

## Tradução intersemiótica na elaboração da dramaturgia do ator

Brenda de Oliveira

Mestranda em Artes Cênicas/USP

Área de Concentração: Pedagogia do Teatro.

Orientador: Armando Sérgio da Silva

Bolsista FAPESP

**Resumo:** Pesquisa sobre *dramaturgia do ator* e a inter-relação de linguagens através de *Tradução Intersemiótica* (PLAZA, 1987) como formas de pensar a Pedagogia e a Encenação, respectivamente. Com este objetivo, aproxima-se o signo teatral de outras linguagens — Artes Plásticas e Cinema. Encenação em processo tendo as pinturas de Toulouse-Lautrec e filmes de Jean-Luc Godard como campos de extração de *anteparos*.

**Palavras-chave:** artes plásticas, cinema, teatro

**Title:** Intersemiotic Translation in the elaboration of the Actor's Dramaturgy

**Abstract:** Reaserch on *Actor's dramaturgy* and interrelation of languages through the concept of *Intersemiotc Translation* (PLAZA, 1987) as a way of thinking Pedagogy and Staging, respectively. It is intended to approximate the theatrical sign to both Plastic Arts and Cinema. The staging process is in progress, having Toulouse-Lautrec's painting and Jean-Luc Godard's films as a field extraction of *anteparos*.

**Keywords:** plastic arts, cinema, theatre

**Título:** Traducción Intersemiótica en la elaboración de la Dramaturgia del actor

**Resumen:** Investigación sobre la Dramaturgia del actor y la interrelación de lenguajes a través de la *Traducción Intersemiótica* (PLAZA, 1987) como formas de pensar la Pedagogía y la Puesta en Escena, respectivamente. Con este objetivo, el signo teatral se aproxima de otros lenguajes - Artes Plásticas y Cine. Puesta en escena en proceso tomando las pinturas de Toulouse-Lautrec y el cine de Jean-Luc Godard como campos de extracción de *anteparos*.

**Palabras-clave:** artes plásticas, cine, teatro

## Introdução

Nesta pesquisa, proponho a pedagogia e encenação da *inter-relação de linguagens* a partir do conceito e prática da *Tradução Intersemiótica*, fundamentada nos estudos de Julio Plaza (1938-2003) sobre o tema. Esse tipo de tradução, também conhecida como *transmutação*, diz sobre a transferência entre textos de linguagens diferentes, sobretudo de sistemas de signos não verbais. O recorte dado sobre as linguagens seguiu a mesma orientação da classificação feita por Appia, em artes do tempo e artes do espaço, de forma que Artes Plásticas (espaço) e Cinema (tempo-espaço) foram as linguagens escolhidas. O acréscimo da linguagem cinematográfica ocorreu em função da junção que ela faz de *tempo, espaço e mobilidade*, além de ser um campo artístico muito extenso e

significativo tanto em produção quanto em referência simbólica para se estudar.

Há, no entanto, uma distinção importante a se fazer entre as investigações de Appia e meu projeto de Pedagogia e Encenação. Ele dedicou-se na *A obra de arte viva* em encontrar uma síntese e descrever os elementos que compõem a *reunião harmoniosa* da Arte Dramática, ao passo que eu parto desses elementos descritos por ele para utilizá-los em outra metodologia. Isto é, Appia buscou a *decupagem* da linguagem teatral e mostrou o que há *nela* de outras linguagens, eu busco uma igualdade de diálogo entre o sistema teatral e os outros sistemas. Meu recorte sobre as linguagens é mais didático do que fixo, acredito que a *Intersemiose* é igualmente potente com outros sistemas.

O sistema de signos do teatro, da arte dramática, já tem sua própria dinâmica, e a *inter-relação de linguagens* pela tradução é mais uma forma de acessar, de (*des*)*construir*, de desvelar um texto. Em qualquer outro processo de tradução, as linguagens escolhidas não são uma prioridade, não precisam ser fixadas. Dependendo do aspecto a ser investigado, elas variam. Elas mudam porque o que conta é a *apropriação do texto* e a criação de um *novo texto*, pois a tradução é *transformação*.

Tenho chamado de *dramaturgia pessoal* a construção cênica de *ação e ficção* pelo artista teatral. O termo *dramaturgia do ator* é mais largamente divulgado, porém recobre apenas a função do *atuante*, ao passo que a tradução pode ser experimentada em qualquer função criativa do processo cênico. Em alguns momentos, utilizarei os dois termos, sendo o primeiro para a concepção geral de pedagogia e encenação, já o segundo para me referir especificamente ao trabalho dos atores na realização do espetáculo com título provisório de *Efêmeas*.

Os resultados de encenação que descreverei na última parte do artigo são frutos da experiência prática realizada com o grupo *Dramaturgia do Ator*, sobre um processo em andamento desde setembro de 2011, a partir dos textos plásticos de Toulouse-Lautrec e dos textos filmes de Jean-Luc Godard, como campo de extração de anteparos. Todo o processo foi documentando em blog, onde há textos sobre os principais temas desenvolvidos na pesquisa: [www.dramaturgiadoator.wordpress.com](http://www.dramaturgiadoator.wordpress.com).

## Transmutação e oficina de linguagens

O registro mais antigo do termo Tradução Intersemiótica com que entrei em contato está no texto do pensador russo Roman Jakobson *On linguistic aspect of translation*, em que ele trata sobre os três tipos de interpretação e tradução que um signo pode ter: Intralingual, Interlingual e Intersemiótica. Também conhecida como *Transmutação*, a tradução intersemiótica foi definida

como – uma interpretação de signos verbais por meio de signos de um sistema não verbal (JAKOBSON, 2000, p. 114). Neste mesmo texto, só há mais uma outra referência à intersemiótica quando o autor exemplifica o que é a transposição de um sistema de signos para outro: da arte verbal para a música, dança, cinema e pintura, poderíamos acrescentar que trata-se de um processo recíproco, de ‘mão dupla’; não há restrições quanto às linguagens, isto é, todos os sistemas de signos podem participar da *transmutação*, sendo que não é obrigatória a presença da arte verbal.

Mais tarde, no Brasil, por volta da década de 1980, os primeiros apontamentos de Jakobson sobre a intersemiótica foram retomados por Júlio Plaza que publicou, como resultado de sua tese de doutoramento, o livro *Tradução Intersemiótica* (1987). Nesse estudo inédito, Plaza apoia-se, sobretudo, em outros *artistas pensadores* que abriram caminho para uma investigação e abordagem ao problema da tradução por um viés que não o linguístico. Podemos citar: Walter Benjamin, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luís Borges e, especialmente, Haroldo de Campos, cuja influência em seu texto é notável. Dessa forma, Plaza preenche parte importante da lacuna teórica sobre a tradução intersemiótica, modificando a posição de *interpretado* para *interpretante* a que o sistema de signo não verbal estava relegado.

Semelhante ao que realizou Julio Plaza, é pela experimentação prática que apoio minhas investigações teóricas. Essa experimentação, centrada na experiência cênica, foi vivida ao longo do processo em diferentes etapas, às vezes em função de comprovar e até mesmo ilustrar aspectos teóricos que estavam sendo estudados, às vezes como fenômenos surpreendentes que impulsionaram a reorganização do conhecimento, a elaboração de novos procedimentos que dessem conta das necessidades criativas, e que levaram a conclusões próprias à intersemiose da Arte Dramática e próprias à qualidade da relação entre Artes Cênicas, Plásticas e Cinema, quando em *transmutação*.

Plaza concebe a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa e meta-criação. Abre espaço para o diálogo entre os signos e a *re-escritura* histórica. Esse novo espaço nos faz pensar que a tradução intersemiótica depende muito mais das qualidades criativas e do repertório do artista tradutor do que de uma forma específica de proceder, o que é uma verdade para qualquer indivíduo confrontando-se com os signos, sejam eles estéticos ou não. Porém, é no tratamento de Plaza para com a transposição de normas e formas que se faz necessária uma pedagogia, uma instrumentalização de leitura, decodificação e reescrita. Isso implica em repensar o ensino e aprendizagem dos Estudos da Tradução, para formular procedimentos de aproximação do artista-tradutor com seu próprio repertório simbólico e criativo.

A operação da Tradução de cunho intersemiótico necessita, porém, de apoio teórico para

que possam ser interligadas as operações inter e intra códigos. Isto porque as teorias existentes da Tradução Poética, nascida da prática inter e intralingual, embora cheguem a apontar para, não abordam questões específicas que são relativas à Tradução Intersemiótica. O avanço está em conhecer a forma como ela opera, a *transmutação*.

A primeira questão diz sobre a transposição criativa, que Jakobson e Plaza acreditam ser a única forma possível de tradução intersemiótica: “– Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, [...] a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (PAZ, 1987, p. 26). A transposição criativa está em produzir com meios diferentes, efeitos análogos. Ou seja, transcodificar criativamente um texto em outro, sabendo que esse texto é uma malha de códigos articulada em uma linguagem, que já é em si a concretude de um embate. A prática artística, estética, nos desperta uma consciência que é a própria consciência da linguagem, uma reflexão sobre os arranjos feitos e as qualidades encontradas. Transcriar é lidar com a ambiguidade poética, característica intrínseca, inalienável, do objeto estético em qualquer código.

A ambiguidade poética está no objeto estético porque o objeto estético revela-se na função poética da linguagem. Foi Jakobson que desvendou os procedimentos que engendram poeticidade e plurissignificância nas mensagens verbais e não verbais. A supremacia dessa função sobre as outras torna ambígua a capacidade referencial das linguagens e empresta um tom de imprecisão à mensagem, criando uma tendência para a autorreferência, isto é, a linguagem apontando para seu próprio processo construtivo. Traduzir na função poética da linguagem é projetar princípios de equivalência dos eixos de seleção e de combinação, de modo que a equivalência resida também na ambiguidade.

Por conta da ambiguidade poética, muito teóricos escreveram sobre a intraduzibilidade do signo-estético. Haroldo de Campos aponta para aquilo que é possível em termos de tradução poética e nos faz ver uma questão, por natureza, intersemiótica: traduzir a forma. Transcriar, portanto. A transcrição, segunda questão, “implica a um regresso ao original, onde estão as chaves, as leis que determinam a traduzibilidade de um texto”. Assim, da mesma maneira que “nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real” diz Benjamin, “assim também nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (BENJAMIN, 1923, apud PLAZA, 1987, p. 29).

É importante saber que quando os dois teóricos escreveram sobre a tradução poética referiam-se à tradução da forma ‘poema’ ou de literatura em geral. Ainda assim acredito ser possível considerar tanto a tradução poética quanto a própria função poética da linguagem como

independentes da forma poema, ou seja, a *poeticidade* é um caráter comum às artes; assim, pode estar presente tanto em um poema quanto em pinturas e filmes, ou em qualquer tipo de texto.

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se mais ainda para a tradução intersemiótica, pois criar nesse tipo de tradução determina escolher dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original, ao passo que ler e traduzir o texto original é fazer escolhas cujos códigos diferem daqueles que serão usados para criar. São os eixos de escolhas e combinações que determinam uma dinâmica na construção da tradução e fazem surgir a tradução do traduzido, intensificando as diferenças “estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PAZ, 1987, p. 30).

A partir do código cênico, naturalmente múltiplo e dinâmico, podemos pensar a terceira questão da *transmutação*: a *convergência textual*. É da natureza da transmutação por em jogo significados distintos que buscam uma organização e organicidade em torno de um projeto estético. A multiplicidade de qualidades de signos que o Teatro tem como material direto de criação revela a dinâmica de organização de um texto, um discurso, de forma que ele preencha todos esses espaços e tempos cênicos latentes. A transmutação já é então o próprio procedimento interno de criação teatral, que junta atores, diretores, encenadores, iluminadores, figurinistas, cenógrafos, músicos e técnicos em torno da convergência textual, chamada por Marcello Amalfi de *macro-harmonia* (AMALFI, 2011).

A busca por essa *convergência textual* na criação e encenação começou com os novos entendimentos sobre artes na Era Moderna. Na segunda metade do século XIX, na Alemanha, por exemplo, ocorreram tentativas de reforma cênica do teatro. Entre as mais importantes, está a proposta de Richard Wagner (1813-1883) de um drama fundamentado na cooperação entre as artes, que traz consigo o gérmen das ideias que frutificarão mais tarde na obra de Adolphe Appia.

Em *A obra de arte viva* Appia faz uma distinção entre as artes temporais e as espaciais. Ele não tenta realizar o entendimento mútuo entre todas as artes proposta por Wagner, mas sim, busca uma síntese conciliatória para que a arte dramática atinja seu maior potencial expressivo. Em suma, nega a concepção wagneriana de uma ação comum entre as artes – afastando-se da concepção original de *Gesamtkunstwerk* – e propõem elementos para que o drama seja não *total*, mas *vivo*.

Para a transmutação em artes cênicas, o movimento é um princípio único e indispensável; é ele que ordenará hierarquicamente as formas de arte a partir das ações do ator, subordinando-as umas as outras, em busca da unidade harmônica. Entretanto, apenas o entendimento da mobilidade como síntese da convergência não encerra a dificuldade de compreender como se dá, em cena, essa reunião harmônica, pois que algumas dessas artes devem “a sua perfeição, o seu acabamento, à sua

própria imobilidade" (APPIA, 1921, p. 16). O autor questiona: "como aplicar o movimento àquilo a que chamamos belas-artes, que são, pela sua própria natureza, imóveis?" (APPIA, 1921, p. 18).

## Artes plásticas

Ao tratar das Artes do Espaço, Appia traça paralelos entre a aproximação do corpo com as Belas Artes: a arquitetura, a escultura e as artes plásticas. Para ele, o corpo, além de móvel, é plástico, e esta plasticidade coloca-o em relação direta com a arquitetura e aproxima-o da escultura, sem que, com esta, ele possa se identificar diretamente, posto que ela é imóvel.

No entanto, Appia afirma que o modo de existência da pintura não pode nem lhe servir:

A um objecto plástico devem corresponder sombras e luzes positivas, efectivas. Diante de um raio de luz, de uma sombra, pintados, o corpo plástico conserva-se na sua própria atmosfera, nas suas próprias luz e sombra. É o mesmo que se passa com as formas indicadas pela pintura; essas formas não são plásticas, não possuem três dimensões; o corpo tem três; a sua aproximação não é possível. As formas e a luz pintadas não têm, pois, lugar na cena; o corpo humano recusa-as (APPIA, 1921, p. 13).

Mais categoricamente ele completa que "ou a pintura renuncia à sua existência fictícia a favor do corpo vivo, o que equivale a suprimir-se a si própria; ou o corpo tem de renunciar à sua vida plástica e móvel, dando à pintura uma posição superior à sua", o que ele acredita ser a negação da arte dramática (APPIA, 1921, p. 14).

Dessa forma, Appia recusa a ideia de que as Artes Plásticas possam contribuir com a arte dramática (arte integral). Pela mobilidade e tridimensionalidade do corpo, recusa a essencialidade da pintura. Acredito que, talvez, Appia recuse essa aproximação por pensar em uma relação entre as linguagens que vise uma correspondência exata, uma contribuição direta de elementos integrais nesse processo. E o que a Tradução propõe não são vetores que apontam para um mesmo alvo, mas talvez vetores que se entrecruzam.

Ainda sobre a citação de Appia quanto à renuncia fictícia da pintura, acredito que não se trata de suprimir-se, mas sim de priorizar o meio em que se vai executar a escritura. É possível ler uma pintura que contenha em si todos os elementos essenciais de uma cena, e que revele seu discurso. Estamos propondo o outro caminho. E se for uma questão de suprimir-se, temos que assumir essa supressão, pois é nela que encontramos sua essencialidade: a imobilidade.

A pintura contém, no entanto, uma imobilidade latente, que é nada mais que o movimento em potência a que o autor se refere. É a partir dessa imobilidade que a cena busca as sutilezas do antes e do depois, construindo a narrativa cênica.

## Cinema

A partir da leitura de *O cinema como arte* (1969) de Stepherson e Debrix é possível localizar as qualidades expressivas do tempo e do espaço cinematográficos, ao passo que, para entendê-los como significantes, apoio-me nos estudos de Cristian Metz e na Semiologia do Cinema. Para os demais aspectos, outras referências foram utilizadas.

As questões sobre tempo e espaço já foram há muito redimensionadas e relativizadas na contemporaneidade, porém *O cinema como arte* permite uma localização objetiva dos eixos e um contato com a tradição. Por conveniência de análise, o livro discute espaço e tempo separadamente, e já no capítulo *tempo-espacó em cinema* nos apresenta a conjunção em relação ao Movimento e à Montagem.

Em relação ao Teatro, o Cinema tem diferenças muito importantes. Por exemplo, podemos dizer que há uma sensação de distanciamento que o espectador de cinema experimenta em relação ao que se passa, enquanto que o espectador do teatro pode vir a ter uma interação maior com o ambiente, com o espaço cênico. Em seguida, o autor nos apresenta um exemplo sobre as diferentes dimensões espaciais:

Tomemos um exemplo: como o cinema dá uma visão bidimensional de um mundo tridimensional, objetos não são necessariamente reconhecíveis na tela, independentemente de como são fotografados. Devem ser tomados do ângulo certo e com certa iluminação [...]. No cinema o espectador não está só fora do quadro espacial das coisas que vê na tela; está também imóvel. A câmera tem que mover-se por ele, ou o objeto tem que mover-se na tela como uma superfície plana —um quadrado (STEPHERSON, 1965, p. 36).

Esta característica afeta não somente o espectador, mas também o ator, no momento da tradução intersemiótica. A forma que com ele vai transpor a bidimensionalidade da tela cinematográfica para o espaço real em três dimensões passa pelo uso do princípio da *interatividade*, pois é preciso dar a mesma sensação de deslocamento espacial proporcionada pela câmera – como em *travellings* –, porém usando os recursos cênicos e, sobretudo, o corpo do ator em cena.

Em relação ao Movimento, é interessante notar que ele está diretamente ligado à noção de espaço-tempo, em duas dimensões: ‘o real’ e o cinematográfico, na qual o primeiro seria contínuo e menos evidente que o segundo. É o movimento que articula a narrativa no cinema. Entretanto, se a narrativa for entendida como o encadeamento de um determinado número de ações que se desenvolvem entre um começo e um fim, e que essas ações pertencem ao universo narrativo ao

estabelecerem uma lógica que visa a inteligibilidade através das relações geradas, ela não pode ser específica de um tipo de arte. Não existe uma narrativa teatral ou uma narrativa cinematográfica; existe, sim, uma narratividade, forma de atualizar a narrativa de uma expressão específica que ganha significações a partir dos elementos específicos de cada arte, no caso a linguagem do cinema.

A junção tempo-espacó é possível mediante à montagem cinematográfica, e essa é a grande essência da linguagem do cinema. Ela é apresentada como a técnica e a característica predominante e central do cinema, pelo tratamento artístico que dá ao tempo e ao espaço, criando e determinando suas variantes: “Em um de seus livros, Eisenstein explica a montagem por analogia com os caracteres da escrita japonesa em que o todo é mais que a soma das partes”. Por exemplo, “o símbolo japonês para ‘cão’, mais o símbolo para ‘boca’, juntos não formam ‘boca de cão’ – que seriam uma simples adição – mas um símbolo significando ‘latido’ – um novo conceito” (STEPHERSON, 1969, p. 36).

Diante da importância da Montagem, procurei identificar os princípios desta relação Tempo-Espaço e verticalizar. Portanto, no cinema: a) O espaço tornar-se dinâmico, carregado de tempo; b) Parcelas de espaço compõem ordem e estrutura com ritmo temporal; c) Temporalização do espaço; d) Há separação da Simultaneidade; e) Sem continuidade Ininterrupta e Sem direção Irreversível; f) Espacialização do tempo.

Os elementos descritos até aqui são parte concreta da linguagem, são os meios pelos quais os artistas instalam e organizam sua mensagem. Do ponto de vista da intersemiótica, é preciso empreender um estudo preciso e rigoroso das condições materiais que permitem que a instalação e a organização da mensagem aconteçam, ou seja, que o cinema funcione. O objetivo é compreender e descrever de forma exata os processos de significação do cinema. Segundo Cristian Metz (1974) – apoiado em Charles S. Pierce e Ferdinand de Saussure –, podemos chamar esse empreendimento de uma semiótica do cinema.

Pela semiótica do cinema, quer-se determinar leis que tornem possível o ato de ver um filme e desvendar padrões particulares da significação que dão a filmes, autores e gêneros específicos seu caráter especial. Por exemplo:

O semiótico gostaria de descobrir as possibilidades gerais de significação de uma tomada de zoom, ao mesmo tempo também gostaria de conhecer a função particular que o zoom desempenha junto com outras técnicas nos, digamos, filmes de Robert Altman. No centro do campo do cinema está o fato cinematográfico e no cerne do fato está o processo de significação. O semiótico penetra diretamente nesse cerne? (ANDREW, 2002, p. 173-174)

Com a interrogação deixada pelo pesquisador J. D. Andrew, oriento minha pesquisa sobre

o sistema cinematográfico. A resposta é afirmativa, pois embora os significados da linguagem cinematográfica não sejam fixos – assim como as cores em artes plásticas –, já que a sua compreensão se dá pela função e pelo conjunto, podemos decodificar a mensagem do texto fílmico encontrando seu significado e compreendendo a malha que temos a frente como um sistema próprio. É possível falar no sistema cinematográfico, porém mais pertinente ainda é falar no sistema do texto, já que todo filme (texto fílmico) é a concretude de um embate com a linguagem e, desse embate, resulta um sistema próprio de significação, em suas dimensões metodológicas, históricas e sempre estéticas.

A decodificação nada mais é que a leitura. Do ponto de vista da semiótica, é preciso operar na leitura pelos códigos. A tradução é a forma mais completa e apropriada de ler, pois o artista-tradutor usa os códigos para ter acesso ao original, que na verdade é um original sempre seu, já que a leitura é sempre individual, e a partir dessa leitura ele reorganiza os signos num sistema de transferência. É importante saber que a reorganização dos signos pode implicar também na criação de novos códigos, dependendo de quão atento e consciente o tradutor está nesse processo. Mas não são os únicos códigos do novo texto, visto que esse também será alvo de recepção, nova leitura.

## Artes cênicas

Todas as realidades da cena são realidades que representam outras realidades. A representação teatral é, por natureza, uma manifestação cujo sistema simbólico está em função da criação e representação do próprio signo, sendo por isso, um sistema autorreferente. Em sua autorreferência, o sistema cênico aponta para a representação das realidades de forma performativa, tanto no entendimento do desempenho quanto no da espetacularidade.

Esse processo é familiar e intuitivo para o teatro; *fazer de conta ou viver o signo* é lidar com o signo do signo e não signo do objeto (BOGATYREV, 1977, p. 17). Cada vez mais essa afirmação tem se tornado verdade, principalmente se observamos a produção teatral dos últimos quarenta anos, intitulada pós-dramática pelo teórico alemão Hans Thies-Lehman. Na dramaturgia pós-dramática, a teatralidade se ergue pela ação performática do signo – teatralidade é a materialização da instância performativa. Em oposição ao representacional, em que os signos são de *apresentação*, no sistema cênico performativo, os eixos comunicacionais se dão entre sistemas semióticos e as subjetividades.

A radicalização desse sistema de significações, como o que acontece com o advento do pós-dramático e com todas as vanguardas de experimentação que vimos surgir no século XX, é uma

proposta diferente ao espectador, como é também uma nova proposta ao artista teatral, pois exige dele novas ferramentas e outra atitude perante o nível simbólico da linguagem dramática e cênica.

Juntamente com essas alterações cênicas, vimos o trabalho criativo do ator ganhar cada vez mais autonomia, de forma que seja possível acessar esse sistema de signos através da condução que ele dá ao processo criativo-colaborativo, sendo sua *ação física* – raiz essencial da dramaturgia do ator – o ponto de partida para vivenciar a performatividade do signo cênico. O ator está diante então de um sistema de signos muito complexo e de qualidade variadas e múltiplas. É um sistema de significação que abrange os signos linguísticos e não linguísticos, ou seja, verbais e não verbais. E os signos não são variados apenas em seu suporte ou matéria, eles também têm origens distintas.

## Dramaturgia do ator

A *dramaturgia do ator* como forma de condução da criação cênica pode ser realizada das mais diversas formas. Pelo ponto de vista da tradução intersemiótica, o ator em posição mediadora entre as outras linguagens, como os sistemas das Artes Plásticas e do Cinema, e a linguagem na qual cria, no caso, as Artes Cênicas. Sua posição e função *medium* implicam não somente em conhecer as outras linguagens – isso é obviamente muito importante –, mas é preciso que o ator esteja familiarizado com a própria natureza, diversidade e forma de operar do sistema em que atua.

Organizei um grupo de estudos teóricos e práticos que experimentou em cena a construção de um *drama vivo*. Demos a esse grupo de trabalho o nome de Dramaturgia do Ator. Ao longo dos experimentos, a estrutura do grupo foi se modificando, mas basicamente contou com seis integrantes, em etapas diferentes: as atrizes Bruna Lima, Christiane Martins, Áurea Barros e Ana Luísa Patusca; o encenador Fabiano Benigno, com colaborações teórico/prática da diretora Bru Palmieri. Atualmente, mais dois atores participam do processo de encenação: João Attuy e Elton John dos Santos.

Meu principal objetivo em coordenar esse grupo foi elaborar um projeto didático, cujas diretrizes surgissem em função das próprias necessidades que se apresentavam nos encontros. Minha proposta aos artistas foi de experimentar a *inter-relação de linguagens* para criar e encenar, ao passo que eu buscava instrumentalizá-los para dialogar com as diferentes linguagens dentro de suas próprias técnicas, pesquisas e anseios profissionais, artísticos e pessoais.

Na primeira oficina realizada, o tema foi “Estudos da Linguagem”, em que a pauta e os procedimentos foram elaborados em função de aproximar o artista das essencialidades encontradas, cujo resultado foi descrito ao longo do artigo até aqui. Na segunda oficina, “Estudos do Texto”,

saímos em busca da compreensão da malha de signos que os textos formam. Nesta etapa, o foco esteve sobre os textos escolhidos pela atriz Christiane Martins, em especial o estudo dos textos do pintor Toulouse-Lautrec e do cineasta Jean-Luc Godard, cujo resultado será tema de outro artigo para publicação.

Finalmente, chega-se à elaboração da *dramaturgia do ator*, inicialmente pela atriz Christiane Martins e, posteriormente, pela atriz Ana Luísa Patusca, que se juntou ao grupo nesta etapa. Por ser uma etapa exclusivamente de experimentação, os procedimentos descritos são essencialmente práticos.

Desde a segunda prática de estudos do texto, nós estávamos focando apenas nos textos escolhidos pela atriz Christiane Martins, pois as outras atrizes assumiram outras funções na pesquisa e na prática de cena, como no caso de Áurea Teixeira que se encarregou da concepção do figurino e desenho de luz, a partir da experiência de tradução intersemiótica.

Essas alterações não foram previstas, porém elas são também material de trabalho, que nos obrigam a identificar no resultado final os caminhos que documentam o percurso. É sempre uma tentativa de identificar as redes de construção do resultado final, retirando hipóteses da documentação, estabelecendo eixos comuns para o processo, que podem tanto ser gerais ao fenômeno da tradução quanto específicos à experiência vivenciada.

No processo de criação, deparamo-nos com uma resultante que não estava lá, mas, ao mesmo tempo, reflete todas as redes que sempre estiveram. Neste sentido, referimo-nos tanto aos discursos e signos em si, que são, simultaneamente, ponto de partida e chegada na tradução – ainda que o processo aconteça também pelo erro –, quanto à negação desse processo e procedimentos do qual estamos em contato.

## Considerações finais

A própria Semiótica, nos extensivos estudos de Charles S. Pierce e de seus seguidores, já nos deu as ferramentas de análise, articulação e até mesmo formatação de uma linguagem e seus códigos; assim, todos esses sistemas podem dialogar com o Teatro. Em suma, as preocupações de Appia parecem ter residido na compreensão da Arte Dramática como linguagem múltipla em si – um sistema de signos diversos. Agora, interessa-me compreender como esse sistema se relaciona, dialoga com outros.

O sistema de signos do teatro, da arte dramática, já tem sua própria dinâmica, e a *inter-relação de linguagens* pela tradução é mais uma forma de acessar, de (*des*)construir, de desvelar um texto. Em qualquer outro processo de tradução, as linguagens escolhidas não são uma prioridade,

não precisam ser fixadas. Dependendo do aspecto a ser investigado, elas variam. Elas mudam porque o que conta é a *apropriação do texto* e a criação de um *novo texto*, visto que a tradução é *transformação*.

## Bibliografia

- ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BARBA, Eugene; SARARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.
- BARTHES, Roland. *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang, 1968.
- \_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- \_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagens*. Petrópolis, 1967, p. 21-28.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002a.
- \_\_\_\_\_. *A forma do filme*. São Paulo: Jorge Zahar, 2002b.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Walter Benjamin's concept of allegory. A paradigm of avant garde Art? In: \_\_\_\_\_. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997. p. 275-289.
- GUINSBURG, J. Stanislávski, Meierhold & cia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HOLMES, S. J. The name and nature of translation studies. In: \_\_\_\_\_. *The translation studies reader*. New York: Routledge, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. São Paulo, 1970.
- KOWZAN, T. *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac&Naífy, 2007.
- OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PEIRCE, S. C. What is a sign?. In: \_\_\_\_\_. *The essential Pierce: selected philosophical writings*.

(1893–1913). Indiana: Indiana University Press, 1998. Vol. 2.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAGNE, Jean. *Toulouse-Lautrec /Jean Sagne*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1990.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

\_\_\_\_\_. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, Armando Sérgio. *Interpretação: uma oficina da essência*. Tese de Livre-Docência, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

STEIN, Gertrude. *Peças*. Uma conferência. Manuscrito não publicado.

STEPHERSON, Ralph. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

\_\_\_\_\_; DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.