ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO TRADUÇÃO: TRANSMUTAÇÃO DE SIGNOS ENTRE SISTEMAS SEMIÓTICOS

Kall Lyws Barroso Sales (UECE)
k_lbs2000@yahoo.com.br
Eliabe Procópio (UECE/UFC)
eliabe.procopio@uece.br

RESUMO

Todo processo mental envolve uma tradução, uma vez que pensar é realizar uma transmutação em signos. De acordo com Peirce (2010), podemos conceber, de início, a ligação entre a tradução e a construção de sentido pelo homem, o conhecimento é formado por signos. As traduções, há muito, são estudadas como textos duplos cuja interrelação "original"/"cópia" é, frequentemente, retomada nas discussões. Na tradução entre línguas, os signos não ultrapassam a barreira do campo semiótico verbal, ou seja, nos dois lados do processo, o sentido é construído pela linguagem verbal, ele permanece nessa grande área de construção de significado. Na visão de Plaza: "na tradução interlingual, o processo tradutório processa-se no mesmo meio, porém em língua diferenciada, tendo, por isso mesmo tendência a despertar os sentidos latentes na língua de partida" (2001). O que é diferenciado na tradução intersemiótica, ou seja, na tradução realizada de um meio para outro. Desde a gênese das películas, o diálogo entre o cinema e a literatura não foi limitado, e, com isso, deu-se uma multiplicidade de métodos de adaptação de elementos verbais para elementos audiovisuais. O que era visto em textos literários descritos através de palavras (signos verbais) passa para a tela com elementos visuais, sonoros, gestuais (signos não verbais). Por isso, o presente trabalho objetiva apresentar a tradução como processo intersemiótico, evidenciado as transformações que são realizadas no momento em que se realiza a tradução de um romance para a tela.

Palavras-chave: Tradução. Intersemiótica. Adaptação fílmica.

1. Introdução

O mundo humano é regido por signos. Segundo Peirce (1977, p. 272), o próprio pensamento é transmutação, pois, os homens representam as realidades através desses signos e essa transmutação pode ser entendida como tradução, de acordo com Plaza (2001, p. 18). Como afirma Prates (2011), em muitos casos pode ser experimentada a concretude de signos, objetos e *representamina*, embora, em alguns casos, eles careçam de qualquer materialidade. Para exemplificá-los, segundo o autor, pode-se observar o signo "Pégasus". Embora ele esteja, materialmente, representado nesta página, através de signo verbal, grafemas e fonemas, dele de-

rivará, na mente do leitor, um signo mental de "cavalo alado" cujas partes e objeto referido carecem de concretude. Mesmo assim, é impossível negar que, no exemplo dado, algo representou alguma coisa para alguém, o que atende, plenamente, à definição de signo, ou seja, algo que representa, que possui um *representamen*.

Na tradução entre línguas, os signos não ultrapassam a barreira do campo semiótico verbal, ou seja, nos dois lados do processo, o sentido é construído pela linguagem verbal, ele permanece nessa grande área de construção de significado. Na visão de Plaza: "na tradução interlingual, o processo tradutório processa-se no mesmo meio, porém em língua diferenciada, tendo, por isso mesmo tendência a despertar os sentidos latentes na língua de partida" (2001, p. 45).

Isso posto, quando a tradução está relacionada a línguas, signos verbais são transmutados em outros signos verbais e, assim, os sentidos tendem a se representar da mesma forma por meio de sugestão, alusão e metáforas.

Em uma perspectiva tradicional, a tradução é o ato de transladar, transportar elementos inerentes ao texto, um sentido, algo que vai ser transportado e, portanto, já existente. Entretanto, atuais teorias, tais como as discutidas por Arrojo (2005), defendem que um texto só existe à medida que é lido. Segundo Zilberman (1989), em seu estudo sobre a estética da recepção, com base na teoria de Jauss, tem-se uma nova concepção do texto, entendido não como elemento realizado, seja escrito, seja visual, mas como elemento que se constrói a partir do momento em que é consumido, ou seja, em que é lido:

> H. R. Jauss propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e da emancipação, entendida como a finalidade do efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade. (ZILBERMAN, 1989, p. 49)

Assim, faz-se com que se elimine a possibilidade de um texto pronto. Ao se relacionar esse princípio à tradução, pode-se dizer que o fazer tradutório envolve processos mais abrangentes do que a via unidirecional língua-alvo/língua-destino. Uma vez que o material textual é traduzido, tem-se um novo texto. Esse outro texto, então, não se trata de material textual apenas transladado, mas de um novo texto que dialoga e

que se constrói com outros textos. Plaza evidencia esse processo mais complexo:

> Quando se fala de "adaptação" (aqui vista sob a possibilidade de inserção prismática de uma tradução intersemiótica) de um romance para o cinema, não se procede somente de uma mera substituição da linguagem verbal para uma linguagem absolutamente não verbal, mas de uma interpretação/inferência dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Nesse viés reivindicamos uma ampliação das possibilidades e procedimentos, fazendo referência à tradução intersemiótica mencionada por Roman Jakobson, isto é, a tradução que consiste na "transmutação" de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (PLAZA, 2001, p. 71)

É esse modo de representação de outro que o texto se torna, pois, objeto dos estudos de tradução nas diferentes modalidades do ofício tradutório, dentre elas, a tradução intersemiótica.

2. A tradução como processo intersemiótico

Atualmente, a teoria dos signos ocupa lugar de destaque na análise de textos audiovisuais, tendo como elementos basilares as tricotomias peirceanas (índice, ícone e símbolo) (PIGNATARI, 1987, p. 48) e, dessa forma, discutindo as formas de representação através de signos. Contudo, antes de entender a tradução intersemiótica como componente de um polissistema[4], faz-se necessário entender melhor o que teóricos descrevem como tradução intersemiótica e qual sua relação com a adaptação fílmica.

Plaza (2001, p. 45) observa que, no processo tradutório, entendido como intersemiótico, um signo gerado em determinado meio semiótico translada para outro meio, precisando encontrar, nesse meio, elementos que gerem sentido, significado.

A cognição humana permite que diversos órgãos sensoriais sejam utilizados para a produção de sentido. Dentre os quais, destacam-se três grandes semiosferas[5] a saber: visual, verbal, gestual que se comunicam e

[4] Na seção seguinte, lidar-se-á mais diretamente com o conceito de polissistema.

[5] Foi em um trabalho de 1984 ("O semiosfere". Semeiotuké. Trudy po znakovym sistemam. Tartu Rükliku Ulikooli Toimetised, núm. 17, 1984, p. 5-23) que Iúri Lótman apresenta, pela primeira vez, suas formulações sobre a semiosfera com o firme propósito de pensar a cultura como um universo de estruturas, organicamente, integradas por mecanismos pensantes. A esse universo, ele denomina «universo da mente». A ideia geradora da semiosfera é a compreensão. Lotman interrogava-se como uma cultura compreende outra, se expande e permanece integrada a ponto de constituir sis-

interligam-se para produzir significado e, pelo fato de serem predominantes, são elencados como sistemas de centro, enquanto outros são elencados como periféricos. Assim se posiciona Catrysse, conceituando elementos centrais e periféricos:

> Os conceitos *central e periférico* conduzem à posição mais ou menos dominante em um PS. Uma prática ocupa uma posição central em um país, um sistema se ela é frequentemente utilizada. A distinção entre práticas centrais e periféricas permite estudar os sistemas de um ponto de vista ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico. (1992, p. 30)[6]

Como os códigos construtores de sentidos predominantes são elencados de forma central, observa-se que eles se intercomunicam, mas para que signos tenham representantes em outro sistema de sentido, ele precisa transmutar-se. Existem vários códigos semióticos utilizados pelo homem para a produção de sentido, mas, nas sociedades ocidentais, pode-se afirmar que os códigos visuais, verbais e gestuais são responsáveis pelo maior número de entidades significativas. O indivíduo constrói significado também por códigos olfativos, por exemplo, mas no que tange à necessidade de processos de tradução para outro meio semiótico, essas translações sígnicas são, extremamente, escassas. Não são recorrentes obras que constroem significados através de odores, por exemplo, mais escassos ainda são processos de traduções intersemióticas em que código olfativo e código visual dialogam.

O processo tradutório instala-se para que determinado signo componente de uma obra seja interpretada em outro código de sentido, pois, somente através desse processo, um signo (n), realizado em código verbal, pode chegar a um signo (n), realizado em código visual, no caso da pintura e fotografia, e código visual-verbal, no caso de produções em tela[7].

Considerando a afirmação de que "somos sobretudo uma cultura visual" (PELLEGRINI, 2003), nota-se uma perspectiva contemporânea

---

temas.

[6] Les concepts *central* et *périférique* renvoit à la position plus ou moins *dominante* dans un PS. Une pratique occupe une position centrale dans un pays un sytème si elle est fréquemment utilisée. La distintion entre pratiques centrales et périfériques permet étudier les systèmes d´un point de vue à la fois synchronique et diachronique. (Todas as traduções sem referência são do autor).

[7] O cinema será entendido aqui como meio audiovisual, pois, atualmente, não são comuns produções cinematográficas sem o campo sonoro. Entretanto, há a necessidade de lembrar que o cinema nasceu mudo. Suas produções só apresentaram elementos sonoros tempos depois.

de transformar o código visual em predominante criador de sentido. Então, infere-se que esse código tende a gozar de maior receptividade que outros, uma vez que determinados signos produzidos pelo meio visual tornam-se muito mais consumidos. Entretanto, traduzir signos de um meio verbal para meio audiovisual vai além da simples equivalência entre signos verbais e não verbais, os processos de tradução intersemiótica são complexos:

> A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos. (PLAZA, 2001, p. 67)

Com base na discussão de Plaza (2001, p. 47), é perceptível que signo verbal e signo visual são diferentes em si. São produzidos em meios diferentes e possuem características particulares. Quando se pensa em equivalência em tradução intersemiótica, deve-se, primeiro, considerar os signos como tradução um do outro, bem como obras, inteiramente, independentes, mas, ao mesmo tempo, relacionadas. No resultado desse processo de translação, tem-se um elemento, totalmente, novo que é o texto, agora, visual, sendo visto como uma obra autônoma, e não podendo ser entendido apenas como uma reprodução, mas, principalmente, como transformação. Entretanto, não se pode negar que ambos estão, intimamente, ligados, pois, funcionam como interpretantes. Então, a equivalência não se define como semelhança, algo que não pode ser encontrado nem dentro de uma mesma língua, mas como processo.

Nessa perspectiva, em seguida, um diagrama que estabelece uma sistematização dos códigos produtores de sentido e sua intercomunicação. Elencados como centrais, os códigos gestual, verbal e audiovisual são grandes meios semióticos, nos quais elementos sígnicos de determinado meio semiótico só pode ser transmutado para outro meio semiótico através de um processo tradutório. Por isso, quando se fala em adaptação fílmica de um romance, por exemplo, pode-se entender esse processo como tradução, pois, aquilo que significava em meio verbal, passa agora a representar no meio audiovisual como um novo produto, mas dialógico com o anterior.

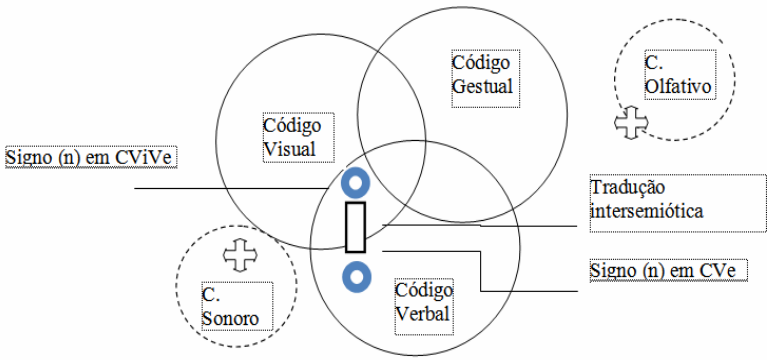


Figura 1 – elaboração própria[8]

Como se pode observar, no diagrama, o signo (n) em Código Verbal só consegue transladar para um meio audiovisual através de um processo tradutório, mas, longe de ser caracterizado apenas como processo técnico, muitos elementos estão envolvidos na mudança de meio semiótico como reescrituras e manipulações de textos, pois, traduzir também está inserido em meios culturais.

3. Reescritura e manipulação nos polissistemas literário e cinematográfico

Desde a gênese das películas, o diálogo entre o cinema e a literatura não foi limitado, e, com isso, deu-se uma multiplicidade de métodos de adaptação de elementos verbais para elementos audiovisuais. O que era visto em textos literários descritos através de palavras (signos verbais) passa para a tela com elementos visuais, sonoros, gestuais (signos não verbais). Como também discute Cattrysse:

> Assim tanto a tradução como a AF [adaptação fílmica] representam um processo de transferência que tem como ponto de partida textos e que produzem textos. A transformação é desde então intertextual (= nível semiopragmático) mais do que intersemiótica; ela implica em duplas de discurso com desenrolar atestado (sistema semiótico realizado), e ricocheteando somente em

[8] Esquema de tradução intersemiótica com base no texto de Plaza (2001).

grupos de sistemas semióticos subjacentes.[9] (CATRYSSE, 1992, p. 13)

Observa-se, portanto, que há, na visão do autor, uma aproximação do processo de tradução e do processo de Adaptação Fílmica (doravante AF), que pode ser constatada através do ofício de ambos. Assim, Tradução e Adaptação repousam no limiar entre dois universos significativos: no primeiro, a relação de códigos é interlinguística e, no segundo, intersemiótica.

Quando se fala em adaptação fílmica como um processo de tradução, entende-se que o material textual verbal, *grosso modo*, transmuta-se em material textual não verbal. Na tradução interlinguística, não se atravessa a barreira do meio semiótico, ou seja, os signos verbais de uma língua são transladados para outra língua sob o aspecto de outros signos verbais.

Segundo Cattrysse (1992), estudos fílmicos e tradução possuem objetos de estudo diferentes. Entretanto, atualmente, tem-se uma extensão do conceito de tradução, não apenas entendido como transmutação de língua para língua, mas de transmutação de linguagem para linguagem. O autor afirma o seguinte:

> Eu não tenho em mente apenas um quadro teórico qualquer. Eu gostaria de incluir uma relativa nova tendência entre um grupo de estudiosos da tradução, que acreditam que não existem fundamentos para reduzirem o conceito de tradução em relações interlinguísticas apenas, e que aceitam que é a tradução, de fato, como um fenômeno semiótico de natureza geral.[10] (CATTRYSSE, 1992, p. 54)

Com a ampliação do conceito de tradução, entendida agora como transmutação de signos para meios semióticos distintos, pode-se considerar a adaptação fílmica como tradução intersemiótica. Entretanto, quando se pensa em processos de AF, Cattrysse (1992) argumenta que antes de ser produzida uma AF apresenta de uma política de seleção e escolha, e

---

[9] Ainsi que la traduction de même que l´AF représentent un procès de transfert qui prend comme point de départ des textes et qui produisent des textes. La transformation est dès lors intertextuelle (= niveau sémio pragmatique) plutôt qu´intersémiotique; elle implique des couples de discours au déroulement attesté (=systèmes sémiotiques réalisés), et seulement par ricochet des couples de systèmes semiotiques sous-jacents).

[10] I do not have in mind just any theoretical framework. I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.

uma política de adaptação, sua teoria fundamenta-se, também, nos estudos de Even-Zohar (1990), que entendem a cultura de maneira polissistêmica.

Cattrysse (1992) analisa os *film noir* americanos de 1940 e 1950 para falar das políticas de seleção, de escolha e de adaptação, bem como a função deles dentro do contexto cinematográfico. Segundo ele, quanto à seleção de obras literárias a serem adaptadas, dava-se mais atenção a textos com características semelhantes, por exemplo, os contos criminais do ponto de vista do criminoso.

A teoria dos polissistemas (doravante PS) desenvolvida por Even-Zohar (1990) traz para os estudos da tradução e da AF elementos fundamentais para entender que produções artísticas não são isoladas, mas componentes de determinados sistemas que dialogam com outros. Sua teoria amplia os conceitos de sistema literário e de cultura, pois, através dela é perceptível o eterno diálogo entre os PS presentes em uma cultura. Assim, antes de se examinar o diálogo entre os polissistemas literário e cinematográfico, faz-se necessária uma apresentação dos elementos que compõem aquilo que é entendido como PS.

Para ilustrar o exemplo relativo ao polissistema literário, Medeiros (2009, p. 97) apresenta o seguinte esquema criado por Even-Zohar:



Fig. 2 Esquema do polissistema literário segundo Even-Zohar (MEDEIROS, 2009, p. 97).

Medeiros (2009, p. 98) traz uma explicação sucinta desses elementos e o que eles representam para Even-Zohar. Segundo a autora, Even-Zohar não utiliza o termo "escritor", pois, esse suscita imagens específicas, preferindo, então, os termos produtor e produtores. A autora reforça que seu poder e seu *status* alteram-se con-

forme o tempo e os valores culturais em voga:

> Um produtor está vinculado a um discurso de poder moldado segundo um certo repertório aceitável e legitimado. Os produtores não estão confinados a um único papel na rede literária, mas podem, e muitas vezes são empurrados para isso, participando em um conjunto de atividades que, em certos aspectos, podem ser completamente incompatíveis entre si. (MEDEIROS, 2009, p. 97)

Even-Zohar (1992) também não considera que o termo "leitor" concentre a infinidade de indivíduos atingidos pela produção literária. Segundo Medeiros, ele dá ênfase à existência de consumidores diretos e indiretos. Os consumidores de literatura absorvem a função sociocultural dos atos implicados nas atividades em questão, de forma direta ou indireta:

> Consumidores diretos são aquelas pessoas voluntária e deliberadamente interessadas em atividades literárias. Consumidores indiretos são todos os membros de qualquer comunidade que consomem fragmentos literários, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto. (MEDEIROS, 2009, p. 97)

A instituição, por sua vez, representaria o elemento responsável pela regência de normas dentro do polissistema, pela manutenção da literatura, ditando as literaturas centrais e periféricas, bem como, determinando também quem e quais "produtos serão lembrados por uma comunidade durante um largo período de tempo" (*Idem, ibidem*).

O que se entende como mercado refere-se aos elementos relativos à compra e ao repertório. Trata-se de um conjunto de regras e unidades através das quais se produzem e entendem textos literários. Também estão relacionadas a essas instâncias a venda de produtos literários e a divulgação de tipos de consumo. Nesse mercado, estão incluídos instituições de intercâmbio de mercadorias, livrarias ou bibliotecas, por exemplo, quanto aos fatores que estão elencados nos intercâmbios simbólicos.

Ao conjunto de regras e conhecimentos compartilhados que regem a produção e o entendimento de produtos literários, dá-se o nome de repertório. Para a autora, esses seriam as unidades utilizadas para a produção e entendimento do texto literário.

Ainda segundo Medeiros (2009, p. 98), Even-Zohar faz questionamentos quanto à unanimidade do texto como produto único da literatura. Segundo o teórico, o próprio texto já não é o único, nem o mais importante produto literário, pois: "são também produtos da literatura quaisquer conjuntos de signos realizados ou realizáveis, retirados das o-

bras ou referentes a elas, tais como resumos, resenhas críticas, citações, referências". (MEDEIROS, *idem*, p. 98).

Entende-se, então, a produção literária como um conjunto de elementos que estão interligados em um polissistema. Por tanto, não se pode pensar em produção sem pensar no produtor, no repertório e no consumidor, já que a obra literária está, eternamente, em processo dialógico como os demais componentes do polissistema literário.

Medeiros (idem, p. 98) aprofunda essa discussão, levando também o esquema polissistêmico da literatura para pensar um polissistema cinematográfico, regido pelos mesmos constituintes daquele literário. E para que o cinema seja entendido como um polissistema, deve-se, primeiro, entender que o ato cinematográfico é mais complexo do que o filme em si, pois, obra fílmica, assim como obra literária, estão dentro do mesmo esquema elaborado por Even-Zohar (1990):

Instituição
(contexto)

Repertório
(código; linguagem cinematográfica)

Produtor
(emissor; diretor, produtor)

Consumidor
(receptor; espectador)

Mercado
(contato; canal)

Produto
(mensagem; filme)

Figura 3 – esquema realizado por Medeiros, 2009

Como se pode verificar, Medeiros faz uma síntese muito interessante para se entender o processo cinematográfico como um polissistema. Para a autora, o filme é considerado o produto mais perceptível desse processo, mas existem, entretanto, outros produtos. Quaisquer signos realizados ou possíveis de serem realizados por meio de repertórios cinematográficos são, também, produtos. A autora ressalta a importância dos bens culturais e da produção de símbolos associada ao cinema, ou seja, o filme nem é único, nem exclusivamente, o mais importante produto do PS cinematográfico.

No que diz respeito a produtor e produtores, geralmente, as-

socia-se à figura do diretor tal classificação, geralmente, comparado ao escritor. Entretanto, a autora afirma que ao produtor várias funções estão agregadas, desde arrecadação de verba à escolha de atores, e que, muitas vezes, o que se entende como produtor é pouco relevante para o público em geral (MEDEIROS, 2009, p. 104).

Ao grupo de consumidor e consumidores, necessita-se de uma visão mais abrangente daqueles que irão "consumir" os produtos cinematográficos, e por isso, não se pode entender apenas o espectador como consumidor. Medeiros diferencia consumidor em dois tipos: direto e indireto, o do primeiro tipo, os espectadores, os críticos, enquanto, no segundo tipo, estão enquadrados as telenovelas, comerciais, videoclipes, cujos diálogos com a produção é evidenciado de forma indireta (MEDEIROS, *idem*, p. 105).

Como instituição no PS cinematográfico, pode-se entender os elementos reguladores da produção cinematográfica, como, por exemplo, as produtoras hollywoodanas que exercem uma força avassaladora no mundo atual, ou a produtoras independentes que, geralmente, têm sua produção difundida em circuitos alternativos, dificilmente, chegando ao grande público. Outro elemento elencado por Medeiros (idem) como representando a instituição no cinema são as premiações dos grandes festivais de cinema como Cannes, Sundance, Veneza, Berlin, Gramado e a que chega ao grande público, o Óscar.

Como mercado do que é produzido no meio cinematográfico, são elencadas as salas de cinema, as transmissões televisivas tanto de canais abertos ou privados e toda produção que se refira à produção cinematográfica: revistas especializadas em cinema, lojas de DVD, trilhas sonoras, livros, palestras, debates, monografias sobre cinema etc.

Ao discutir o repertório do cinema, Medeiros (idem) dá maior atenção, pois, como o cinema possui uma linguagem própria, ele só pode ter significação se o receptor é capaz de receber,

compreender e assimilar as informações dos "códigos cinematográficos", utilizando a definição de Christian Metz.[11]

Então, não passam despercebidos os diálogos entre os elementos do PS cinematográfico e os do PS literário. Quando se pensa em uma adaptação fílmica, uma tradução para a tela de alguma narrativa verbal é, fundamental, entender que o processo de tradução começa na escolha da obra que será traduzida, se ela representa aquilo que instituição, consumidor, repertório estão prontos para elaborar e receber. Para exemplificar, apresenta-se um esquema que utiliza o discurso sobre a sexualidade como elemento influenciador da produção de textos visuais:

Instituição: As sexualidades estão inseridas em um contexto[12]; se a instituição dita regras, então, para a sexualidade é o discurso mais vigente e dominante que trata os afetos[13] com base na produção de prole para o estado, para a guerra ou para Deus. Portanto, os sexos que não se encaixam nesse discurso são considerados como "desviantes". Brinquedos, Igreja, Casamento são exemplos de instituições que regram as sexualidades, ditando uma normatização sexual.

Repertório: é a própria linguagem que constrói a sexualidade, com o reforço de discursos no qual sejam produzidos um oposto binário "de homem"/"de mulher".

Produtor: quando se pensa em discurso, deve-se pensar também em um produtor/reprodutor de discurso, pois, mais do que produzir uma heteronormatividade, produções literárias e cinematográficas reproduzem padrões enrijecidos pelas sociedades. Assim, quando uma obra é escolhida para ser produzida e adaptada para o cinema, ela, geralmente, segue esses padrões.

---

[11] Segundo a definição de Metz (1982, p. 23.), os códigos cinematográficos gerais são aquelas instâncias sistemáticas que são comuns a todos os filmes. "Será 'geral' qualquer código que, mesmo de conteúdo muito restrito, interesse, virtualmente, a todos os filmes."

[12] Para se entender melhor o contexto de um pensar sexualidades, faz-se necessário a leitura de obras da teoria *queer* como os trabalhos de Butler (2003) e seu questionamento sobre gênero e sexualidade.

[13] O conceito de afetos será abordado na seção seguinte.

Mercado: pensar um mercado das sexualidades não é difícil. Não se deve, contudo, pensar em produções culturais (cinematográficas ou literárias) eróticas ou pornográficas, mas na disseminação de produtos que constroem uma sexualidade "correta" de acordo com a corrente dominante, e outra que foge dessa corrente.

Produto: seriam os meios pelos quais os discursos das sexualidades são manifestados. Um exemplo clássico de produto do PS das sexualidades é o quarto do casal, um dos mais simbólicos elementos do controle da sexualidade, somente lá a afetividade pode existir. Ou no caso do vestido branco da noiva, que, simbolicamente, atesta sua castidade.

4. Conclusão

Além das características de significação, através de ícones, índices ou símbolos, as questões que estão envolvidas no processo tradutório não mais se atêm, unicamente, a questões, puramente, linguísticas ou literárias. Grande parte dos estudos de análise do discurso e estudos culturais e históricos colocam o fazer tradutório como elemento ímpar. Podemos, então, afirmar que Tradução é também discurso, pois como nos informa Foucault:

> Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2008, p. 9).

Se tradução encontra-se entre duas culturas ou entre duas linguagens, ela é ponte, elemento de diálogo entre dois campos significativos. Tradução também é discurso, pois é escolhida, manipulada, reescrita. Assim, um texto traduzido é muito mais uma ampliação de significado do que, propriamente, uma translação para uma linguagem distinta. Os prestígios e os perigos da tradução são muitos, ora ela atua como elemento de reafirmação de um cânone literário ou cultural, reforçando os padrões centrais, ora ela atua como o estrangeiro, modelo periférico que provoca estranheza.

Com Lefevère (1990), a tradução passou a ganhar, então, um aspecto social e o estudo dos textos traduzidos é levado para o campo dos estudos culturais, fazendo com que o processo tradutório também seja entendido como processo social, quer dizer: uma tradução representa, an-

tes de tudo, um ato político. O tradutor é submetido a políticas de escolha; como reforça Catrysse (1992), é um dos primeiros elementos para entender o tradutor, não somente como profissional técnico, mas, igualmente, como sujeito histórico e político.

No que diz respeito às traduções intersemióticas, na contemporaneidade, não se pode deixar de observar que elas exercem um grande poder dentro dos grupos sociais. O conceito de Tradução ampliou-se e o fenômeno deixou de ser visto apenas na perspectiva de um texto de outra língua para tornar-se a possibilidade de disseminação de ideologias, sejam baseadas em mercado ou em fatos históricos. Aqui, citamos o grande impacto da obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo* (1949), traduzida para o inglês nos Estados Unidos em 1953, apedrejada e considerada como subversiva. A referida obra teve, fundamental, importância para o movimento feminista no século XX, para questionar e criticar o entendimento do feminino na época e ampliar o conceito de gênero. O caso de Simone de Beauvoir é apenas um exemplo entre muitos nos quais a tradução tem íntima relação com cultura.

Quando uma obra literária é escolhida e traduzida para outra língua, o contato dessa nova obra com a cultura de chegada é perceptível, mas quando uma obra é transmutada para a tela seus efeitos podem ser ainda mais impactantes. Nas sociedades usuárias de mídias, por exemplo, em que a educação tornou-se objeto de mercado, um número significativo de não leitores textuais é marcante, mas o número de leitores-visuais é deveras significativo. Logo, enquanto uma obra escrita encontra-se acessível para poucos, o cinema, principalmente, o hollywoodiano e que, geralmente, chega à televisão aberta, torna-se produto muito mais consumido que o primeiro.

Dessa forma, não é espantoso ver o quanto cinema e literatura dialogam desde seu princípio; muitas vezes, aquele utiliza recursos desta e multiplica suas possibilidades, dando cor, som e movimento reais àquilo que a leitura possibilita em pensamento. Logo, texto escrito e texto visual encontram seu elo, sua narrativa e sua história, o cinema seria uma nova arte e, dentro de um polissistema cultural, dialogaria com tudo o mais em seu entorno.

Quando a produção literária trata de relações homoafetivas, as leituras andam por caminhos sinuosos, pois, como sobreviveram obras antigas, senão por meio de traduções? Afinal, fazendo uso do estudo histórico e literário, pode-se afirmar que as formas de amar, assim como qual-

quer outra expressão do desejo humano, evidenciam as práticas culturais e as formas de conduta de sua época. Isto é, muitas vezes, o que é percebido na linguagem, expondo aquilo que é vivenciado no discurso. Assim, o prazer entre semelhantes, constante, nas sociedades antigas e contemporâneas, foi eternizado pela literatura e pelas demais expressões artísticas sejam visuais, verbais ou ambas, mas sempre representado conforme sua cultura o interpreta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*: a teoria na prática. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CATRYSSE, P. *Pour une théorie de l´adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang As, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 16. ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. São Paulo: Graal, 2005.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. Special issues of poetics today. *The Porter Institute for poetics and semiotics*, Tel Aviv, vol. 11, n. 1, 1990.

HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain. *Revista Àrtemis*, vol. 8, p. 95-109, jun.2008.

LEFEVÈRE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da literatura*. Trad.: Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEGENDRE, Pierre. *L'amour du censeur: essai sur l'ordre dogmatique*. Paris: Seuil, 1974.

MEDEIROS, R. F. O Cinema enquanto polissistema. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 95-113, jul.-dez./2009.

MONTEIRO, C. A. F. *Mapas e tramas*. Florianópolis: Edufsc, 2002.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

MISKOLCI, Richard. O segredo de Brokeback Mountain ou o amor que ainda não diz seu nome. *Estudos feministas,* Florianópolis, vol. 14, n. 2, p. 549-571, maio-ago./2006.

PEIRCE, C. S. *Semiótica.* Trad.: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELEGRINI, Tânia et al. *Literatura cinema e televisão.* São Paulo: Senac, 2003.

PERCY, William Armstrong. *Reconsiderations about Greek Homosexualities.* In: *Same-sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West.* Binghamtom, 2005.

PRATES, E. *Semiótica.* Disponível em: <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Semiotica.htm>. Acesso em: 5-07-2011.

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

ZIBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura.* São Paulo: Ática, 1989.