
Comunicação e Tradução Intersemiótica: Um Estudo Sobre As Bodas de Sangue em Lorca e Saurai

Pâmela Eurídice da Silva Beleza BALTAZAR²
Ítala Clay de Oliveira FREITAS³
Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM

RESUMO

Este artigo tem por objetivo reunir o resultado de leituras preliminares concernentes ao processo de tradução intersemiótica e a semiose presente nas dimensões das linguagens literária e cinematográfica, tendo como corpus de estudo a obra Bodas de Sangue, nas versões de Lorca (1933) e Saura (1981).

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; linguagem; semiose; tradução intersemiótica.

A relação existente entre literatura e cinema se torna cada vez mais afunilada. É notória a influência do gênero literário nas séries televisivas, novelas, filmes e até mesmo em videoclipes. Marcel Amorim (2010, p.132) destaca que isso acontece porque, “o cinema e literatura bebem, primeiramente, do gênero narrativo e por meio dele se constituem, não unicamente, mas principalmente”, embora as linguagens se constituam por mecanismos diferentes, os realizadores audiovisuais tem encontrado na literatura um modelo para suas obras, visto os elementos importantes e que pertencem a ambas como a presença narrativa, os elementos textuais e ficcionais.

Os avanços tecnológicos permitiram maior imersão no mundo visual, o que desencadeou um aumento de obras que passam pelo processo de tradução intersemiótica, ou seja, pela conversão de uma linguagem a outras. Nesse âmbito, é válido relembrar alguns aspectos que delineiam a construção cinematográfica e a deixam próximo à literária. Benjamin citado por PLAZA procura explicar as similaridades entre as linguagens ao afirmar que, “as línguas complementam umas às outras quanto à totalidade de suas intenções.” (2010, p.29)

A narrativa cinematográfica é um texto que agrega sons, imagens e discursos verbais necessários para a compreensão do espectador, presente nas entrelinhas da

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, realizado de 24 a 26 de maio de 2017.

² Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFAM, e-mail: pan.euridice@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social – Jornalismo da UFAM, e-mail: iclayfreitas@hotmail.com

projeção visual. E ao pensar no roteiro adaptado, é preciso salientar que a adaptação não significa superpor um ao outro, mas fazer mudanças de encaixes. Para Syd Field:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A *adaptação* é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (2001, p.174)

O roteiro adaptado é formulado a partir da troca de formas, baseando-se em outro material para a criação do produto audiovisual, o que não tira sua autonomia de roteiro original, o filme deve ser tomado desta forma e sua história precisa ter a compreensão sem haver necessidade de voltar-se a obra basilar. Ana Maria BALOGH diz que um roteiro adaptado deve preservar sua autonomia como filme, e "... deve se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação." (2005, p. 53). Goddard citado por Field (2001) afirma que o cinema desenvolve sua própria linguagem e é preciso acompanhar essa evolução a fim de aprender a como ler o filme.

Tradução intersemiótica

Santaella (2005) afirma que as três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento estão associadas as três principais linguagens: verbal, visual e sonora. Pondo-as sobre a fenomenologia, a linguagem sonora se apresenta no grau da primeiridade, a visual, na secundidade e a verbal, na terceiridade. Nesta pesquisa, a concentração ocorre na secundidade e terceiridade, tendo por base a classificação fenomenológica empregada por Santaella (2005).

A linguagem visual tem por característica primordial a insistência em fornecer imagens singulares que se preocupam com o diálogo que fomentarão com a percepção. Tais diálogos suscitam o estofamento de três elementos primordiais a condição humana: físico, sensorial e cognitivo. Esta aliança, quase sempre figurativa, tem vocação referencial, o que a categoriza como signo indicial.

Quanto á linguagem verbal, o que define basicamente sua natureza é o seu poder conceitual, a ponto de "poder afirmar que o verbal é o reino da abstração". (SANTAELLA, 2005, p.19). De acordo com a fenomenologia, esta definição encaixa-se como signo simbólico, o universo das mediações e das leis.

Na tradução, como em todo processo semiótico, o signo é uma mediação entre o objeto e o interpretante, que vem a ser uma mediação entre o signo e outro signo futuro, pois neste processo há uma movimentação constante de signos, caracterizando a semiose. Que para Santaella (2005) representa a ação do signo, “A ação que é própria ao signo é a de determinar um interpretante, ou seja, a ação do signo é a ação de se interpretado em um outro signo, pois o interpretante tem sempre a natureza de um signo” (2005, p.43).

Ao lidar com a tradução intersemiótica da literatura para o cinema, faz-se necessário a compreensão de que a produção desses signos interpretantes está relacionada a gama de referências que o tradutor possui através de suas experiências. “Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage” (PLAZA, 2010, p. 35).

O texto que surge a partir de então possui elementos sógnicos que trazem referências à obra original e a tradução intersemiótica é responsável pelo surgimento de outra obra assumindo características de transcrição. “É por isso que a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo”. (PLAZA, 2010, p. 36).

Ao pensar na transcrição como formadora de uma obra nova e ímpar, é válido salientar a construção do roteiro cinematográfico observando que sua criação é tomada a partir de “uma história contada por imagens, diálogos e descrições, localizadas no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p.11). Para Martin (2010), o elemento básico da linguagem cinematográfica é a imagem e a partir desta todos os meandros da projeção são constituídos. Na concepção de um roteiro adaptado, ponto de discussão deste projeto de pesquisa, é preciso estar atento que a adaptação não simboliza em momento algum a sobreposição de uma obra a outra, mas realizar mudanças que encaixem a obra em fomento.

Análise fílmica

A leitura fílmica envolve, entre outras coisas, o descobrimento de detalhes do tratamento da imagem e do som que impulsionam o prazer pela obra a cada nova oportunidade de contemplá-la, conforme indica Vanoye e Goliot-Lété (1994). A análise fílmica tem, entre suas funcionalidades, o desafio de tornar o espectador participante da

obra, mesmo que sua participação seja constituída de deslumbramentos. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, “a análise trabalha o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz mexerem suas significações, seu impacto.” (1994, p.12). Suas significações são estendidas ao registro perceptivo, que estarão cognitivamente dependentes da consciência de seu participante que determinará o sentimento provocado pela obra.

Desta forma, ao se fazer a leitura de um filme faz-se necessário respeitar o princípio da legitimidade da obra, “participando dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme” (VANOYE E GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.15). Para a análise fílmica, o filme é o ponto de partida e de chegada da análise, algo semelhante ao que Todorov (2003) afirma a parceria entre linguagem e literatura. Isto aproxima da apresentação que Santaella (2005) realiza ao declarar que embora o meio pelo qual determinada linguagem é veiculada seja relevante para se compreender a produção, transmissão e recepção de suas mensagens, deve-se levar em consideração as trocas de recursos entre as linguagens e seus processos sógnicos.

Plaza (2003) afirma que quando a tradução ocorre em contato direto com a obra original processa-se por deduções associativas: contiguidade e semelhança. Apoiando tal afirmativa, Lages (2002) considera que o tradutor deve ter liberdade para realizar seu trabalho de traduzir, pois, ao fazê-lo, ele está criando um novo produto, o que o leva a responder pela sua obra, estando próximo à ideia de associação, que se exprime não como uma mera sucessão de ideias que se compelem, mas uma associação de formas. A separação entre as representações e relações estabelecidas destas não pode ser separada.

A transcrição entre a linguagem literária para a cinematográfica ressalta transformações ocasionadas nas diferenças presentes em ambas, incluindo a interpretação dos dois autores/tradutores. A transposição inclui uma série de transformações de linguagens que se constituem por sua neutralidade e abrangência e estabelecem rupturas na forma estrutural do texto, modificando sua forma.

Comunicação e Tradução

O campo comunicacional onde se evidenciam novas estratégias de gestão da vida social e onde o ator social não é mais o "performer" do "teatro" social, como na sociologia clássica, e sim de uma máquina semiótica simuladora do mundo, oferece-se como plataforma para um novo tipo de reflexão sobre o homem e sobre a organização social. (SODRÉ, 2002, p. 235)

Para Sodré, a comunicação cobre em sua prática discursiva três campos semânticos: veiculação, vinculação e cognição. Isso coloca o ato comunicacional sob a posição reflexiva da sociedade, com um núcleo que acaba por comportar-se como “um fio condutor do sentido pertinente à variedade das ações sociais” (SODRÉ, 2002, p.223). Neste contexto, os processos comunicacionais fomentam a inclusão de novos ambientes culturais que podem alterar as interações e estruturas sociais, mudando o ritmo também das experiências sensório-perceptivas. Sodré afirma:

Comunicar-se implica já estar de posse de uma experiência cognitiva coletivamente moldada e posta à disposição da prática individual no Lebenswelt por categorias de linguagem. A partilha intersubjetiva do mundo é, assim, precedida pelo pano de fundo social da linguagem. (2002, p. 228)

Ao seu modo, a Comunicação expande-se para além do ambiente midiático, atuando em um domínio primeiro nas esferas já citadas de: veiculação, vinculação e cognição. Para Santaella (2014), a comunicação e as artes estão convergindo, o que significa novos rumos em comum, “nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (2014, p.07).

O caminho da comunicação e das artes passou a se cruzar a partir da revolução industrial, os meios massivos que se instauraram nesse decorrer possuem o denominador comum a mistura de meios e multimeios. O que torna os meios de comunicação massivos, por natureza, intersemióticos. Desta maneira, a comunicação ocorre no campo das relações hipertextuais, de interfaces ou mediações, em que também se figura a transposição entre a linguagem cinematográfica e literária.

A busca da linguagem ideal a ser trabalhada é fundamentada por meio do discurso. Na visão heideggeriana, ela está atrelada a “matriz dos eventos, a superfície em que, historicamente, se inscreve o ser” (Sodré, 2002, p.229), que preconiza o entendimento basilar para o desdobramento do que ocorre. Essa reflexão está ligada ao processo comunicacional, que não se reduz a uma visão midiacêntrica do mundo, mas parte da realidade tecnológica dos meios e propõe seus temas de acordo com a necessidade social, dentro dos parâmetros da teoria da informação (SODRÉ, 2002). Tendo em vista que o conceito de comunicação aponta para a movimentação concreta de toda a comunidade e que a mídia, como se popularizou, vive do auto discurso de simulacro que realiza das outras realidades.

Desta forma, a comunicação traz em seu cerne evidenciar novas estratégias de gestão da vida social, fundamentando-se não no teatro social, mas na semiótica como

simuladora do mundo, no qual o campo comunicacional atua como plataforma para reflexões sobre o homem e a organização social. Sodré (2002) declara que esta construção aborda efetivamente um delimitado núcleo de atividades classificadas da seguinte forma:

- Veiculação: Práticas de natureza empresarial privada ou estatal. Voltada para a relação dos indivíduos por meio das tecnologias da informação. Trata-se do que se nomeia midiaticização. Os dispositivos de veiculação ou midiáticos são de natureza societal. Em torno desta alcunha que se debruçam em sua maioria, preferencialmente, os estudos os análises em comunicação.

- Vinculação: Práticas estratégicas de promoção ou manutenção do vínculo social, empregada por ações comunitária. Em um sentido humanizado, este é o campo onde acontece a radicalidade da diferenciação e aproximação entre os sujeitos. Ela pauta-se por maneiras diversificadas de reciprocidade comunicacional entre os indivíduos, suas ações distanciam-se da atividade midiática, deixando claro que a comunicação não se restringe apenas a essas.

- Cognição: Práticas teóricas relativas à observação e sistematização das práticas de veiculação e das estratégias de vinculação. A comunicação neste campo distancia-se da ideia tradicional que se tem do ato comunicacional e se coloca como uma maneira de tomar em perspectiva o saber corriqueiro sobre a sociedade. Portanto, assume como um *constructum* hipertextual partindo de posições interpretativas.

A pesquisa citada neste artigo se baseia na ação cognitiva para delinear os estudos intersemióticos da tradução de Bodas de Sangue. De acordo com Sodré:

Em termos cognitivos, o campo impõe-se ao mesmo tempo como evento indicativo da ruptura que a filosofia analítica contemporânea opera com a tradição fenomenológica: não são mais as questões da relação entre sujeito e o objeto nem da intersubjetividade que são essenciais, são as da linguagem, da produção da argumentação, das condições da verdade e da enunciação e das modalidades da compreensão. A objetividade comunicacional é puro discurso. (2002, p.236)

Como é visto o aspecto cognitivo se volta a preocupação da linguagem e dos aspectos que a absorvem. Tal compreensão termina por captar o sujeito que coloca em questão as construções do mundo, de maneira subjetiva resultado dos jogos empregados pela linguagem. Os objetos vistos por esse prisma interpõe-se como verdadeiras metáforas. Que muito mais do que mero recursos estilísticos, são veículos de construção de conhecimento e de organização por meio de implicações significativas.

Para Peirce esses fatores significativos ampliavam sua importância a medida que por meio da semiótica, ele buscava entender o processo de cognição. Já que para o autor, há uma primazia em trabalhar a classificação dos signos compreendendo as questões cognitivas que estas levantam. A junção de sua atuação com a teoria da percepção, também vislumbrada por este, visa realizar a ponte entre a linguagem e o mundo externo. De acordo com Santaella, “a percepção corresponde, assim, ao lado mais ontológico e também psíquico da semiótica” (2014, p. 75).

Ao partir deste princípio, vários questionamentos se levantam tendo por pano de fundo a relação ente cognição, percepção e tradução intersemiótica. Perceber é estar diante de algo, no ato de estar, enquanto acontece. Peirce denomina isso de percepto (SANTAELLA, 2014) e o nomeia como o que é percebido. Para ele, os perceptos são iniciadores compulsivos de pensamento, insistentes e exigentes, incontáveis e pré-cognitivos. Segundo Santaella, “todo percepto é produto de processos mentais, ou, de todo modo, de processos que são mentais para todas as intenções e todos os propósitos, embora não estejamos diretamente conscientes deles, não sendo pouca a complexidade desses processos” (2014, p.93).

Desta maneira, há sempre algo de hipotético e, por conseguinte, falível nas primeiras premissas. Este é um dos princípios que implica que a análise fílmica leva tempo para ser realizada e precisa apresentar resistência ao analista quanto à sedução inicial aplicada pelo filme, afinal se o analista se debruça a discorrer sobre o filme, não se pode ignorar que este também tem uma mensagem a ser passada ao espectador e ela pode estar impressa por meio de diálogos, uma respiração (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

É preciso salientar que o momento da interpretação ocorre no intervalo da consciência perceptiva, onde a introdução da interpretação se coaduna com a introdução da abdução e marca o princípio da espontaneidade. Neste contexto, o conhecimento conceitual encontra-se na fusão inseparável do sensório e do relacional como condutores dos pensamentos e reconhecimentos sobre o local dos objetos no mundo. Assim, para Santaella:

Os significados devem ser entendidos como estruturas relacionais emergindo de padrões de comportamento, nas quais o reconhecimento sensório e interpretação conceitual representam duas pontas de um contínuo, ao invés de uma diferença absoluta em espécie. [...] Toda cognição, para ele, envolve o perceptivo, ao sentido de que este necessariamente contém uma representação icônica do objeto conhecido. (2014, p.107)

Mas ao trabalhar está ideia junto a semiose, percebe-se que mesmo a percepção tomando a porta de entrada do conhecimento e seu objeto estando presente no mundo e atuando quase que fisicamente, não há como definir ou tomar algo como objeto originário da semiose.

Ora ao se buscar o objeto originário da semiose, dentro da ideia de objeto último e “origem” na percepção são de difícil precisão, requerem impressões primeiras que já sofreram ajustes devido às referências que se carrega, no caso dos seres humanos, desde o ventre materno e os acompanha imperceptivelmente. Isto está ligado diretamente á figura do autor e do diretor/roteirista. Por isto torna-se dificultoso definir ou ter conhecimento de um objeto último, mesmo em caso de índice e símbolo.

No momento da percepção, o sujeito não separa o julgamento, visto que este é o produto do ato perceptivo. Este, o sujeito, é linguagem – dentro da semiose perceptiva. Tudo o que aparece e está presente em sua mente opera como uma espécie sígnica, não lingüística, embora por se caracterizar como linguagem, o sujeito possui todas as características que esta pode lhe ofertar.

O novo não tão novo

Assim, ao estar diante do novo, as impressões estão sujeitas ao conflito, ao desgaste lógico das operações de uso e leitura. Termina que o novo não é tão novo quanto se apresenta, mas é comparável dialeticamente a algo já existente, a ideia concebida diante do antecepto. Rosenthal (1969) o interpreta como o elemento vago, que antecipa o conceito inconscientemente devido ao reconhecimento do conteúdo apresentado e que acaba por contemplar um significado preditivo.

Pro este motivo, Plaza (2010) faz uso da Teoria do Sensacionalismo de Fernando Pessoa e expõe que todo objeto promove uma sensação única e particular, por conseguinte, toda arte é a conversão de uma sensação em objeto, o que conclui-se que toda arte é a conversão de uma sensação em outra sensação.

Neste contexto, é fundamental entender que a tradução não tem o sentido obrigatório de ser idêntica ao original. A partir do momento em que o signo traduz outro e o reverbera, as características do objeto imediato adquirem novas percepções e, conseqüentemente, o signo ganha novos significados e contornos, “a tradução intersemiótica é avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 2010, p.30), desde sua concepção esse registro fica evidente. De acordo com Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado – presente – futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (2010, p.1)

Todo signo existe da linearidade temporal. A cadeia semiótica funciona dentro do tempo. Por este motivo, para o tratamento do signo original a tradução pode enfrentar o conceito de sua plenitude, nestas ocorrências, é preciso estar ciente de que em alguns aspectos o signo original se encontra incompleto (PLAZA, 2010), daí permite-se penetrar nele e apropriar-se. Isto acaba por gerar uma conexão de similaridade e contigüidade por referência na geração de signos originais. Para Sodré, essa contigüidade não funciona apenas como conservação pura, mas leva a obrigação de doar a si mesmo.

O questionamento por trás da tão abordada fidelidade na tradução é suscitado por ordem de convicções ideológicas. Afinal, o signo não pode ser taxado por fiel ou infiel ao objeto, mesmo que substituído na reverberação, continuará apontando para este. Nesta medida, a visão que o tradutor possui do original é diacrônica. O preenchimento da obra é orquestrado pelo eco do tempo e a evolução da sensibilidade, são estes que guiam o autor/roteirista a reconsiderar suas primeiras impressões e consolidá-las ou invalidá-las para a criação de um produto traduzido.

A tradução em contato com seu original processa-se por inferências associativas de contigüidade e semelhança. Mas no pensamento tradutor, tal associação manifesta-se em formatos definidos, não sendo uma simplória sucessão de ideias atraídas umas pelas outras. Assim, a associação só pode ocorrer a partir de uma consciência em segundo nível, no sentido de ação e reação, haver resistência de um fato externo ou outra coisa. Não pode estar na consciência em primeiro nível porque está acontece em um instante de tempo, ou seja, não é diacrônico.

As ideias oriundas de outras ocorrem com base nesses princípios. Sendo assim, Peirce enxerga a associação como única força de intelecto responsável por manter o controle do pensamento. Assim Plaza defende:

Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original. Para Otavio Paz, a tradução é uma operação análoga a criação, mas se desenvolve em sentido inverso. Traduzir é colocar o signo congelado em movimento. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética. (2010, p.40)

O que se pode tirar sobre a operação tradutora é que esta lida com o trânsito criativo de linguagens, não possuindo ligações efetivas com a fidelidade. Jakobson destaca que cada ato de linguagem é entendido numa comparação inevitável entre a tradição poética, a linguagem corriqueira do momento e a forma como esta se manifesta. Tomando a este pressuposto, a arte é abastada em promover e aglutinar interações entre as linguagens e seus processos. Pignatari afirma que:

A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende corretamente o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende poesia e arte. A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso de poder, mas nunca um discurso para o poder (2004, p.20)

Bodas de Sangue

Escrita por Federico Garcia Lorca, Bodas de Sangue traz em sua trama uma festa de casamento que acaba em tragédia homicida. Em 1981, Carlos Saura adaptou a peça teatral para o cinema utilizando a dança flamenca como forma de expressão textual e visual.

Tendo sua estreia em 1933 em Madri, Bodas de Sangue faz parte da trilogia rural de Lorca, contendo esta ainda Yerma e A Casa de Bernarda Alba. O enredo da obra teve sua inspiração em um crime que aconteceu em Almería na região de Andaluzia na Espanha em 1928, no qual Montes Cañada ao tentar fugir com sua prima no dia do casamento dela foi assassinado pelo irmão do noivo. Lorca apresenta uma história de amor que teve um término malsucedido e vem a voga no dia do casamento da moça, culminando no assassinato de seu noivo por Leonardo, seu primo e ex-noivo.

Desde os primeiros instantes da peça teatral já se percebe o fim trágico para qual se encaminha. O autor traz à presença constante de objetos metafóricos ligados a morte como o punhal, o passado e o cavalo. Além de representações da morte e da lua, sendo que cada uma se interpõe diretamente no destino trágico da trama, denotando vestígios ao leitor da sina de Leonardo e o noivo.

Lorca apresenta em seu texto uma mistura de prosa e poesia, que fomentam a capa poética de seus dramas, além de utilizar demasiadamente os elementos tradicionais da zona rural espanhola, como as cantigas de ninar, as músicas e cantos populares, os costumes dos habitantes do Sul da Espanha, destacando uma preocupação em expor o popular e tradicional.

Quanto à adaptação dirigida por Carlos Saura, encontram-se três tipos diferentes de linguagem que montam o produto audiovisual final: a linguagem cinematográfica, a dança flamenca e a literatura. O cinema dito como sétima arte recebe essa nomenclatura por ser a síntese de várias artes que envolvem espaço e tempo, sendo a dança envolta do tempo cinematográfico.

Aqui já se observa a semiose que envolve a obra, Lorca inspirou-se numa notícia de jornal, daí gerou a peça calcada na percepção de sua vivência em Almeria. Saura ao adaptar a peça teatral, já não o fez de um signo totalmente “puro” e ao implementá-la com a dança flamenca, já deixa vestígios de sua percepção e torna-a originalmente “pura”.

O longa-metragem é construído como um ensaio de uma companhia de dança, o plano médio utilizado enfoca bastante nos passos e movimentos corpóreos dos artistas, em certos momentos, tem-se um primeiro plano no rosto de uma personagem, a fim de evidenciar os sentimentos vivenciados na trama e em sua execução. Em uma das sequências mais bonitas do longa-metragem, a noiva está deitada no chão e a câmera parada está sobre ela em um plano médio permitindo ao expectador acompanhar a confusão de sua mente através dos movimentos realizados por ela e a expressão facial, além de que o plano escolhido invoca a ideia de claustrofobia e desespero por parte do expectador.

Como em toda adaptação, foram realizadas mudanças entre o texto literário e o cinematográfico, entre elas pode-se destacar a ausência de certos personagens e cenas, como o diálogo e a presença da morte, além do acréscimo de uma cena que é o duelo entre Leonardo e o noivo. Na peça teatral acompanha-se a despedida da noiva e Leonardo, mas não há nenhuma cena que contenha o duelo do noivo e seu algoz, embora este seja metaforizado com a figura da morte, que entra como um contraponto ao filme, visto que a cena é adicionada para suprir a falta decorrente da adaptação. Saura optou por não fazer uso de um dos elementos mais marcantes em Lorca: o discurso textual.

Embora a poética da dança flamenca presenteie a lírica do filme e seu encargo cultural espanhol, a subtração dos diálogos demarca a expressão do meio cultural que se inseria o escritor da peça teatral, as relações estabelecidas em seu meio. A imagem textual é traduzida por uma linguagem que esbanja olhar, gestos e movimentos. Ao invés de existir um roteiro específico, há o acompanhamento dos ensaios de balé, que

conta a história de um triângulo amoroso de final trágico, havendo a troca de uma boda por uma união de morte.

Vê-se a tragédia ser construída sob uma ótica corporal expressa através dos ritmos e silêncios do flamenco, criando um texto estético novo, que não se apoia na estrutura narrativa convencional, mas no jogo de guitarras, os movimentos de dança e o ressoar das vozes profundas flamencas.

Bodas de Sangue não pode ser considerado como teatro filmado, mas apresenta aspectos de documentário e ficção. Seu jogo de câmera direciona o olhar do expectador para o que o diretor quer tornar visível, seja através dos enquadramentos utilizados ou de planos detalhes que evocam a emoção dos personagens. Além de elevar o balé flamenco, sua dramaticidade, a atuação de seus bailarinos. Assim, por meio do flamenco e da substituição do texto de Lorca, Saura coloca em evidência o triângulo amoroso que tem sua cena derradeira certa ao abrir mão dos códigos e acordos sociais e deixa-se predominar pelos desejos carnisais.

A obra é, principalmente nas cenas finais, uma celebração a arte atrelada à violência dos instintos, desencadeado pelas metáforas empregadas por Lorca. O uso de figuras simbólicas como o punhal, as coras vermelhas, o cavalo remetem a violência e o instinto humano de desespero e sobrevivência emocional.

Personagens reais e simbólicos dialogam livremente enquanto a poética irrompe no palco, desenfreada. As Bodas de Sangue tanto de Lorca quanto as de Saura apresentam por linguagens distintas a trágica história de amor que busca a libertação para que este se estabeleça, mas que segue rumo à morte.

Considerações

O objetivo geral desta pesquisa é a compreensão do processo de comunicação e tradução intersemiótica em “Bodas de Sangue”, na transposição da literatura (Lorca) para o cinema (Saura). No presente artigo apresentamos a primeira referência às leituras realizadas para composição da pesquisa.

Percebe-se a dimensão da semiótica como ciência geral dos signos, que para Peirce está diretamente ligado a lógica utilizada no dia-a-dia e, principalmente, a qualquer pensamento tido. Ao separar as categorias fenomenológicas de Peirce, nas matrizes da linguagem de Santaella, tem-se um detalhamento que facilita a compreensão acerca do funcionamento da linguagem e de suas implicações, principalmente no âmbito comunicacional.

A tradução intersemiótica é um estudo fundamental para se compreender a comunicação de uma maneira mais ampla, atrela-se a este fator o aumento das adaptações de literatura para o cinema e, também, a maneira como os meios de comunicação na era contemporânea também possuem características intersemióticas. Através desses estudos e de uma análise crítica é possível entender os signos e de que forma ocorre a adaptação de um meio para outro distinto.

Ao se tratar da teoria da percepção, recobra-se ainda mais o quanto a semiótica está interligado ao dia-a-dia e como há mais inferências lógicas sendo processadas por nós do que percebemos. Muitas delas acabam atuando no tom do inconsciente, mas pelo processo comunicacional a que o ser humano necessita para a sobrevivência, cria-se vínculo e cognição de acordo com as inferências abduativas recebidas por cada um. O conclusivo é que se somos apenas poeiras estelares em nossa origem, há variados segmento lógicos minusciosos que determinam nossas escolhas, o processo de tradução não está isento disso, pelo contrário, ele é um exemplar do quanto a percepção é latente nos seres vivos.

Ao analisar as duas linguagens e seus produtos, é possível entender suas diferenças e semelhanças. Vale ressaltar que, ao observar as duas obras, o livro e o filme, quebra-se paradigmas de senso comum e verifica-se que ambos são originais e detém a sua própria autonomia. Paradigmas estes possuídos pelos próprios pesquisadores.

No Relatório Final da pesquisa busca-se realizar a análise fílmica e literária por completo e verificar ponto a ponto os dados congruentes e divergentes, sem esquecer a identidade de cada autor.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel. **DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO: Uma leitura dialógico-intertextual dos dramas históricos shakespearianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

BALOGH, A. M. **Conjunções, Disjunções, Transmutações – Da Literatura ao Cinema e à TV.** São Paulo: Annablume, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa do Produtor.** Revista Humboldt, n40. Munique: Bruckmann, 1979, pp 38-44

CANUTO, Ricciotto. **L'usineauximages.** Paris: Segulier, rteéditions, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 1949.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva Ltda, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Estudo de Caso**. São Paulo: Atlas, 2009

HAUSMAN, C.R. In and out of Peirce's percept. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v.XXVI, n 3, p.271-308, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Língua de tradição e língua técnica**. Paragens, 1995.

JAKOBSON, R. **Aspectos lingüísticos da tradução**. In *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, p. 63-72, 1991.

LAGES, S.K. **Teoria da tradução e melancolia**. In Benjamin, W. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, Emílio Soares (2007). **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra o Senhor dos anéis: uma análise intersemiótica**. Fortaleza, (Dissertação de mestrado, UECE).

ROSENTHAL, S. Peirce's theory of perceptual judgement: an ambiguity. **Journal of History of Philosophy**, jul. 1969.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2014.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio Sobre Análise Fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.