógnicos.

REFERÊNCIAS

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação, comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. Coleção Debates.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **A tradução semiótica e o conceito de equivalência**. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>> Acesso em: 03 fev. 2019.

EDGAR, André. & SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos chave para entender o mundo contemporâneo. Trad: Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991. Coleção Debates.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

MOURA, Gilsamara. *Corpo e palavra: uma inseminação evolutiva*. In: NORA, S. (org.) **Húmus 1**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004. (p. 113-122).

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos Coligidos*. 1ª ed. Col. Os Pensadores, vol. XXXVI. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. Coleção Estudos, nº 46.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. Coleção Estudos, nº 93.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ROSAS. Direção teatral de Rafael Pacheco e coreografia de Cristiane Wosniak. Curitiba: Têssera Companhia de Dança: Universidade Federal do Paraná, 2008. 1 dvd (60 min.) son.; color.; mídia digital.

SANTAELLA, Lúcia. Matrizes da linguagem e pensamento. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica aplicada. São Paulo: Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. A teoria geral do signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004a.

SANTAELLA, Lúcia. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004b.

WOSNIAK, Cristiane. Entrevista concedida ao autor. Curitiba, 10 mai, 2011.

Recebido em: 23/03/2020
Aceito em: 27/07/2020