

# Tradução Intersemiótica/Estudos Intermídias (interartes)/Adaptação

Francisco Ewerton Almeida dos Santos\*

Há uma forma de tradução, mais complexa, que se diz de ordem intersemiótica, ou seja, transposição de uma linguagem para outra: quando Vivaldi faz pintura (Fra Angelico), quando Drummond faz Tarsila (“Cidadezinha qualquer”), quando Ravel faz cinema (*Tombeau de Couperin*), quando Hitchcock faz Mallarmé (*Vertigo*), quando Mário Reis faz desenho animado (*Moreninha da praia/Betty Boop*) ou caricatura (*Cadê Mimi/J. Carlos*), quando pitangueira começa a dar manga, bem aí... (BRESSANE, 1996, p. 7-8, grifos do autor).

A epígrafe de Bressane, extraída de seu livro, mais poético que teórico, *Alguns*, dá uma definição sucinta do fenômeno denominado como tradução intersemiótica. Jakobson (1995, p. 65), primeiro a usar este termo em seu ensaio *Aspectos linguísticos da tradução*, chama-o também de “transmutação”: “[...] interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Note-se que, enquanto a definição de Jakobson restringe essa modalidade de tradução à passagem de um sistema de signos verbais para outro de signos não verbais, Bressane a compreende com uma amplitude maior, estabelecendo relações livres e multilaterais entre música, pintura, literatura, cinema e desenho. No entanto, como disse no início, o texto de Bressane apresenta maior valor estético que rigor crítico/teórico, enquanto o de Jakobson, apesar de seminal, pouco trata da tradução intersemiótica.

Contudo, há, atualmente, uma gama de estudiosos que se voltam para as relações entre diferentes sistemas semióticos, linguagens artísticas e mídias, estudos esses que se revestem de distintas nomenclaturas, além de tradução intersemiótica, como estudos interartes, intermídias e da adaptação. Apesar das diferenças entre termos, esses campos apresentam mais similaridades teórico metodológicas que diferenças, conforme procurarei comprovar ao longo deste artigo, no qual pretendo não só

---

\* Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2008), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (2011) e doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2020). Atualmente é professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará.

E-mail: f.ewertonsantos@gmail.com

esclarecer as similaridades e diferenças entre esses campos de estudos, como também coletar termos, conceitos e apontamentos metodológicos úteis para análises de transmutação de obras de um sistema semiótico para outro.

## Tradução intersemiótica

Transitam por essas paragens, além dos já citados Jakobson e Bressane, Julio Plaza, com o seu *Tradução Intersemiótica* (1987), e Aguiar e Queiroz, que, além de publicar textos em português e inglês sobre o tema em diversos periódicos, organizaram o livro *Tradução, transposição e adaptação intersemióticas* (2016), reunindo um texto próprio a ensaios de semioticistas como Nicola Dusi, Dinda Gorlée, Suzan Petrilli e Augusto Ponzio.

Esses estudiosos voltam-se para o fenômeno da tradução entre diferentes sistemas de signos baseando-se na semiótica do norte-americano Charles Sanders Peirce, a qual tem como colunas de sustentação as relações triádicas entre signos.

Tais tríades assumem diversas formas interligadas no complexo pensamento peirceano, mas me atei à classificação dos signos e à relação estabelecida entre objeto, signo e interpretante. Para compreender essa última tríade, cabe partir de uma definição de signo proposta por Peirce (2005, p. 46):

Um signo, ou *representámen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto.

A afirmativa acima contém o pressuposto que, para Décio Pignatari (1987, p. 43-44) consiste em um dos principais postulados ou descobertas do pensamento de C. S. Peirce, que é a de que

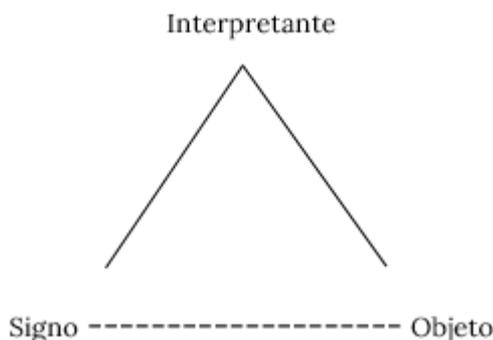
[...] o significado de um signo é sempre outro signo [...]; portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas — e o interpretante é o signo resultado contínuo que resulta desse processo. Daí podemos deduzir que a função metalinguística, com sua conseqüente operação de saturação do código, é uma função do interpretante [...].

Aqui reside o nicho central da relação entre semiótica e tradução, pois o sentido de um signo, isto é, sua remissão ao objeto, é mediada por um interpretante, no entanto, esse, por sua vez, torna-se também um signo que necessitará de uma interpretante para atribuir-lhe significado, ou remetê-lo ao objeto (o signo anterior).

Assim, esse terceiro elemento pode *interpretar*, isto é, atribuir significado ao signo, contanto, ao fazê-lo, ele já se torna também signo, que precisa ser interpretado por outro interpretante, *ad infinitum*. Ou seja, os signos, ao significarem, se desdobram em outros signos, e, num outro sentido, todo signo faz referência a outro signo. Logo, o objeto, primeiro da tríade, é sempre outro signo, e nunca o objeto representado, palpável, o significado final.

Essa relação triádica pode ser representada de duas maneiras, conforme distintas interpretações. Décio Pignatari (1987, p. 42) compreende a pirâmide da seguinte forma:

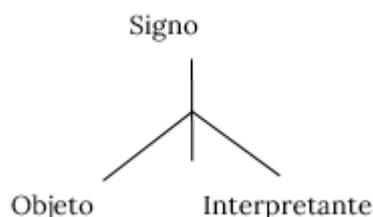
Figura 1 – Relação triádica conforme Pignatari (1987)



Fonte: Pignatari (1987).

Para ele, o interpretante é essa mediação que liga o signo ao objeto. Aguiar e Queiroz (2010; 2016), por sua vez, compreendem a pirâmide de outra forma:

Figura 2 – Relação estabelecida entre objeto, signo e interpretante segundo Aguiar e Queiroz (2010; 2016)



Fonte: Aguiar e Queiroz (2010; 2016).

Observa-se no diagrama acima que os autores compreendem o signo como um intermediário entre objeto e interpretante:

Se a semiose é um processo triádico-independente, no sentido em que conecta signo, objeto, e interpretante, o papel funcional do signo só pode ser identificado na relação de mediação entre O e I. Assim, o papel funcional de O só é identificado na relação em que ele determina I através da mediação de S. Finalmente, o papel funcional de I é identificado quando ele é determinado por O através de S (AGUIAR, QUEIROZ, 2016, p. 15).

Com base nessa interpretação da tríade peirceana, os autores propõem dois modelos de tradução. O primeiro compreende o signo como a fonte semiótica (obra traduzida), o objeto do signo como o objeto da fonte semiótica, e o interpretante como signo tradutor (alvo semiótico). O segundo concebe o signo como alvo semiótico, o objeto como fonte semiótica e o interpretante como o efeito produzido no intérprete.

Parece-me que o primeiro modelo se aproxima mais da compreensão de Pignatari da pirâmide semiótica, no entanto, para Aguiar e Queiroz, ambos são aplicáveis em uma análise de tradução intersemiótica.

Usando como exemplo a tradução do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1979), do angolano José Luandino Vieira, para o filme *Sanbizanga* (1972), dirigido por Sarah Maldoror, segundo o primeiro modelo, poder-se-ia estabelecer o romance-fonte *A vida verdadeira...* como signo, o objeto seria a realidade representada no romance (a jornada de personagens angolanos em luta contra opressão colonial) e o interpretante seria a adaptação fílmica *Sambizanga*.

Conforme o segundo modelo, o signo seria o filme, o objeto o romance e o interpretante o efeito sobre o espectador, ou ainda, acrescento, críticas ou textos interpretativos acerca do filme.

Apesar da simplicidade reconfortante, esse esquema requer maior reflexão. Antes, no entanto, é preciso abordar a classificação dos signos. Segundo Peirce (2005), eles se dividem em três tipos fundamentais: ícones, índices e símbolos.

Ícones são signos que se referem a seu objeto através de traços de semelhança, similaridade e analogia. O ícone é um signo que representa o objeto através de alguma qualidade. Índices referem-se ao objeto através de alguma ligação direta, concreta, de caráter espaço temporal e causal que possa ter com ele. Por exemplo, fumaça pode ser índice de fogo. Símbolos, por fim, remetem ao objeto “[...] em virtude de uma convenção, lei ou associação geral de ideias” (PIGNATARI, 1987, p. 47).

O mais importante é atentarmos para o signo icônico, visto que este é, para Pignatari, o signo estético por excelência, pois está ligado à possibilidade, à forma, à analogia. O ícone, então, estaria ligado à metalinguagem e à interpretação de uma obra de arte por outra, que, ao pensar seu referente, adéqua sua linguagem a este e, por meio do pensamento analógico, interpreta-o, criando um novo, um diferente, signo de signo.

Julio Plaza (1987) partilha da visão de Pignatari acerca do ícone, sobretudo no processo de tradução intersemiótica, visto que, quando um signo estético traduz o outro, a relação entre eles se dá sobretudo pela similaridade. Com base nisso, o autor insere a tradução intersemiótica na metáfora da “língua pura” de Benjamin:

Podemos interpretar a “língua pura” ou a metáfora da “linguagem superior” como sendo o ícone no sentido de aptidão para a similaridade que possibilitaria essa identidade virtual, já que ambos, tradução e original estão incapacitados de atingir essa identidade de forma isolada. Original e tradução complementar-se-iam e suas intenções por meio do signo icônico (PLAZA, 1987, p. 32).

A tradução intersemiótica, nesses termos, encontra-se na esteira da transcrição de Haroldo de Campos, isto é, a tradução como reconstituição criativa e isomórfica da materialidade signica, como diz o autor:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele

“que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2011, p. 34, grifos do autor).

Para terminar este tópico, cabe dar prosseguimento aos questionamentos iniciados acima. Primeiramente, é preciso olhar mais de perto o esquema tradutório apresentado por Aguiar e Queiroz. Para isso, partirei de um excerto de outro ensaio presente no livro organizado por estes autores, *Propriedades Icônicas da Tradução*, de Petrilli e Ponzio (2016, p. 135-136):

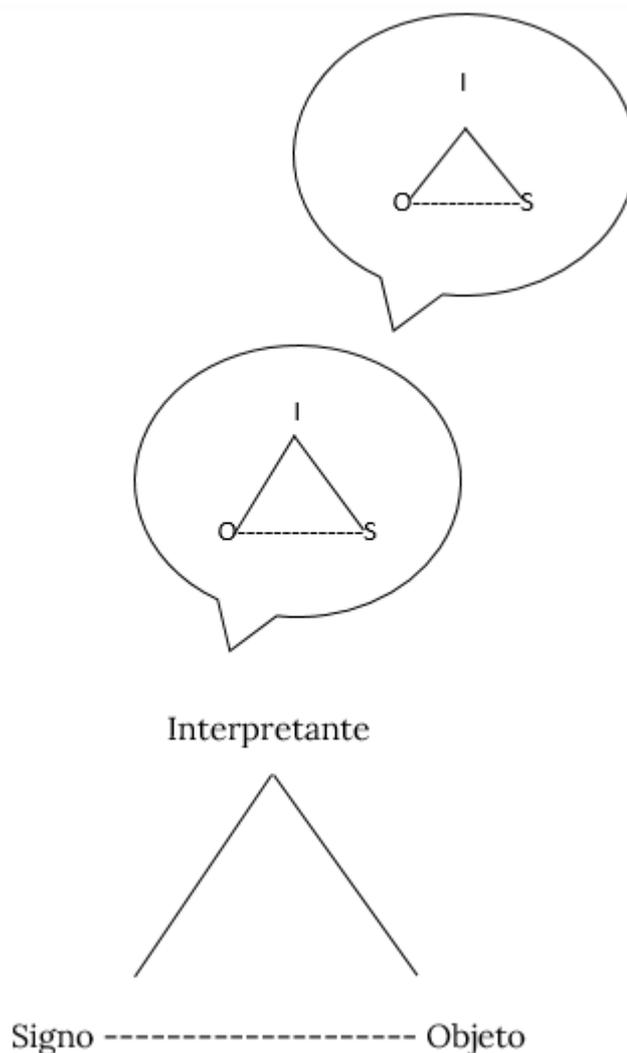
Se a questão da similaridade é central para a tradução, não é menos importante em relação ao texto, ele mesmo um signo interpretante antes de se tornar signo interpretado de outros signos interpretantes, em processos indeterminados de leitura e tradução. A relação entre o texto e aquilo a que ele se refere também se apresenta em termos de similaridade. Isto é particularmente óbvio em casos de textos literários. De fato, é óbvio também em textos artísticos em geral que são caracterizados pela relação de similaridade entre signos, em termos ‘pictóricos’ e ‘figurativos’, e não mera imitação, ou seja, não como uma mera cópia em outra linguagem.

Então, é preciso questionar a relação do signo literário com o objeto “realidade”. Como afirmam Petrilli e Ponzio (2016), o texto literário é um interpretante daquilo a que ele se refere, ou ainda, há na relação entre o signo texto e o objeto realidade a mediação do interpretante que se torna também signo. Portanto, a única maneira de ligar signo a objeto é por meio do interpretante, como afirma Peirce (2005, p. 117): “O objeto real, ou antes, dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral”. Julio Plaza (1987, p. 47-48) complementa:

Antes de referir a alguma coisa que está fora dele (o objeto dinâmico), cada código ou meio referencia-se a um outro código que está embutido nele de forma virtual. Enquanto a linguagem visual figurativa, por exemplo, antes de referir-se ao real, referencia-se com códigos de representação, a linguagem verbal escrita, por seu lado, referencia-se com o próprio código visual e, fundamentalmente, do código oral, do qual é tradução.

Com base nesses pressupostos, o triângulo de Décio Pignatari parece-me mais adequado, sobretudo quando acrescido da ilustração da transformação do interpretante em signo.

Figura 3 – Triângulo de Pignatari acrescido da ilustração da transformação do interpretante em signo



Fonte: O autor (2022).

Se o signo é o texto, e o objeto a realidade, é o interpretante que constrói essa relação que, nesse momento, torna-se deslizante diante da impossibilidade da remissão imediata a um sentido estático presente em algum lugar.

Além disso, sabe-se que um texto literário, ainda que “original”, bebe em muitas fontes intertextuais, seja da tradição literária canônica, seja de uma tradição oral ancestral, ou mesmo de outras linguagens, como filmes, pinturas, canções, filosofia, história etc. O texto literário é interpretante não só de uma certa realidade, mas também de diversos outros signos com o qual dialoga.

É preciso também refletir sobre o estatuto da adaptação fílmica nessa conjunção. Se, por um lado, é evidente que, no processo de transposição intersemiótica, elementos da obra literária são reconstituídos e recriados em outra linguagem (cito como exemplo elementos narrativos, tais como personagens, foco narrativo, espaço e tempo), por outro, o filme estabelece uma interpretação de uma certa realidade, que, ainda que próxima daquela que serve como referente dinâmico do livro, é perpassada por inevitáveis diferenças históricas, sociais e geográficas, e o faz mediante a similaridade imagética. Seria, portanto, adequado afirmar que o um filme como *Sambizanga*, cuja linguagem se aproxima muito do documental, interpreta a realidade apenas através da mediação do texto literário? Essa realidade não é também objeto dinâmico fílmico? E ainda, da mesma forma que o livro, o filme tece suas teias referenciais e intertextuais que extrapolam o romance adaptado, trazendo suas próprias influências e intertextos cinematográficos.

Assim, os modelos semióticos triangulares parecem não se adequar a essas complexas relações, não dando conta dessa cadeia rizomática de referentes de signos e interpretantes. Nesse sentido, os outros campos de estudo que serão abordados aqui podem oferecer perspectivas complementares que ampliem tais limitações.

## Estudos intermídia (interartes)

Claus Clüver, em seu texto *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos* (1997) parte da noção de tradução intersemiótica apresentada por Jakobson para tecer uma nomenclatura própria e, a partir daí, definir termos como intermedialidade, transmedialidade e multimídia.

Primeiramente, o autor afirma ter preferido, originalmente, o termo “transposição intersemiótica” ao de tradução, mas, posteriormente, preferiu adotar a terminologia de Leo H. Hoek, compreendendo a tradução intersemiótica como um caso de transposição intersemiótica. Assim, para Clüver (1997, p. 43):

O conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a texto (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma rerepresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos sem paralelo no texto fonte.

E continua: “Ler um texto como tradução de outro texto envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações” (CLÜVER, 1997, p. 43).

No entanto, diferente dos autores tratados na seção anterior, Clüver não se detém sobre a semiótica de Peirce, seguindo outros caminhos na elucidação de conceitos e denominações. Por exemplo, ele propõe uma diferenciação entre os termos tradução intersemiótica e adaptação. Se a primeira, como já foi mostrado, seria uma transposição muito próxima do texto fonte, a segunda, é, para ele, uma “reelaboração livre”, isto é, “[...] transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p. 45). Incluem-se nessa categoria as adaptações cinematográficas de obras literárias, por exemplo. Entretanto, o autor admite que há adaptações tão próximas do material fonte “[...] que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica” (CLÜVER, 1997, p. 45).

A diferença entre “tradução intersemiótica” e “adaptação” para Clüver não parece muito clara. Ainda assim, em seu ensaio, são apresentadas contribuições valiosas para este campo de estudo, como a diferenciação entre *relation transmédiiale e discours multimédial*:

Se ajustarmos a “classificação pragmática” do que Leo Hoek chama de “transposição intersemiótica” para incluir, além de relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas já exploradas, então a adaptação cinematográfica ou operística, o poema sinfônico, a *ekphrasis* e a resenha de um balé exemplificariam a *relation transmédiiale* (a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema signico diferente), e ilustrações de livros (como também emblemas e títulos de textos não verbais) seriam exemplo de *discours multimédial* (a justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema signico diferente) (CLÜVER, 1997, p. 46, grifos do autor).

Assim, a transmidialidade englobaria a tradução intersemiótica e a adaptação. As conclusões do texto de Clüver são particularmente interessantes, visto que ele ata os estudos de transmidialidade às propostas dos estudos culturais de investigação dos contextos sócio-políticos que envolvem os sistemas semióticos. Dessa forma, ele define os estudos interartes não como disciplina autônoma, mas como discurso transdisciplinar, reforçando, no entanto, sua importância na formação de leitores especializados na condução crítica das interrelações artísticas, fazendo com que estudos interartes e estudos culturais compartilhem de muitos objetivos, sem que um campo seja completamente assimilado por outro. Clüver (1997, p. 53), então, divide os objetivos dos estudos interartes entre

[...] aqueles que enfatizam o estudo de textos e de suas relações intertextuais enquanto tais e aqueles que abordam fenômenos interartes sobretudo como produtos e práticas socioculturais. Nos dois casos estaremos tratando de questões relativas à produção e à recepção de textos, a autores e leitores, e por essa razão apenas será impossível excluir a dimensão dos contextos culturais.

E continua:

Realcei a primeira abordagem por vários motivos. É em seu âmbito que os estudos interartes adquirem algo como uma identidade própria, é ela que estabelece os pressupostos para um trabalho de êxito com o segundo tipo de abordagem, é nela que a maior parte do trabalho de fundamentação deve ser realizado (CLÜVER, 1997, p. 53).

Nove anos depois, o professor da *Indiana University* revisou alguns de seus posicionamentos. No texto *Inter Textus/Inter Artes/Inter Media* (2006), Clüver já não estipula diferenças entre transposição/tradução intersemiótica e adaptação.

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia [...] mas, independente da maneira como nós olhamos a relação entre o texto fonte e o texto-alvo e interpretamos a forma e as funções do novo texto, nós também nos indagamos de que maneira a intermedialidade influencia nossa recepção do texto-fonte. Existem muitos pontos de contato entre o estudo de transposições intersemióticas e as pesquisas sobre traduções intralinguísticas, tanto em relação à metodologia quanto à definição de tarefas e metas; mesmo assim, esse estudo demanda outras competências. Sobretudo, exige uma familiaridade não apenas com as convenções e tradições da mídia representada no texto-alvo, mas também com a disciplina acadêmica correspondente (CLÜVER, 2006, p. 17-18).

Nota-se, no excerto acima, que ele define todas as relações transmidiais, ou transposições intersemióticas, como traduções e evoca o caráter geralmente subversivo dessa operação, por outro lado, importantes apontamentos teórico-metodológicos são feitos aqui, como a preferência por partir do texto alvo para indagar as transformações operadas no texto fonte, bem como a influência que essas transformações exercem na leitura do texto fonte.

Cabe ressaltar também a comparação feita entre estudos de traduções interlínguas e intersemióticas. As similaridades são evidentes, no entanto são campos que requerem competências específicas. Se é óbvio que o estudioso de traduções entre línguas precisa ter plena fluência em ambas, também o investigador intersemiótico necessita ter familiaridade com as especificidades das linguagens estudadas. É necessário conhecer cada elemento micro e macrosemióticos que compõe os sistemas (literários e cinematográfico, por exemplo) para conseguir contrapor estratégias de elaboração e estruturação micro (da palavra ao plano) ao macro (agenciamentos de elementos estruturais narrativos).

Outra indagação importante proposta por Clüver é de natureza terminológica. Ele propõe a inutilização do termo “interartes” em favor de “intermédias”. Isso porque, contemporaneamente, está cada vez mais nebulosa a fronteira entre o que é arte ou não,

[...] desde que Marcel Duchamp inventou o *readymade*, tornou-se cada vez mais difícil diferenciar a “arte” da “não-arte”. Além disso, reconheceu-se que também textos que não pertencem às artes no sentido mais restrito do termo (como, por exemplo, a música popular) podiam ser objetos de estudos promissores. E, finalmente, considerou-se que a investigação de textos decididamente não recebidos como artísticos – seja por si mesmo, seja em comparação com “obras de arte” – poderia conduzir a conhecimentos importantes nesse campo. Quanto menos os Estudos Interartes se ocupam de questões da forma e da estética tradicional, tanto mais insignificantes se tornam essas diferenciações. O reconhecimento, aliás, de que as diferenciações se baseiam em construtos motivados ideologicamente, ao invés de qualidades ontologicamente essenciais, fortaleceu a postura de alguns pesquisadores no sentido de falar de “obras de arte” apenas em determinados contextos, totalmente conscientes das implicações do termo. Por conseguinte, o rótulo “Estudos Interartes” tornou-se cada vez mais impreciso e, assim, insatisfatório, tanto em relação aos textos tratados quanto às formas e gêneros textuais [...] devido à insuficiência da designação usada até agora, parece oportuno buscar uma denominação mais adequada para o conceito geral, que abranja todo o campo de estudo. A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para o uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2006, p. 18).

Se, em 1997, Clüver já aventava as relações entre Estudos Culturais e Estudos Interartes/Intermídia, aqui ele incorpora efetivamente as discussões promovidas por

autores como Stuart Hall e Nestor Garcia Canclini na designação de seu campo de estudos. Assim, diante da nebulosidade das fronteiras que separam arte de não arte (ou categorias de prestígio cultural, como erudito, popular e de massa), Clüver estabelece o termo intermedialidade como mais abrangente, produtivo e adequado. Importante destacar que, no termo tradução intersemiótica, o estatuto artístico ou não culturalmente atribuídos a esse ou aquele sistema semiótico nunca foi um limitador do campo de estudos.

Contudo, intermedialidade e estudos interartes são termos que convivem, e, seguindo a lógica de Clüver, o primeiro engloba o segundo, que, por sua vez, só pode ser usado quando se trata do estudo de obras e linguagens reconhecidamente artísticas. O que não significa que os descompassos terminológicos estejam resolvidos.

Rajewsky (2012, p. 18) compreende Intermedialidade como um termo que abarca vários conceitos:

[...] intermedialidade pode servir, antes de tudo, como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter-*) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que tem a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos* (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes).

Tendo isso em vista, a autora divide a intermedialidade em três subcategorias:

1. Transposição intermediática (adaptações cinematográficas se enquadram nessa categoria);
2. Combinação de mídia (fenômenos como filmes, ópera, teatro, histórias em quadrinhos e outras linguagens que combinem mais de uma mídia em sua configuração);
3. Referências intermediáticas (Rajewsky cita como exemplo a referência ao cinema em um texto literário, através da imitação de técnicas como *zoom* ou *traveling*, ou, em geral, referências, em um texto, pintura ou filme, a alguma obra pertencente a outro sistema semiótico).

Uma análise de transposição de uma narrativa de uma linguagem para outra concentrar-se-á principalmente na primeira categoria, mas as outras duas são inevitáveis, pois, o texto alvo, se tratar-se de um filme, necessariamente será indagado

em suas relações de combinações midiáticas, como as inserções musicais por exemplo. Assim também, a obra literária possui referências intermidiáticas, como a canções ou mesmo ao cinema. Dessa forma, a combinação entre essas três categorias parece inevitável, ainda que seja necessário concentrar-se sobretudo em uma.

Parece haver, no entanto, uma discordância entre Clüver e Rajewsky em relação ao termo “transmidiático”. Enquanto o primeiro, no texto de 1997, compreende que a transmidialidade engloba a tradução intersemiótica ou a adaptação cinematográfica, a segunda a compreende no sentido estrito de fenômenos que se estendem por diversas mídias (como as vanguardas futurista ou surrealista, por exemplo).

Straumann (2017, p. 256), ao diferenciar os termos *adaptation*, *remediation* e *transmidiality*, compreende esta última no sentido semelhante ao apresentado por Rajewsky, isto é, como “[...] elementos textuais, como enredos e personagens que aparecem em uma variedade de diferentes mídias”<sup>1</sup>. No entanto, enquanto esta última exemplifica sua definição com estéticas ou discursos transmidiais (o Futurismo ou o Surrealismo, como já foi mencionado, ou ainda “formas narratológicas” que se aplicam a diferentes mídias), a outra refere-se mais especificamente a narrativas que se estendem por diferentes mídias (filmes que têm continuações, prequelas ou *spin-offs* em histórias em quadrinhos ou vídeo games, por exemplo).

Diferente de Clüver, Straumann considera a transmidialidade como um fenômeno distinto da adaptação, designando este último termo principalmente através das reflexões teóricas de autores como Linda Hutcheon e Robert Stam. Dessa forma, determinei ao termo adaptação na próxima seção.

## Adaptação

Em meados dos anos 1950, André Bazin publicou seu famoso ensaio *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*, hoje um clássico obrigatório para quem escolher percorrer este tema. A argumentação do crítico francês, além de passar por questões mais elementares, como as vantagens da adaptação tanto para a literatura, na medida em que o filme populariza a obra original, angariando novos leitores, quanto para o cinema, visto que oferece “[...] personagens mais complexos, e, nas relações entre forma e fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada” (BAZIN, 1991, p. 93), levanta questões já bastante debatidas neste texto, como a apresentação de uma

---

<sup>1</sup> Traduzido do original em inglês: “[...] textual elements such as plots and characters that appear in a variety of different media”.

concepção de “equivalência integral” similar à concepção de tradução como transcrição de Haroldo de campos, como fica evidente no excerto abaixo:

[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade (BAZIN, 1991, p. 94-95).

Dessa forma, apesar do melindre do crítico diante das adaptações livres demais, ele entende que a busca pela fidelidade é diretamente proporcional à criação, então, buscar equivalência no trânsito de linguagens requer liberdade criativa e originalidade no domínio da linguagem tradutora.

Já nos anos 2000, Robert Stam (2006), ao debater sobre a adaptação, precisa defendê-la dos mesmos ataques de que falava Bazin. Ele inicia seu ensaio comentando os termos pejorativos geralmente associados à adaptação cinematográfica, tais como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação” (termos também tradicionalmente utilizados para definir outros tipos de tradução), e propõe uma mudança na linguagem utilizada para se referir a essa categoria tradutória, abandonando a subjetividade dos juízos de valor e adotando um viés teórico, crítico e analítico para sua abordagem.

Para tal, o autor busca as causas do preconceito contra as adaptações cinematográficas de obras literárias, listando alguns termos que os definem, tais como: 1) Antiguidade (crença na superioridade das artes mais antigas); 2) pensamento dicotômico (ideia de perdas e ganhos para literatura e cinema no processo de adaptação); 3) iconofobia (preconceito contra as artes visuais que remontam ao platonismo), 4) logofilia (valorização do livro e da palavra escrita); 5) anti-corporalidade (desgosto pelas incorporações do texto fílmico, seja de personagens encarnados em atores caracterizados ou cenários transpostos para locações reais ou cenográficas); 6) carga de parasitismo (adaptações vistas como inferiores, tanto aos romances que adaptam como a outros filmes, com “roteiros originais” tidos como mais “puros”).

Tais preconceitos passaram a ser desfeitos com o advento de algumas vertentes teóricas que ganharam força a partir dos anos 60 do século XX, como o pós-estruturalismo de Kristeva (baseada no dialogismo de Bakhtin), Genette, Barthes, Foucault e o desconstrucionismo de Derrida. Essa ruptura estende-se para a tradução de modo geral, que precisou superar os mesmos obstáculos baseados em ideias, tais

como “originalidade”, “autoria”, “sentido essencial” entre outras, relativizadas com vista a conceitos mais fluidos, como intertextualidade e dialogismo. Stam também faz referência à contribuição dos Estudos Culturais para o questionamento das hierarquias baseadas em níveis de cultura, que atingiam as adaptações cinematográficas, visto que o cinema era tido como “cultura de massa”, subvalorizado em relação ao eruditismo literário. Além disso, a sacralização da literatura foi abalada com o advento dos estudos narratológicos que consideram o relato literário uma maneira, entre outras, de contar histórias, dos estudos feministas e pós-coloniais, que atam os textos literários a conceitos nada sublimes, como machismo, racismo e exploração de mão de obra escrava.

Stam, expande, ainda, o termo “transtextualidade” de Genette, pontuando suas categorias – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade – para o campo cinematográfico. Esta última é a que mais claramente se relaciona ao fenômeno da adaptação:

A “hipertextualidade” se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, com um texto anterior ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação (STAM, 2006, p. 33).

A hipertextualidade, portanto, permeia toda a relação entre adaptação e texto adaptado. No entanto, há outra categoria que me interessa, trata-se da intertextualidade. Esta, que pode tomar a forma de citação, plágio e alusão. Acerca dela, Stam afirma

A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos [...] A “alusão” no cinema também pode tomar formas distintas específicas para essa mídia. No cinema, o movimento de câmera pode ser uma alusão, como vemos na extensa série de longas tomadas virtuosas, até exibicionistas, de grua e *steadicam* – indo desde *A Marca da Maldade* de Welles até *O Jogador de Altman* e *Boogie Nights - Prazer Sem Limites* de Paul Thomas Anderson – que fazem parte das aberturas vistosas de toda uma série

de filmes, cada um conscientemente se referindo aos anteriores, e cada um tirando partido das novas tecnologias disponíveis (STAM, 2006, p. 29, grifos do autor).

Essa categoria é particularmente importante, pois, em uma análise além das relações hipertextuais entre texto literário/texto fílmico, por exemplo, pode-se abordar também relações intertextuais entre a tradução audiovisual e outras películas com as quais possua afinidades estéticas, e tais relações poderão manifestar-se como alusões, nos termos apontados por Stam, isto é, enquadramentos, movimentos de câmara, aspectos da encenação, entre outros.

Dessa forma, pode-se deslindar essa teia intertextual, que parte do texto literário, já trançado com uma diversidade de outros textos, alguns dos quais movidos para a tela na adaptação, que também, tal como afirma Stam (2008), amplia o texto fonte através de uma gama de novos intertextos, não só cinematográficos, mas também de outras fontes visuais (artes plásticas, por exemplo) e sonoras (musicais, por exemplo).

Outro ponto metodológico levantado por Stam refere-se a questões de autoria e afinidades entre escritor e cineasta que adapta. Isto é, discorre acerca da intencionalidade do adaptador, o que a canadense Linda Hutcheon, em seu *Uma teoria da adaptação* (2013), sintetiza com as perguntas “quem adapta? E por quê?”. Ambos apontam para a polémica de trazer novamente para o campo das artes a discussão sobre autoria e intencionalidade, décadas depois da “Morte do Autor” determinada por Barthes (2004). Como afirma Stam (2006, p. 35): “Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas”.

É curioso que a teoria pós-estruturalista que se volta para a linguagem como entidade que fala a si mesma, independente de um autor biográfico, foi responsável em muitos aspectos pela renovação da teoria da tradução e do questionamento da “restituição do sentido” de um suposto “original”, no entanto, volto aqui a interrogar as marcas discursivas de uma intencionalidade autoral na constituição dos textos.

É preciso compreender que não se está tentando aprisionar o sentido à autoridade inquestionável da intencionalidade de um sujeito biográfico, qualquer obra artística está aberta a interpretações que vão além da pressuposição de seu autor, por outro lado, evito cair na armadilha de acreditar no que Lawrence Venuti (1995) chamou de “the translator’s invisibility”, isto é, a ilusão da “transparência” e “neutralidade” do trabalho do tradutor, pressupostos que não se sustentam nem na teoria nem na prática, pois “[...] o processo de seleção começa já no momento de considerar as obras a serem

traduzidas, continua na definição do público-alvo e desemboca na confecção do estilo correspondente, feito por sua vez de inúmeras seleções linguísticas” (ZEA, 2008, p. 67).

Assim também, no campo da adaptação cinematográfica

[...] as escolhas são feitas [...] com base em vários fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético (HUTCHEON, 2003, p. 153).

O livro de Hutcheon entra em consonância com as ideias de Stam em vários aspectos: quanto às constituições intertextuais, ou em palimpsesto (ainda na alçada de Genette), da adaptação, a recusa à busca da fidelidade e a compreensão da adaptação como uma obra autônoma que (re)interpreta e (re)cria outra. Contudo, ela não se restringe à adaptação cinematográfica, expandindo o termo para qualquer obra que explicitamente transponha outra para uma mídia diferente, permitindo, assim, analisar transposições de romances, teatro, ópera, vídeo games, canções, entre outras. Sendo uma autora advinda dos Estudos Culturais, já não há nenhum tipo de hierarquia entre níveis de cultura em seu pensamento teórico, sendo que sua teoria da adaptação possui a mesma abrangência do conceito de intermedialidade proposta por Clüver.

Sua concepção de adaptação também caminha de mãos dadas com os estudos da tradução contemporâneos, de viés benjaminiano (BENJAMIN, 2008). Assim, compreende a adaptações como “[...] traduções em forma de transposições intersemióticas”.

Uma de suas contribuições teórico/metodológicas mais importantes está na definição dos modos de engajamento dos sistemas semióticos, com base em sua forma de recepção. Hutcheon estabelece três: contar (literatura, por exemplo), mostrar (cinema e teatro, por exemplo) e interagir (vídeo game, por exemplo).

Outro elemento importante elencado por Stam e Hutcheon diz respeito às permutas narrativas implicadas na adaptação. Aqui, entra-se no campo dos estudos narratológicos. Questões relacionadas ao tempo narrativo como a ordem em que os fatos são apresentados, a frequência com que são e sua duração. O foco narrativo, isto é, do ponto de vista de quem a história é apresentada, também é fundamental.

Falar em narrador, no cinema, difere-se do que pode significar essa categoria em literatura. Nesta, o narrador utiliza-se, sobretudo, de palavras para contar ou descrever os fatos. Naquele, não nos referimos a uma voz *off* narrando os fatos (é um recurso

possível, bastante utilizado, mas não presente no filme analisado), mas sim das formas como os elementos de elaboração específicos da linguagem cinematográfica são dispostos nos filmes, ou, segundo os esclarecimentos metodológicos de Ismail Xavier (2007, p. 16),

As trabalhar com elementos como decupagem, câmera na mão, *faux raccord*, descontinuidade, campo-contracampo e som *off*, organizei a análise em torno de uma questão: a do ponto de vista do narrador. Em outros termos, preoquei-me com “foco narrativo” (foco no sentido de ponto de onde emana, fonte de propagação): sua caracterização nos diferentes filmes e os significados sugeridos pelo comportamento do narrador em cada caso. Perguntei sempre: como se conta a história? Por que os fatos estão dispostos deste ou daquele modo? O que está implicado na escolha de um certo plano ou movimento de câmera? Por que este enquadramento aqui, aquela música lá?

Trata-se sempre de perscrutar a forma como uma linguagem utiliza seus recursos semióticos para interpretar um texto produzido originalmente em outro meio semiótico. Levando-se em conta o trabalho com narrativas, os pontos levantados acima são cruciais.

Importante salientar que o viés narratológico é o mais comum em trabalhos que abordam a adaptação cinematográfica de textos literários. Livros, como *De la literatura al cine: teoría e análisis de la adaptación* (NORIEGA, 2000), *La Novela y el Cine: análisis comparado de dos discursos narrativos* (ARRANZ, 1998) dedicam um longo espaço às categorizações narratológicas e suas especificidades nas narrativas literária e fílmica.

## Conclusões

Diante do exposto, concluo que, salvaguardadas as particularidades de cada campo de estudo e as contribuições específicas de cada teórico, eles muitas vezes confluem e até se fundem. Clüver e Hutcheon, apesar de adotarem nomenclaturas diferentes (intermedialidade x adaptação), possuem muitos pontos em comum, dentre eles, a ampla utilização do termo tradução ou transposição intersemiótica, sem, contudo, recorrer à semiótica de Peirce.

Dessa maneira, creio ser possível a utilização do termo tradução intersemiótica para designar a multiplicidade de conceitos ligados à transposição de uma obra de um sistema semiótico (mídia, ou linguagem) para outro, compreendendo-o como um conceito amplo, que pode agregar as contribuições teóricas e metodológicas dos campos aqui estudados.

## Referências

- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. **Lumina**, v. 4, n. 1., p. 1-14, jun. 2010.
- AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. Tradução intersemiótica: teoria e modelo baseados na filosofia do signo de C. S. Peirce. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (Orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 11-30.
- ARRANZ, N. M. **La Novela y el Cine**: análisis comparado de dos discursos narrativos. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BAZIN, A. **O Cinema**. Ensaios. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Suzana Kampff. In: CASTELO BRANCO, L. (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- CAMPOS, H. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.
- CLÜVER, C. **Inter Textus/Inter Artes/Inter Media**. Aletria. p. 11-41, jul./dez. 2006.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2008.
- NORIEGA, J. L. S. **De la literatura al cine**: teoría e análisis de la adaptación. Barcelona: Ediciones Paidós. 2000.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Texeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- PETRILLI, S.; PONZIO, A. Propriedades icônicas da tradução. In: AGUIAR, D.; QUEIROZ, J. (Orgs.). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores. 2016. p. 135-198.
- PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 1987.
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, Intertextualidade, 'remediação'. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- SAMBIZANGA**. Direção de Sarah Maldoror. Angola: Isabelle Films, 1972. 1 DVD (103 min.), son., color.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade a intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, R. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STRAUMANN, B. Adaptation - remediation - transmediality. In: RIPPL, G. (Ed.). **Handbook of intermediality: Literature - Image - Sound - Music**. Berlin: Universidade Livre de Berlin, 2017. p. 249-267.

VENUTI, L. **The Translator's invisibility**. A History of Translation. London: Routledge, 1995.

VIEIRA, J. L. **A verdadeira vida de Domingos Xavier**. São Paulo: Ed. Ática, 1979.

XAVIER, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ZEA, E. S. O genitivo da tradução. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, v. 3, n. 1, p. 65-77, jan./abr. 2008.