



**Universidade de Brasília**

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade e Propaganda

Orientadora: Dra. Priscila Borges

# **Tradução Intersemiótica: das palavras de Clarice para a dança contemporânea**

Melissa Fuentes Gonçalves Porto

Brasília (DF), junho de 2017.



**Universidade de Brasília**

Faculdade de Comunicação

Departamento de Audiovisual e Publicidade e Propaganda

Orientadora: Dra. Priscila Borges

# **Tradução Intersemiótica: das palavras de Clarice para a dança contemporânea**

Melissa Fuentes Gonçalves Porto

Memória do projeto experimental com produto final apresentado ao Curso de Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação da Professora Priscila Borges.

Brasília (DF), junho de 2017.

Esta memória do projeto experimental com produto final, intitulada “Tradução Intersemiótica: das palavras de Clarice para a dança contemporânea” foi apresentada ao Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Melissa Fuentes Gonçalves Porto

## BANCA EXAMINADORA

---

**Professora Dra. Priscila Borges**  
**Orientadora**

---

**Professor Dr. Wagner Rizzo**

---

**Professora Dra. Luisa Günther**

**Brasília**  
**2017**

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe que sempre me encorajou e iluminou os meus dias mais escuros, cheios de stress, choros e desabafos. *Thank you for always being there and for being my safe haven.*

À minha orientadora que com a maior graça me guiou no que fazer de maneira objetiva e direta, corrigiu meu português sem reclamar, me apoiou, lidou com meus atrasos, meu pé torcido, tendo sido fundamental para a conclusão desse trabalho. *God knows I needed someone like you!*

Aos meus amigos e amigas que se propuseram a me ajudar, cada um do seu jeito, em instâncias explicando o português dos textos, fazendo café, simplesmente só estando ao meu lado, me falando calma, vindo na minha casa para me ajudar a coreografar a dança mesmo que só para pausar e recomeçar a música, gravando o vídeo às seis horas da manhã enquanto eu rolava no chão do museu nacional, ou indo até o local em que ia gravar inicialmente só pra me ajudar a ensaiar, enfim, todos sempre dando apoio moral e muitos abraços quando eu estava enlouquecendo. *Thank you Carol, Alessandra, Michel, Gabriel, Neto, Ana Paula, Pri e especialmente Renato e Lívia.*

## SUMÁRIO

**Página**

Resumo .....	5
Palavras-chave .....	5
Introdução .....	6
Problema da Pesquisa .....	9
Justificativa .....	11
Objetivos .....	13
Referencial Teórico .....	14
Metodologia .....	29
Considerações Finais .....	40
Referências .....	43
Anexos .....	45

## **RESUMO**

O estudo faz uma abordagem experimental que relaciona dois tipos de linguagens, dança e literatura, por meio de um processo de tradução intersemiótica. Este processo tem como objetivo usar movimentos da dança contemporânea para traduzir um trecho de texto de Clarice Lispector com o qual o sujeito produtor se identificou. O objeto do projeto é a criação de uma coreografia, gravada como registro com o intuito de deixar clara a tradução intersemiótica feita, a qual desfruta do corpo como linguagem. Para elaborá-la, foi necessário entender a trajetória do sujeito criador na produção do produto final.

Palavras-chave: comunicação, Clarice Lispector, dança contemporânea, corpo, linguagem, tradução intersemiótica.

## INTRODUÇÃO

O experimento proposto neste trabalho partiu da minha participação como estagiária em um grupo de dança contemporânea, o Azzo Dança. Em preparação para uma apresentação do grupo, a coreógrafa pediu a todos os bailarinos que escolhessem um trecho de texto de Clarice Lispector com o qual se identificassem. O objetivo era traduzí-lo da maneira que o perceberam, utilizando qualquer forma de expressão que existisse dentro da dança contemporânea, mesmo que não dançassem o tempo todo durante a documentação da tradução, visto que a falta de dança na coreografia também é uma dança no estilo contemporâneo (conceito que será esclarecido mais a frente). Desse episódio na minha experiência cotidiana surgiu a motivação para a produção deste trabalho que é, antes de tudo, a própria prática do processo de tradução da linguagem escrita para a linguagem da dança.

Para elaborar o produto final, que é o registro da tradução em forma de dança, é necessário entender a trajetória que foi percorrida. Assim sendo, o trabalho consiste em duas partes, a memória do produto e o registro da dança. A memória do produto, parte escrita, tem como objetivo explicar como se sucedeu a elaboração do produto final, registrado no formato de vídeo. Essa memória investiga o processo de criação de uma cena de dança contemporânea a partir de um fragmento de texto de Clarice Lispector entendendo que esse processo se configura como uma tradução intersemiótica. A escrita em alguns momentos terá um tom de relato, pois se almeja expor a minha trajetória de experimentação e criação como sujeito produtor dessa dança.

A tradução intersemiótica neste trabalho põe em foco o corpo como linguagem representativa de um trecho de texto de Clarice Lispector. Ao traduzir de uma linguagem para outra, diferente da original, não se espera obter uma representação clara e “limpa”, ou seja, que diga exatamente a mesma coisa, sem “ruídos”. Não se consegue executar tal prática dessa forma pois, mesmo que esse fosse o objetivo, a maneira como uma pessoa percebe algo impacta sobre a forma que esta entende aquilo e, conseqüentemente, afeta a realização de uma tradução de caráter intersemiótico. A ideia de clareza na representação pode ficar ainda mais complicada quando tratamos de traduções criativas, como a proposta neste trabalho. Assim sendo, é necessário considerar que mesmo que se tente alcançar uma tradução que corresponda ao texto original, esse processo é impactado por diversos fatores como a experiência anterior e o contexto

do sujeito criador que fazem com que ele perceba o texto de um determinado modo e, conseqüentemente, o interprete e o traduza de modo subjetivo e único.

De acordo com Dicio, o dicionário *online* de português, a palavra “tradução” significa ato de transpor de uma língua para outra e tem como sinônimo a palavra interpretar, que por si só significa modo como uma obra é representada. Logo, na elaboração da tradução intersemiótica deste trabalho foi necessário que o sujeito produtor se vestisse de intérprete-criador, uma vez que, de acordo com Roman Jakobson (apud PLAZA, 2003, p.XI), a tradução intersemiótica “consiste na interpretação de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, dança, o cinema ou a pintura”. Pode-se dizer, então, que esse sujeito intérprete escolhe o que vai usar da segunda linguagem para representar a linguagem original. João Queiroz e Daniella Aguiar descrevem tradução intersemiótica como um fenômeno de multimodalidade semiótica (QUEIROZ e AGUIAR, 2010, p. 1) que é a coexistência de duas ou mais modalidades de comunicação. Para interpretar sem se perder em tradução nos emaranhados das multimodalidades, a intersemiótica exige o trabalho em conjunto de especialistas nas linguagens que participam do processo de tradução. Essa especialização de cada tema, favorece o entendimento isolado deles e isso torna a prática intersemiótica eficiente. É “quase impossível que um especialista, cuja prática se processa só em uma determinada área semiótica, possa dar conta da importância que o problema da tradução interlinguagens exerce.” (PLAZA, 2003, p.XII)

Sendo assim, para traduzir um trecho de texto de Clarice Lispector por meio da dança contemporânea foi preciso estudar mais do que tradução de cunho intersemiótico. Foi preciso conhecer um pouco sobre a escritora e sobre a dança contemporânea para entender como o sistema sígnico de um pode ser traduzido para o sistema sígnico do outro. Foi preciso também determinar a razão pela qual se elegeria especificamente determinado trecho do texto de Clarice Lispector para interpretar por meio da linguagem corporal, assim como porque se elegeu a dança contemporânea para representar o texto de Clarice Lispector. Afinal, a percepção de algo afeta a interpretação desse algo por uma pessoa. Em um processo de tradução intersemiótica, o meio escolhido para representar a obra original, no caso, o texto de Clarice Lispector, afetará não só o modo de percepção da obra como a interpretação do intérprete. Esse processo voltará a ser discutido quando for apresentado o processo de criação deste trabalho.



A dança, forma de linguagem adotada para tal representação, pode ser vista como uma forma de comunicação, ou um sistema de signos, que tem várias maneiras de expressão. Ela vai além da simples expressão artística e pode exprimir emoção, conhecimento, prazer, criatividade, podendo até contar uma história. Sua expressão, no entanto, se mistura a outros tipos de linguagens além da dela, essa podendo ser uma música, um texto, um sentimento, uma arte, uma meta, uma fala como também pode estar relacionada a questões políticas, sociais, culturais, autobiográficas, comportamentais e cotidianas. Pode-se dizer, então, que a dança utiliza e faz uma tradução de outras linguagens para a linguagem do movimento do corpo e que o bailarino é um tradutor de significados.

Nesse processo, consegue-se definir a dança como um modo de compreender o corpo de forma a utilizá-lo para se expressar por meio de um conjunto de movimentos ritmados. O que a determina é a expressão por meio da mobilidade corporal. Sua linguagem, composta por movimentos próprios, a depender do estilo de dança em questão (dos vários que existem), fundamenta sua identidade.

A dança moderna ou contemporânea, por ter um linguajar no qual não existem fronteiras definidas de certo ou errado, proporciona movimentos espetaculares para a tradução intersemiótica deste trabalho. Ela não se define somente em técnicas ou movimentos específicos como no Ballet, por exemplo, e às vezes se define, inclusive, pela ausência de movimentos ritmados. Na dança contemporânea, o intérprete ganha autonomia para se expressar e, assim, escolher mais livremente modos de representação para o texto original ao criar sua tradução.

Neste trabalho a dança contemporânea é, antes de tudo, resultado da prática intersemiótica proposta. Os trabalhos mencionados aqui visam apenas possibilitar o entendimento necessário para que tal prática seja feita. Logo, este não é um estudo que visa discutir alguma questão conceitual referente à tradução intersemiótica, mas visa uma experimentação com a própria prática de tal tradução.

## **PROBLEMA DA PESQUISA**

A ciência que estuda todas as linguagens ou todas as ações de signos possíveis no mundo é a semiótica. Mais precisamente, neste trabalho, a semiótica de Charles Sanders Peirce (conforme explicação de Lúcia Santaella) que considera qualquer evento em que se produz um sentido ou uma significação como linguagem. Afinal, a língua nativa de uma pessoa “não é a única forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros.” (SANTAELLA, 1990, p.1) Na realidade, quando se fala de linguagem se fala de uma série enormemente complexa de meios de comunicação, modos de expressão, formas sociais de significação, enfim, de “todos os sistemas de produção de sentido” como por exemplo, imagens, gráficos, setas, cores, volumes, luzes, sons, gestos, movimentos, expressões, cheiros, olhares, sentimentos, escritas, danças, desenhos, pinturas, jogos, livros, etc. (SANTAELLA, 1990, p. 2)

As ações desses signos representam, sugerem ou substituem alguma outra coisa diferente delas. “O signo,” no conceito Peirceano explicado por Lúcia Santaella, “não é objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (SANTAELLA, 1990, p. 12) pois não é o objeto em si, e sim sua representação. Santaella diz ser a partir dessa relação “de representação que o signo mantém com seu objeto” que se produz “na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro (é o interpretante do primeiro).” (SANTAELLA, 1990, p. 12) Neste trabalho observa-se isto nas palavras encontradas no trecho de texto de Clarice Lispector (localizadas no subtítulo Criação do Produto) pois elas são todas signos, ou representações, do objeto descrito mas não são o objeto em si como, por exemplo, 'máquina trotando', 'cigarro fumegando' ou 'frangos pelados.' Esses exemplos representam os objetos mencionados por meio da palavra explícita no trecho de texto de Clarice Lispector assim como a tradução intersemiótica aqui presente pretende representá-los também por meio de movimentos da dança contemporânea.

A grande difusão das formas de linguagem, ou ações de signos, no cotidiano de hoje, devido ao desenvolvimento dos vários meios de reprodução de linguagem (cinema, fotografia, rádio, TV, CDs, Facebook, emoticons, semáforo, etc) faz o fenômeno da transmutação de uma linguagem para outra ocorrer com frequência na maravilha da comunicação e interpretação do

mundo. Esse processo de tradução intersemiótica parte do pressuposto que o processo de tradução demanda escolhas e certamente não poderá ser completamente fiel ao sentido original da linguagem primordial.

Dito isto, nota-se que traduzir de uma linguagem para outra não é tão fácil quanto se parece. Existe um processo trabalhoso no desenvolvimento de uma tradução pois é necessário analisar os signos que representam uma coisa para, então, expressar a ideia por meio de outros tipos de signos. Ora, se “o significado de um signo é outro signo,” (SANTAELLA, 1990, p. 12) a transmutação de uma linguagem para outra, ou o processo de tradução intersemiótica, é algo inevitável que faz parte do cotidiano da comunicação entre seus sujeitos produtores.

Este estudo, ou esta prática da tradução intersemiótica, aborda questões sobre como um texto pode ser representado por uma dança contemporânea. Pretende-se entender o porquê da escolha de certos movimentos ou a falta deles nessa tradução. As obras de Clarice Lispector têm como principal característica a epifania de personagens comuns em momentos do cotidiano, conceito presente, inclusive, no trecho de texto escolhido na produção exibida. Como escolher movimentos da dança contemporânea capazes de exprimir tal conteúdo existente? Que importância têm esses movimentos para o emissor na tentativa de expressar o texto? Como essa tradução será estruturada e de que modo ela representará a ideia do texto inicial?

Todas essas questões perpassam a pergunta principal deste trabalho: como traduzir um trecho de texto da escritora e jornalista Clarice Lispector com o qual o sujeito produtor se identificou por meio da dança contemporânea?

## JUSTIFICATIVA

Em uma entrevista concedida a João Queiroz, Augusto de Campos explica que a tradução intersemiótica é um fenômeno ainda mal explorado, em termos teóricos, mas muito praticado em diversas áreas. Entre as poucas obras mencionadas por Campos que abrangem o tema, esse experiente tradutor, que tem desenvolvido projetos de tradução intersemiótica em colaboração com outros artistas, cita o livro *Tradução Intersemiótica* de Julio Plaza como o único dedicado inteiramente ao tema. Também cita um capítulo do livro *Quase a Mesma Coisa* de Umberto Eco como destinado ao assunto. Ambos são mencionados neste trabalho junto de outras poucas obras com o intuito de alcançar os objetivos específicos do sujeito produtor desse trabalho. (CAMPOS, 2008)

Além da escassez de material disponível a respeito do tópico, o problema da tradução é inerente à comunicação cotidiana, pois, como já mencionado, acabamos por nos expressar através das entrelações das diferentes formas de linguagens para nos comunicar. No cotidiano, utilizamos ao mesmo tempo diversas linguagens como, por exemplo, oralidade, escrita, não-verbal, corporal e assim por diante. Constantemente traduzimos significados de uma linguagem para a outra para nos expressar. É, na verdade, difícil não haver um processo de tradução intersemiótica (de um sistema de linguagem para outro) na comunicação cotidiana. Ademais, o avanço das formas de comunicação existentes hoje requer um conhecimento mais profundo do tema. “Hoje, sob a pressão dos avanços tecnológicos e das novas mídias comunicativas, o horizonte se abriu mais e a tendência para uma formação multidisciplinar, interabrangente, é bem maior do que a do passado e por certo não pode dispensar a contribuição da semiótica.” (CAMPOS, 2008, p. 285)

Isto posto, este trabalho tanto pode contribuir para os estudos de comunicação da tradução de cunho intersemiótico já existentes como pode aumentar a percepção da necessidade desse tipo de tradução como consequência dos novos meios de comunicação. Além disso, ao analisar a relação do cotidiano e da forma de expressão entre a escrita de Clarice Lispector e o movimento da dança contemporânea, entende-se melhor a maneira como a coreografia foi criada a partir do trecho de texto escolhido para o processo da tradução em questão o que, por fim, em

forma de introspecção, possibilita o entendimento da trajetória de qualquer sujeito produtor nos processos de recriação e adaptação feitos por si próprios diariamente no cotidiano.

## **OBJETIVOS**

Entender o modo de criação da dança contemporânea a partir de um processo de tradução do trecho de um texto em dança.

### **Objetivos Específicos**

- \* Traduzir um trecho de texto escolhido da escritora e jornalista Clarice Lispector por meio da dança contemporânea.
- \* Experimentar um processo de tradução de um trecho de texto de Clarice Lispector.
- \* Entender a trajetória do sujeito produtor no processo de tradução feito diariamente no cotidiano.
- \* Entender os processos criativos na dança.
- \* Descrever a linguagem da dança contemporânea ao escolher movimentos que expressam o texto.

## REFERENCIAL TEÓRICO

### Clarice Lispector e a Dança Contemporânea

Existem certas semelhanças na maneira com que se expressam Clarice Lispector e a dança contemporânea que facilitam esse processo de tradução intersemiótico, pois ambas têm como característica fugir aos padrões e utilizar o cotidiano como forma de expressão. Além disso, as duas usufruem do silêncio em sua forma de linguagem, tanto a escrita quanto a dança, para enriquecer o que expressam.

Clarice Lispector foi uma escritora e jornalista ucraniana que se naturalizou brasileira. Nasceu em dezembro de 1920 com o nome de “Haia Pinkhasovna Lispector” em uma família de origem judia. Quando tinha apenas dois meses de idade, sua família, que morava na Rússia, decidiu emigrar para o Brasil ao fugir da perseguição aos judeus iniciada na Revolução Bolchevique de 1917. (ROSENBAUM, 2008, p. 10)

Sua chegada ao Brasil em 1921 foi o começo de uma vida marcada pelo nomadismo. Seu pai decidiu mudar os nomes de todos da família e “Haia” ficou com o nome de Clarice. A mesma mudou-se de países e cidades várias vezes no decorrer de sua vida começando na Europa, onde nasceu, emigrando primeiro para o nordeste, especificamente Maceió e depois Recife e, finalmente, mudando-se para o Rio de Janeiro em 1934. Ademais, acompanhou seu marido diplomata por vários países entre eles Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. (ROSENBAUM, 2008, p. 13)

A escritora teve uma vida sofrida perdendo a mãe quando tinha apenas nove anos de idade “como consequência de degenerescência no sistema neurológico e seu filho, Pedro, sofrendo de esquizofrenia.” (FUSARO, 2014, p. 4) Após seu divórcio, Lispector, que estava morando fora em razão da carreira de seu marido, decidiu voltar para o Brasil com os filhos. Faleceu de câncer no auge de seus 56 anos, em 1977 e é lembrada por ser “uma das mais importantes escritoras brasileiras.” (ROSENBAUM, 2008, p. 9)

Clarice Lispector percorreu quatro décadas de períodos críticos da história brasileira com uma obra vasta composta por contos, livros (incluindo os infantis), romances, entrevistas, crônicas, algumas traduções e até um esboço de peça teatral. (PIRES, 2011, p. 10) O momento histórico em que viveu influenciou em demasia sua forma de escrita caracterizada por fugir aos

padrões literários da época e por utilizar situações ordinárias do cotidiano para se expressar. Devido a isso, é importante entender o contexto histórico em que a autora/jornalista viveu e relacioná-lo à literatura clariceana.

A literatura clariceana surgiu por volta dos anos 40 durante a ditadura de Getúlio Vargas. Nesse regime político, Clarice Lispector publicou seu primeiro conto “Triunfo” o qual marca o começo de várias obras que publicou durante sua vida, as quais sempre receberam prêmios. “Logo se seguiram outros contos, publicados esporadicamente em jornais, alguns deles reunidos depois em coletâneas.” (PIRES, 2011, p. 10) Seu primeiro romance “Perto do Coração Selvagem” foi publicado três anos depois. Em 1945, o Brasil começou a caminhar de um período de guerras, tensão, censura e repressão a um de desenvolvimento em virtude do fim da ditadura e começo da democracia no Brasil. Um ano antes, no entanto, Clarice Lispector já havia se mudado pois “entre 1944 e 1949, residiu em Nápoles, na Itália, e em Berna, na Suíça, acompanhando o marido.” (PIRES, 2011, p. 10) Logo, não presenciou períodos críticos da história somente no Brasil, pois também sentiu bem de perto a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) durante sua residência na Europa. (PIRES, 2011, p. 10)

A literatura de Clarice Lispector continuou se desenvolvendo ao longo dos demais períodos conturbados da história em que mudanças significativas ocorreram como “durante o conturbado segundo governo Vargas”, o governo de Juscelino Kubitschek, “a crise política que sucedeu o governo JK e a implantação do regime de ditadura militar no Brasil, a partir de 1964.” (PIRES, 2011, p. 10) Notando que, com “a posse do presidente Juscelino Kubitschek em 1956, seguindo um regime político democrático, de liberdade e com a implementação de um plano econômico desenvolvimentista, promoveu-se uma grande modernização nacional o que fez espalhar uma onda de otimismo por todo o território brasileiro.” (FERREIRA, 2008, p. 7)

Depois disso, o Brasil seguiu nesse processo de modernização, incluindo o jornalismo que passou a ser mais objetivo, neutro e imparcial, separando-se do “comentário pessoal” e que também ampliou suas atividades lançando suplementos literários como contos, crônicas, poesias e assim por diante, incluindo espaços destinados à suplementos femininos que falavam do cotidiano da mulher (FERREIRA, 2008, p. 9). Essas produções, nas quais “o grau de padronização era menor”, eram ligadas ao contexto cultural do período e davam ao autor



liberdade para criar, sem restrições de formato ou conteúdo (FERREIRA, 2008, p. 9). Um exemplo desses suplementos foi o Caderno B do Jornal do Brasil lançado em 1960 como um caderno diário composto por variados temas culturais. De acordo com Ferreira, “este aos poucos foi perdendo a característica herdada do suplemento feminino e passou a ter o perfil de um caderno de cultura engajado aos acontecimentos culturais da época sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país pelo modo como tecia o cotidiano do Rio de Janeiro em textos diversificados.” (FERREIRA, 2008, p. 16) Clarice Lispector fez parte do grupo de profissionais que escrevia para o Caderno B, onde se tinha mais liberdade de expressão. (FERREIRA, 2008, p. 18)

Mesmo com tal liberdade de expressão, Clarice Lispector ainda conseguia se diferenciar do resto na forma em que conduzia sua obra jornalística. Era distinta dos outros e era criticada por isso. Ferreira disse que seu trabalho “sempre foi muito criticado por profissionais do jornalismo, principalmente pelo modo como conduzia as entrevistas.” Ela não era uma entrevistadora comum pois “tinha preocupação em relacionar suas perguntas não só com o entrevistado” com perguntas sobre o cotidiano dele (como rotina de trabalho, que livros gostavam de ler, etc) e sobre o cotidiano de forma geral (como “o que é o amor?” ou “é bom estar apaixonada?”) “como também com as situações da realidade política e social do nosso país.” (FERREIRA, 2008, p. 30 e 31) Seus textos para o Jornal do Brasil citavam de modo diferenciado sobre as “preocupações cotidianas vivenciadas pelos cidadãos brasileiros diante dos acontecimentos da época.” (FERREIRA, 2008, p. 106)

Clarice Lispector fugia das normas de sua época e se expressava de forma cotidiana tanto na área jornalística quanto na área literária. De acordo com Yudith Rosenbaum, Clarice Lispector fez de seus textos “um vasto itinerário de uma identidade inquieta e turbulenta, inadaptável às expectativas sociais, obsessiva na captura de si mesma e do outro, desmascarando, sob o verniz do cotidiano, um mundo de desejos e fantasias inconfessáveis.” (ROSENBAUM, 2008, p. 9) Mesmo tentando manter sua intimidade longe do público, era possível conhecê-la por meio das falas de seus personagens, narradores implícitos ou interpostos, ou ainda “nos vários fragmentos — espécies de epigrama e aforismo — que aparecem infiltrados num corpo textual incomum.” (ROSENBAUM, 2008, p. 8)

Isso se sucedia desde a sua infância. Depois de ser alfabetizada em português, Clarice se apaixonou por literatura e, com apenas sete anos, começou a mandar seus contos para a seção infantil do *Diário de Pernambuco*, que nunca os publicou. “As outras crianças eram publicadas e eu não”, relembra Clarice Lispector. “Logo compreendi por quê: elas contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas.” (ROSENBAUM, 2008, p. 10 e 11) Logo, vê-se que desde pequena Clarice Lispector escreve sem ligar para os enquadramentos do cenário literário. Sua maneira de escrever é “um verdadeiro choque para críticos e leitores da época,” pois “se faz pelo avesso — sendo a escuta do que se cala ou a visão do que se oculta.” (ROSENBAUM, 2008, p. 8 e 11)

Em ambos os campos em que atuou, seja o literário ou o jornalístico, Clarice Lispector era curiosamente interessada no comportamento feminino de sua época (FUSARO, 2008, p. 3). Era conhecida por relatar sobre acontecimentos do cotidiano, explícita ou implicitamente e, apesar de abordar temas diversos, com formas de expressão diversas, também era conhecida por vários estudiosos por escrever “apenas temas intimistas, femininos ou autobiográficos.” (FERREIRA, 2008, p. 3) De acordo com Rafael Batista de Souza (apud PIRES, 2011, p. 10) e alguns outros estudiosos, a obra clariceana foi acusada de ser “alienada dos problemas sociais brasileiros e das questões sócio-políticas de seu tempo.” Para Pires, essa percepção começou a mudar devido ao “surgimento de estudos que contemplam o diálogo da obra clariceana com o contexto histórico.” (PIRES, 2011, p. 10) Só o fato de Clarice Lispector retratar a angústia das mulheres “imersas num universo doméstico idealizado pela ideologia patriarcal dos contextos históricos a que os pertencem” (PIRES, 2011, p. 11) já era contra a própria política de tratamento de como deveria ser a conduta de uma mulher e demonstrava que a escritora e jornalista relacionava sim sua obra ao contexto social e político em que surgiu. Clarice Lispector escreveu sobre temas diversos “inclusive sobre acontecimentos do cotidiano” (FERREIRA, 2008, p. 34 e 35) e não só sobre sua vida pessoal tanto no âmbito de escritora como no de jornalista. A literatura clariceana contemplava uma “multiplicidade de temas abrangendo não só assuntos intimistas sobre seres femininos em espaços do cotidiano doméstico” (PRADO, 2008, p. 67), como também demonstram, por meio de seus personagens, uma insatisfação com o contexto social e político da época.

Por volta de 1961, mais mudanças políticas e econômicas tomaram conta do Brasil provocando inquietação e atraindo um espírito de protesto até o golpe Militar de 1964, que interrompeu toda produção cultural alcançada até então e instaurou censura novamente. (FERREIRA, 2008, p. 22) Essa censura não se devia somente ao estado em que a política nacional se encontrava no momento. Existiu também para as mulheres em geral pois, na época, a existência feminina era associada à inferioridade e incompetência. Em sua pesquisa, Prado exemplifica, por meio da análise de 3 contos, como, desde o começo dos séculos, existe um movimento do tempo que simboliza a repetição da personagem submissa da mulher. (PRADO, 2003, p. 77)

Clarice Lispector, no entanto, não se censurou, nem por estar na ditadura militar e nem por viver em uma sociedade que via a mulher como inferior. Tampouco deixou de celebrar sua feminilidade. De acordo com Márcia Fusaro, em seu artigo para a Revista Fundarte, a construção da imagem da autora Clarice Lispector a torna alguém de imagem singular (FUSARO, 2014, p. 2), uma mulher simultaneamente elegante e desafiadora, intelectual e, ao mesmo tempo, sensível, discreta e sonhadora. Para Fusaro, Lispector se preocupava em dar dicas sobre beleza, moda, família, sentimentos, cuidados com o lar, leitura e assim por diante - todos assuntos próximos à mulher da época e do seu cotidiano - “desenvolvendo, nesse sentido, toda uma retórica de construção da imagem feminina que ia ao encontro do que ela própria (Clarice Lispector) cultivava em seu visual, reproduzido em fotografias e textos jornalísticos e literários.” (FUSARO, 2014, p. 9)

Fusaro também diz que, tanto nas obras quanto nos artigos e até mesmo na aparência, Lispector alimentava um interesse pela mulher divinizada em si, “composta por um misto de elegância, mistério e inteligência simultaneamente femininas e feministas.” (FUSARO, 2014, p. 10)

Pode-se dizer, então, que o que se fala de Clarice Lispector é que ela escrevia sobre o cotidiano e que o fazia sem se censurar, por meio de contos e histórias “fictícias”, apesar da censura imposta pela sociedade e pelo poder político da época. Clarice expressava sua insatisfação ‘camufladamente’ por meio de suas obras e linguagem clariceana como demonstra Prado ao falar que “as personagens femininas dos contos são seres angustiados e insatisfeitos

com a realidade concreta e com as imposições sociais, porém, impotentes frente a essa realidade.” (PRADO, 2003, p. 90)

Assim como na linguagem clariceana, na dança contemporânea também há liberdade de expressão para seus bailarinos por meio de movimentos considerados mais livres, podendo ser, inclusive, movimentos utilizados no próprio cotidiano como, por exemplo, simplesmente andar. Surgiu em 1950 “como uma forma de protesto ou rompimento da cultura clássica” onde aproximou-se do cotidiano e começou a se definir, desenvolvendo sua própria identidade em 1980.<sup>1</sup> “Durante a década de 1990, a dança contemporânea alcançou a maturidade e atualmente há diversas companhias e circuitos mundiais de dança contemporânea”<sup>2</sup> (o grupo Azzo Dança sendo uma delas).

A dança contemporânea é fundamentada na dança moderna e pós-moderna tanto que, até uma certa época, não se achava estudos com o nome de dança contemporânea e sim de dança moderna. “A dança moderna modificou drasticamente as posições-base do ballet clássico, além de tirar as sapatilhas das bailarinas e parar de controlar seu peso. Ela mantém, no entanto, a estrutura do ballet, fazendo uso de diagonais e da dança conjunta.”<sup>3</sup> Já a dança contemporânea é um conjunto de movimentos do corpo que busca romper com as técnicas do balé por completo, na qual o importante é a “transmissão de sentimentos, ideias e conceitos.”<sup>4</sup> Em certa parte de seu estudo, Daniella Aguiar e João Queiroz explicam que as técnicas de dança do balé clássico “constrangem as ações dos bailarinos e coreógrafos em diferentes níveis” pois utiliza de passos organizados e “sistemas de movimentos bem codificados” combinados de forma limitada para se executar um espetáculo. (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 3 e 4) Por exemplo, existe um movimento específico para o bailarino fazer a posição à la seconde (segunda posição) que consiste nos dois braços abertos ao lado e uma das pernas abertas com a ponta de bailarina no chão. Aguiar e Queiroz também mencionam outros tipos de técnicas de dança, “técnicas que não são sistematizadas por meio de passos codificados (como é o caso do contato improvisação, desenvolvida por Steve Paxton).” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 3)

---

<sup>1</sup> <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>

<sup>2</sup> <http://fabianacaarte.blogspot.com.br/2013/09/danca-contemporanea.html>

<sup>3</sup> <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>

<sup>4</sup> idem

Quando se leva em questão as características da dança contemporânea que não tem uma técnica ou um movimento específico de expressão corporal e na qual a improvisação do bailarino é bastante frequente<sup>5</sup>, pode-se ver que ela se aproxima do estilo de dança mencionado por Aguiar e Queiroz na qual a técnica não é sistematizada ou codificada, e sim operada “através de restrições definidas de ações.” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 3) Por exemplo, existe um movimento de release na dança contemporânea no qual é enfatizada a libertação da tensão muscular quando os movimentos são realizados e na utilização da força da gravidade a favor do bailarino assim alcançando uma maneira fluída de se mover.<sup>6</sup> O ponto de partida e o ponto final desse movimento, no entanto, sempre é uma posição de descanso, a calma, o silêncio que constitui, no caso, a restrição definida das ações do movimento de release mencionado por Aguiar e Queiroz.

Na dança contemporânea:

O intérprete/bailarino ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa como: improvisação, contato-improvisação, método Laban, técnica de release, Body Mind Centery (BMC), Alvin Nikolai. Esses métodos trazem instrumentos para que o intérprete crie suas composições a partir de temas relacionados a questões políticas, sociais, culturais, autobiográficas, comportamentais e cotidianas, como também a fisiologia e a anatomia do corpo.<sup>7</sup>

Logo, como característica eminente da dança contemporânea, quem a utiliza para se expressar tem autonomia para explorar e criar. Ela deixa de lado a preocupação com a estética e permite ao corpo pesquisar suas diagonais não delimitando “estilos de roupas, músicas, espaço ou movimento” nem utensílios que podem ser usados, tampouco quem pode se expressar através dela.<sup>8</sup> Ela pode ser expressa com ou sem música, pode ser abstrata ou narrativa, o bailarino pode também usar a voz como parte da dança assim como pode não expressar sentimento algum, ou seja, a dança contemporânea é completamente diversa.<sup>9</sup> De acordo com Luciana Lara, coreógrafa de dança contemporânea em entrevista concedida a Isabela Motta Cardoso (2013, p. 42), “a dança contemporânea é definida por sua indefinição.” Em sua monografia, Cardoso explica que,

---

<sup>5</sup> idem

<sup>6</sup> <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/f/Que-Es-La-Tecnica-Release.htm>

<sup>7</sup> <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>

<sup>8</sup> idem

<sup>9</sup> <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Que-Es-Danza-Contemporanea.htm>

por mais que a dança contemporânea tenha movimentos próprios, como “o uso do peso do corpo, o uso frequente do chão, a utilização de múltiplas partes do corpo como base além dos pés e a fragmentação das partes do corpo, características que vieram principalmente do rompimento com a estética do balé,” (CARDOSO, 2013, p. 42) ela é um estilo que oferece a constante possibilidade do novo. Ela explora a conexão da mente e do corpo que ajuda na visualização de metáforas de ações físicas para iniciar e fazer um movimento e assim desperta novas experiências cinéticas e sensibiliza o bailarino para novas possibilidades.<sup>10</sup> É um gênero fluído que não se limita a qualquer técnica ou estilo e está em constante mudança e renovação.<sup>11</sup> Essa ideia do novo, entre outras, identifica a dança contemporânea como uma linguagem competente para a proposta desse trabalho pois, afinal, o que é a tradução intersemiótica se não a criação de algo novo como representação de algo original, no caso, de algumas palavras de Clarice?

Por aí se vê que a dança contemporânea oferece tanta liberdade que ela inclusive não se limita a utilizar apenas o corpo em movimento. Entende-se que nela, o tradutor bailarino pode utilizar até da falta de movimento para se expressar ou, até mesmo, da simples respiração, assim como qualquer artefato ou ocorrência do cotidiano.

Neste trabalho, associa-se a possível falta de movimento na expressão da dança contemporânea com o silêncio encontrado na linguagem clariceana, ambos os quais são formas distintas da mesma linguagem, a do silêncio, pois falam ao homem e têm sentido de forma calada. (SANTAELLA, 1990, p. 2) De acordo com Earl E. Fitz, o silêncio na obra de Clarice Lispector é uma das principais características distintivas do trabalho da autora pois este, toma muitas formas, desempenha muitos papéis e permeia seu trabalho. De acordo com Elizabeth Lowe (apud FITZ, 1987, p. 420), “o coração do mundo de Clarice Lispector é o silêncio, o brilho silencioso além da ação e além das palavras que ela, como sua maior protagonista, procurou incansavelmente.” As entrelinhas de Clarice Lispector, ou seja, o que ela deixa no ar, é o próprio silêncio clariceano. Diz Prado que no texto clariceano, “o dito (autorizado) remete sempre ao não dito (interditado)” e é nessa relação, “às margens do dizer, que o sentido é produzido nas narrativas de Clarice.” (PRADO, 2003, p. 92)

---

<sup>10</sup> <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/f/Que-Es-La-Tecnica-Release.htm>

<sup>11</sup> <http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Que-Es-Danza-Contemporanea.htm>

### **A Narrativa e o Corpo como Linguagem - à caminho da Tradução Intersemiótica**

A potência do silêncio de Clarice Lispector, inclusive, serve como uma “espécie de núcleo gerador de imagens da obra clariceana.” (ROSENBAUM, 2002, p. 76) Ele é essencial, claro, em conjunto com o discurso autorizado, para visualizar o sentido da mensagem da autora. Ao falar da linguagem clariceana, Lefebve (apud PRADO, 2003, p. 89) explica que a opacidade e ambiguidade encontradas na narrativa de Clarice Lispector fazem com que ela funcione como uma imagem e, portanto, contenha sentido. Se contém sentido, contém algo a se expressar (existe uma mensagem) e entende-se que é uma linguagem. Essa linguagem é construída pela expressão através da escrita que envolve tanto o dito quanto o não dito. Em vista disso, ela “não é transparente pois o sentido não se encontra pronto e fixo em um lugar qualquer, mas é construído no/pelo discurso” através das várias formações discursivas. (PRADO, 2003, p. 89) Pode-se dizer, então, que a narrativa da obra clariceana usa do dito e do não dito para fazer sentido como linguagem. Da mesma forma, o corpo da dança contemporânea usa do dançado e do não dançado para transmitir sentido por meio da expressão corporal e assim servir como linguagem. Logo, tanto a narrativa clariceana quanto o corpo na dança contemporânea expressam/representam algo, mesmo com suas características peculiares e, portanto, podem ser vistos como linguagem, ou seja, a palavra escrita de Clarice Lispector e o movimento do corpo são linguagens.

Baseada em sua vasta experiência como coreógrafa da dança contemporânea, Lara (apud CARDOSO, 2013, p. 39) afirma:

Nosso corpo expressa através de movimentos, sua visão de mundo. A forma como pensamos e percebemos o mundo contamina nosso mover. Cada corpo, único em sua história, comunica com o mundo de acordo com sua experiência vivida. Ou seja, corpo e mente existiriam em unicidade em que o corpo não seria passivo, mas sujeito que se comunica com o mundo. (CARDOSO, 2013, p. 39)

Maurice Merleau-Ponty (apud FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 448) trabalha o conceito de corpo como protagonista pois aproxima a ideia do corpo como uma expressão e linguagem: “há um mesmo modo de apreensão sensível na base da compreensão da fala e do gesto corporal. Aprende-se o significado da palavra assim como aprende-se o sentido de um gesto.” Pode-se dizer, então, que tanto a fala quanto o gesto tem um sentido ou significado a ser compreendido ambos podendo ser vistos como linguagem. Na visão Merleau-Pontyana a linguagem é a fonte

originária de sentido do próprio pensamento. (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 446) Sendo assim, a palavra e o corpo como linguagem têm um sentido próprio e não são um “artifício secundário do qual dispõe o pensamento no ato da comunicação.” (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 447)

Continuando, a percepção desse sentido próprio da palavra e do gesto corporal não é criado e comunicado por meio de pura interpretação e experimentação. (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 448) Ele é criado na medida em que se assume a possibilidade de que tal comportamento possa ser vivido pelo corpo do ser em si. “A significação expressa na conduta do outro (seja por meio do gesto ou da fala do outro) vem encontrar em mim a legitimação de seu sentido, e vice-versa: vejo no outro um reflexo de minhas próprias possibilidades, intenções que podem fazer parte da minha própria conduta.” (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 449) É por meio do corpo que, de acordo com Merleau-Ponty (apud FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 449), “consigo compreender a intencionalidade do outro - e sua atitude para comigo - porque através do meu corpo posso torná-la minha” na prática. Sendo assim, “a relação do homem com o mundo se daria essencialmente através do corpo, que na sua existência cultural dialogaria com o meio. Neste sentido, o corpo é sujeito que possui história constituída culturalmente e é ativo na sua relação com o mundo.” (CARDOSO, 2013, p. 38)

Pode-se dizer então que o corpo não só representa outra linguagem, conforme o conceito de Peirce já mencionado, que diz que “o homem só conhece o mundo porque de alguma forma, o representa e interpreta essa representação numa outra representação,” (SANTAELLA, 1990. p. 11) mas também constitui linguagem própria, conforme conceito de Merleau-Ponty em que o homem se relaciona com o mundo por meio do corpo ativo possuinte de seu próprio enredo. Neste trabalho, a junção desses conceitos, um ocorrendo como um modo de operação do pensamento-signo processado na mente (SANTAELLA, 1990. p. 9) e o outro como um modo de operação onde o corpo tem sentido próprio, dão uma amplitude à linguagem corporal e proporciona uma visão que só tem espaço para crescer.

Aguiar e Queiroz explicam que “o bailarino-coreógrafo, e o que são capazes de conceber e fazer se baseiam (e dependem fundamentalmente) nos artefatos acoplados aos seus corpos-mentes.” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 4) Pode-se dizer então que o movimento do bailarino-coreógrafo não só possui sentido próprio, como também possui uma história que é



influenciada por diversos outros fatores que estão engatados ao sistema cognitivo do mesmo. Na atividade cognitiva da dança, artefatos cognitivos, contendo em si as técnicas de dança aprendidas pelo bailarino-coreógrafo durante sua vida ao se relacionar com o mundo por exemplo, assim como lápis, papel, internet, sinais, modelos, linguagens, imagens e muitos outros, “modificam as ações no meio ambiente, ampliam ou intensificam habilidades naturais, podendo alterá-las radicalmente.” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 2) Logo, a experiência anterior, o contexto do bailarino, ou até mesmo um texto de Clarice Lispector modificam e influenciam a percepção de sentido do dançarino assim alterando “suas competências (percepção espacial, tomada de decisão, inferência, etc)” além de proporcionar a base para o aprendizado e acoplamento no corpo-mente de novos artefatos. (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p. 2)

O fato do corpo portar consigo uma história adquirida que interfere na percepção de sentido de algo como compreendido pelo bailarino prepara o caminho para o desenvolvimento de conhecimento novo. Ademais, se, ao nos movimentarmos existe uma troca de intenções e gestos e se esses gestos estão lá para serem compreendidos (pois são linguagens), pode-se dizer que a dança e que o movimento corporal portam a “capacidade singular de apreender o sentido de outra conduta” (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 449), seja o sentido vindo de um outro gesto, da fala do outro, ou até mesmo da palavra escrita, como, por exemplo, de um texto de Clarice Lispector. Isto é, o corpo tem a capacidade de assimilar o significado de outro comportamento. Em vista disso, o corpo da dança contemporânea pode incorporar e transformar o sentido da narrativa de Clarice Lispector em forma de movimento e gestos (conceito explicado em criação do produto), assim conseguindo executar uma tradução intersemiótica. Logo, mesmo que se tente alcançar uma tradução que corresponda ao texto original, por conta de todas as influências mencionadas acima, esse processo é praticado de modo subjetivo e único pelo bailarino-coreógrafo/ intérprete.

De acordo com Luiz Carneiro (2012), “muitas vezes, por conta de seus procedimentos complexos, a tradução intersemiótica é simplificada, e tratada apenas como contar a mesma história em uma linguagem diferente, ou passar a mesma mensagem em uma linguagem distinta.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) Esse problema do “que significa dar o equivalente” seja a partir de um texto, seja a partir de uma expressão e assim por diante, está presente em toda a

tradutologia. (ECO, 2007, p. 25) Em seu texto Quase a Mesma Coisa, Umberto Eco (2007) diz o seguinte sobre as experiências que teve com tradução: “sentia-me continuamente dividido entre a necessidade de que a versão fosse fiel ao que escrevera e a descoberta excitante de como o meu texto poderia transformar-se no momento em que fosse recontado em outra língua.” (ECO, 2007, p. 13) Logo, uma tradução intersemiótica simples, equivalente entre as linguagens e fiel à versão original, portanto, é o que erroneamente se pensa habitual como definição.

Em parte de seu texto, Eco faz uso de um tradutor digital para exemplificar a impossibilidade de simplesmente se dizer a mesma coisa nos processos de tradução, concluindo que “somos obrigados a renunciar à ideia de que traduzir significa apenas transferir ou verter de um conjunto de símbolos para outro porque uma palavra numa língua natural Alfa tem com frequência mais de um termo correspondente numa língua natural Beta.” (ECO, 2007, p. 28) Para ele, o contexto muda o significado de um conjunto de símbolos que não permanece equivalente. Pode-se dizer, então, que a tradução intersemiótica defende que “quando se transpõe um texto de uma linguagem para outra, o que se cria é outra mensagem em outra linguagem,” e não simplesmente o equivalente ou o completamente fiel à primeira versão pois “a história contada, pode ser a mesma, mas, por conta dos limites de cada uma dessas linguagens, as mensagens não são as mesmas.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) Logo, por mais que uma dança possa expressar, por meio de seus movimentos, um texto de Clarice Lispector, a dança terá uma mensagem diferente da mensagem do texto original devido aos limites da linguagem da dança em comparação com os limites da linguagem escrita. Segundo Carneiro, traduzir de uma linguagem para outra é “tratar essa transposição como criação de outra mensagem em outra linguagem.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) Traduzir uma palavra de uma língua para outra, por exemplo, não é, de acordo com ele, “dizer a mesma coisa em outras línguas, é constituir outras mensagens em outras linguagens.” (CARNEIRO, 2012, p. 2)

No desenvolvimento de outras mensagens em outras linguagens, o tradutor acaba tendo que escolher quais os termos da segunda linguagem que melhor canalizam o conteúdo da linguagem original, visando alcançar “fidelidade às intenções” da primeira linguagem. (ECO, 2007, p. 104) Eco chama isso de negociação e chama atenção ao perigo que reside na tentativa de se traduzir palavra por palavra ao invés de se traduzir o contexto ou o sentido da linguagem

inicial com o que se julga ser mais coerente usar, em questão de real significado, a partir da segunda linguagem de uma tradução intersemiótica. Ou seja, o tradutor negocia para traduzir a verdadeiro essência do texto, para pintar o grande quadro, olhando para além dos pequenos detalhes de um texto de Clarice Lispector, por exemplo, e considerando todos os aspectos. Vale lembrar que nessa escolha e negociação do que realmente canaliza a mensagem de forma mais próxima à seu sentido original como um todo é subjetivo pois o que é melhor em uma tradução intersemiótica para um tradutor pode ser pior para o outro, a depender das vivências e das interferências presentes na vida de cada tradutor. Pode-se dizer que “uma tradução não diz respeito apenas a uma mensagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias.” (ECO, 2007, p. 120) A prática da tradução intersemiótica portanto é criativa, subjetiva, própria e íntima e sua constante aplicação no cotidiano ensina por experiência como negociar e escolher de forma mais rápida e eficaz o que melhor fazer para se contornar os problemas encontrados como a possível perda de algum sentido da linguagem original.

De acordo com Gadamer (apud ECO, 2007, p. 106):

Se queremos ressaltar na tradução um aspecto original que nos parece importante, isso só pode acontecer, às vezes, à custa de deixar em segundo plano ou até mesmo de eliminar outros aspectos igualmente presentes. Mas é justamente isso que chamamos de interpretação... Na medida, porém, em que [o tradutor] nem sempre está em condições de expressar todas as dimensões do texto, seu trabalho implica também uma contínua renúncia.  
(ECO, 2007, p. 106)

Logo, a prática da tradução intersemiótica é um processo em que se ganha alguma coisa e em que se perde alguma coisa. “Daí a ideia de que a tradução se apoia em alguns processos de negociação, sendo a negociação um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra – [...] princípio de que não se pode ter tudo.” (ECO, 2007, p. 19) “Traduzir,” para Eco, “significa sempre cortar algumas das consequências que o termo original implicava. Nesse sentido, ao traduzir não se diz nunca a mesma coisa.” Ora, se não se diz a mesma coisa, se diz algo de novo! De acordo com Julio Plaza (2003), “a tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência,” porém ela também o modifica, o que faz “com que a tradução não seja literal, isto é, que não seja reflexo de conteúdos inessenciais, mas que seja uma

forma.” (PLAZA, 2003, p. 32) Para Pound (apud PLAZA, 2003, p.40), “criação e tradução se confundem num único objeto: renovar.” (PLAZA, 2003, p. 40)

Logo, na tradução intersemiótica, a passagem de uma linguagem para outra resulta na criação e reconfiguração “de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética.” (PLAZA, 2003, p. 40) Ela demanda "uma reconstrução sígnica, tanto melhor essa reconstrução sígnica é quando pautada por uma orientação de libertação e mesmo de rompimento com o objeto original.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) Neste trabalho, a linguagem original é o texto de Clarice Lispector, enquanto que a coreografia em forma de dança contemporânea é a reconstrução sígnica que rompe com o objeto original das palavras de Clarice Lispector. Continuando, para realizar a transmutação das palavras de um trecho de texto da autora para a dança contemporânea na tradução intersemiótica deste trabalho, o texto de Clarice Lispector será acionado como teoria de base, “capaz de dar sólida sustentação e, ao mesmo tempo, lançar à frente o olhar do tradutor/recriador, para que o trabalho atinja o patamar de reconstituição criativa.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) A ideia é criar outra mensagem na linguagem da dança contemporânea, que, em sua constituição, possui movimento, expressões faciais, som, etc., porém mantendo a essência do sentido do que é dito no trecho de texto de Clarice Lispector. Nesse processo de criação, por mais que seja impossível dizer a mesma coisa, tem-se que ter cuidado com, “uma tradução que chega a dizer mais” ao enriquecer a linguagem original, ou que corta um trecho da linguagem original todo ao invés de substituir apenas uma parte, ou que tenta recompensar a linguagem original refazendo-a ou tentando ajudá-la com a tradução, pois apesar de criar “uma obra excelente em si mesma, [...] não é uma boa tradução.” (ECO, 2007, p. 127) Afinal, o objetivo real é conseguir expressar quase a mesma coisa.

De acordo com Carneiro, “na tradução intersemiótica, quanto maior a diferença entre as linguagens, mais o processo de transposição de signos é marcado pela impossibilidade de se dizer a mesma coisa, e mais ressalta-se a constituição de outra mensagem em outra linguagem.” (CARNEIRO, 2012, p. 2) Dito isto, nota-se que as formas de expressão, comunicação e limites das linguagens da escrita e da dança contemporânea são bastante diferentes, afinal, a linguagem da palavra de Clarice Lispector não tem movimento enquanto que a linguagem da dança contemporânea encontra no movimento sua identidade. No entanto, existem semelhanças entre

as linguagens da narrativa de Clarice Lispector e da dança contemporânea que facilitam na tradução intersemiótica de uma para a outra, assim como também existem semelhanças entre a autora e eu que favoreceram o desenvolvimento do processo da tradução proposta.

Afinal de contas, “traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte) [...]. Não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco se sintoniza como eleição da sensibilidade, como “afinidade eletiva.” (PLAZA, 2003, p. 34)

## **METODOLOGIA**

O estudo utiliza um método exploratório devido ao envolvimento da pesquisadora na tradução e na elaboração do produto. A participação da pesquisadora, que escolhe um texto de Clarice Lispector e o traduz em forma de dança, determina o produto.

O estudo também utiliza o método de documentação pois descreve o processo da tradução feito na pesquisa por meio desta memória da pesquisa do projeto experimental com um produto final. Nada mais adequado já que o projeto final é descrito em duas linguagens: via audiovisual e texto, devido ao fato de que o produto é a filmagem em si, feita com o intuito de documentar a tradução final, a fim de que esta fique clara.

A princípio, foi trabalhado o fundamento teórico do estudo no qual as etapas estão segmentadas em: revisão bibliográfica e levantamento teórico, trabalho no referencial teórico, apresentação metodológica, escolha do nome e título e o desenvolvimento do sumário. Perto do término desta primeira etapa, iniciou-se a elaboração do produto. Essa parte se dividiu em: escolha do texto e música; definição do cenário e figurino; elaboração da coreografia; coleta do material (filmagem de rolo A & B<sup>12</sup>); edição do vídeo e narração de voz da filmagem. Por fim, iniciou-se a etapa de revisão para a entrega da memória do produto e do produto em si. As etapas dessa fase constituem-se de: apresentação do produto e trabalho e discussão de dados para correção; revisão final; trabalho escrito e impresso e produto filmado.

Os prazos para cada etapa foram distribuídos a fim de cumprir os prazos determinados pela UnB. As datas, etapas, procedimentos e prazos estão representados e distribuídos conforme o cronograma que se encontra em anexo.

### **A criação do produto**

Para responder ao problema da pesquisa e executar a tradução intersemiótica descrita acima, precisei entender porque me senti compelida a escolher o trecho de texto que escolhi. Também foi necessário elaborar e executar uma coreografia, vinculada à música, cenário e

---

<sup>12</sup> Na produção de vídeo, o material coletado é organizado em dois grupos, rolo A e rolo B. O rolo A são as filmagens primárias na qual a substância principal do material se encontra (no caso deste trabalho, a coreografia em si). O rolo B são as filmagens menos importantes compostas de imagens usadas para fortalecer o elemento principal (por exemplo, filmagens do local, um *close-up* dos pés ou das mãos durante a dança, etc).

figurino, que realmente transmitisse a mensagem que escolhi passar, deixando assim explícita a tradução por meio do registro do resultado. Para realizar isto, considerou-se a minha interpretação pessoal como intérprete-criadora e o significado que essa interpretação tem para mim, sem os quais não poderia haver tradução.

Ao ler sobre Clarice, descobri várias semelhanças entre a minha vida e a vida da escritora, o que possibilitou fazer sentido do porquê escolhi determinado texto da Clarice. Assim como Clarice, tive, por exemplo, que viajar mundo afora em razão do trabalho de meus familiares. No livro “Clarice Lispector”, Yudith Rosenbaum deixa explícito o desejo que Clarice Lispector tem em pertencer. Ela se atreve a dizer, inclusive, que a própria Clarice expressa sentir uma “falha” de origem quando fala de seu nascimento além de uma “espécie de solidão de não pertencer” que acompanha a escritora ao longo de sua vida de nômade (ROSENBAUM, 2002, p. 12). Rosenbaum apoia esse raciocínio revelando que a escritora de origem ucraniana, que imigrou para a Rússia e que pertencia ao judaísmo, demonstrava em sua escrita “uma tentativa de encontrar-se e perder-se novamente”, por mais que se sentisse sobretudo brasileira em sua identidade. (ROSENBAUM, 2002, p. 13) No entanto, mesmo se sentindo assim, em uma de suas crônicas, Clarice Lispector ainda disse “tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer”. (ROSENBAUM, 2002, p. 11)

Eu também senti essa vontade de pertencer, pois morei em vários lugares fora do Brasil, incluindo três estados diferentes dos Estados Unidos (Los Angeles, Idaho e Utah), Taiwan e ainda Barbados, localizado no Caribe. Para que haja maior entendimento sobre essa cronologia, descrevo agora com mais detalhe. Nasci em Aracaju, Sergipe. Por motivos de trabalho do meu pai, me mudei para Brasília com apenas um ano de idade. Me mudei novamente quando saí do Brasil pela primeira vez, logo após o divórcio de meus pais, aos sete anos. Passei quatro anos fora, em Taipei, Taiwan, onde aprendi inglês e comecei a estudar o mandarim (só falava português quando cheguei). Retornei para o Brasil em 1996, onde fiquei por mais cinco anos até sair novamente aos 17 anos rumo aos Estados Unidos. Lá, terminei o ensino médio na escola Beverly Hills High School em Los Angeles, fiz college em Santa Monica, ambos na Califórnia, e ingressei na faculdade de Publicidade localizada em Rexburg, Idaho, onde morei por cinco anos. Após concluir a universidade em 2009, me mudei para Salt Lake City, Utah, onde residi por um

ano até me mudar para Bridgetown, Barbados no Caribe. Fiquei lá por 2 anos até que, em 2012 me mudei para minha terra natal, Aracaju. Ali foi a primeira vez que realmente me senti nordestina, pois foi também a primeira vez que morei onde nasci. Após um ano, me mudei para o Rio de Janeiro onde residi por mais ou menos dois anos até finalmente voltar para Brasília no final de 2014, onde atualmente moro. Nota-se que essas mudanças não eram para locais que se pareciam de alguma maneira. Eram na verdade, lugares completamente opostos uns dos outros, com culturas completamente diferentes, o que não facilitava o processo de adaptação nos constantes “novos começos”.

Clarice e eu sofremos perdas importantes enquanto ainda crianças. “A mãe de Clarice, Marieta, sofria de uma paralisia progressiva que a tornou inválida, até morrer, em 1930”. (ROSENBAUM, 2002, p. 12) De certa forma, eu perdi meu pai idealizado com apenas 7 anos, quando meus pais se separaram, fato agravado logo em seguida quando me mudei para Taiwan, pois isso dificultou muito o contato com meu pai.

Outro aspecto que me levou a ter uma grande identificação com a vida de Clarice é que enquanto ela encontra refúgio na escrita, eu encontro refúgio na dança. Ambos são comportamentos que funcionam como válvula de escape adotadas ao percorrer o caminho de adaptação rotineiro do cotidiano em cada mudança, à cada lugar desconhecido para onde fomos levadas e a cada perda que sofremos. A escrita de Clarice servia como amparo nas horas em que precisava sentir-se parte de algum lugar, fator importante na compreensão de sua vida e obra. Em uma carta para sua irmã enquanto residia fora do Brasil, Clarice disse “Tudo é terra dos outros, onde os outros estão contentes”. (ROSENBAUM, 2002, p. 13) Vê-se aí a autora utilizando da escrita para expressar o fato de estar triste com o fato de sentir que não pertencia. Já eu uso a expressão corporal para me expressar, em especial, a dança contemporânea, pois os movimentos desse estilo são mais livres e me dão mais “alcance” corporal.

Constata-se, então, que tanto Clarice quanto eu saímos das normas no nosso contexto (afinal as constantes mudanças de endereço e o sentimento de perda impossibilitam continuar na mesma circunstância), e usamos os momentos mais simples do cotidiano para nos expressar, seja na escrita da autora ou na minha dança de intérprete-criadora. Consequentemente, nota-se uma



semelhança de experiência de vida entre Clarice e eu. O trecho de texto escolhido por mim representa essa afinidade.

O texto foi extraído do primeiro romance de Clarice Lispector, “Perto do Coração Selvagem”, o qual ganhou o prêmio da Fundação Graça Aranha. Lê-se da seguinte forma:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o *tin-dlen* do relógio que enfeitava tudo. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados. (LISPECTOR, 1977, p. 04)

Este fragmento de texto se encontra no início do primeiro capítulo e antecipa, com o conceito nítido da pausa versus o recomeço, o que irá passar no cotidiano de Joana ao longo da história, devido a todas as mudanças que ela, menina criada pelo pai, já que a mãe morrera muito cedo, sofre. No desenrolar da história, mais uma transição drástica: a morte de seu pai, o que acarreta sua mudança para a casa da tia, que em seguida, a leva a um internato por não gostar da menina. Dado esse resumo da infância da protagonista do livro, fica clara a expressão de Clarice por meio da personagem Joana, fato comum em suas obras. Pode-se ver o paralelismo entre o mundo da protagonista da história e o mundo de Clarice, que, por sua vez tem uma correlação com o meu mundo.

Dito isto, pode-se dizer que o texto reflete o mundo do qual Clarice e eu fazemos parte, pois tanto a menina quanto Clarice e eu passamos por várias angústias relacionadas às mudanças no nosso cotidiano e sempre que existem mudanças, existem pausas e recomeços. Todas essas similitudes me permitiram fazer sentido do significado do texto, possibilitando, assim, sua tradução para a linguagem da dança.

No fragmento de texto, Clarice deixa explícito o momento em que tudo pára e nada mais funciona, algo que acontece sempre que se muda, sempre que se sofre com algo, ou quando se encontra com bloqueio na escrita. Com uma simples palavra, de forma bem cotidiana, ela expressou a maneira como tudo começou a fluir novamente, como, por exemplo, a máquina trotando, ou o cigarro fumegando!

O conceito de pausa versus movimento se encontra de maneira muito clara no trecho do texto de Clarice e constitui o sentido dominante no texto. Logo, na coreografia elaborada não pôde faltar essa ideia de ausência de movimento vinculada a repentina, porém esperada, continuidade do mesmo, embora também acrescentada de outras concepções, pois tem que se levar em consideração a forma em que eu como intérprete-criadora percebi o texto.

Como mencionado antes, a percepção de algo afeta a interpretação desse algo por uma pessoa. De acordo com Santaella:

Diante de qualquer fenômeno, isto é, para compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. Nessa medida, o simples ato de olhar já está carregado de interpretação. (SANTAELLA, 1990, p. 11)

Logo, a maneira como eu percebi o trecho de texto de Clarice tem impacto sobre a forma como eu o entendi e, conseqüentemente, afeta a minha escolha de movimentos capazes de, na minha visão, interpretar o que eu entendi da obra original e, por fim, afeta a realização da tradução de caráter intersemiótico deste trabalho. Ademais, em uma tradução intersemiótica, o meio escolhido para realizar a transmutação afeta não só a minha interpretação como o modo de percepção da obra, seja por mim como intérprete ou pelos futuros intérpretes que irão ter contato com este trabalho.

Para Merleau-Ponty (apud FURLAN E BOCCHI) “a percepção é o sentido que inaugura a abertura para o mundo, como a projeção de um ser para fora de si; a linguagem prossegue esta abertura de mundo, transforma e prolonga as relações de sentido iniciadas na percepção”. (FURLAN e BOCCHI, 2003, p. 446) Em outras palavras, percepção é onde tudo começa, é a inserção no mundo, fato impossível sem o uso da linguagem (seja ela a escrita ou a dança) a qual, por sua vez, transforma a percepção do sentido inicial e desenvolve conhecimentos novos. Este é o motivo da coreografia elaborada conter não só o conceito inicial exposto de pausa/movimento, como também a minha visão e interpretação das palavras do trecho de texto de Clarice.

É importante lembrar também da influência de interferências, sejam elas internas, “que vêm das profundezas do nosso mundo interior,” (SANTAELLA, 1990, p. 9) podendo ser até o próprio corpo como criador de sentido próprio a partir de seu histórico, como mencionado por Merleau-Ponty, “e externas, que dizem respeito às forças objetivas que atuam sobre nós, desde o nível das percepções até o nível das relações interpessoais, intersubjetivas, ou seja, as relações de amizade, vizinhança, amor, ódio, etc”. (SANTAELLA, 1990, p. 9)

Em vista disso, minha visão do texto, influenciada pelas interferências vividas por mim, acoplada à minha afinidade com Clarice, ambas as quais me fizeram sentir compelida a escolher o trecho de texto que escolhi, me permitiram perceber a linguagem original de forma a transmutá-la para a linguagem da dança contemporânea. Além disso, viabilizaram acrescentar novos conceitos, emendados por mim como intérprete-criadora na busca de realizar uma tradução intersemiótica.

A meu ver, o texto de Clarice, do qual o conceito dominante é o da pausa versus movimento, se divide em três fenômenos. O primeiro fenômeno se refere inteiramente à pausa que existe quando se sofre alguma mudança significativa no cotidiano da pessoa, seja ela emocional, física, de localidade, etc. Após uma mudança desse tipo, a pausa que se segue deve ser tolerada pois, apesar de qualquer coisa que se possa fazer, chega um certo ponto em que o jeito é esperar o tempo passar e as coisas melhorarem. No texto, isso é apresentado pelas seguintes palavras iniciais: “Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco.” (LISPECTOR, 1977, p. 4)

O segundo e o terceiro fenômeno dividem o conceito de movimento pós pausa em dois. A começar pelo segundo, temos o movimento que ocorre logo após a pausa causada pela mudança significativa mencionada. Nesse fenômeno de movimento inicial, tudo começa a funcionar novamente, mesmo não havendo nenhuma atitude concreta do personagem comprovando que seguirá em frente. No texto isso é representado por: “Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio,” que, como vimos, faz parte da linguagem, “[...] até o tin-dlen do relógio que enfeitava tudo.” (LISPECTOR, 1977, p. 4)

Por fim, o terceiro fenômeno do texto constitui-se do momento em que fechamos os olhos, respiramos fundo e realmente seguimos em frente, mesmo cheios de incertezas, mesmo ao olhar para trás e saber que é só uma questão de tempo para que esse processo todo volte a acontecer novamente e assim nos force a outra leva de recomeços. No texto é representado por: “Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados.” (LISPECTOR, 1977, p. 4)

Consequentemente, a coreografia elaborada também se divide em três momentos. No primeiro momento, o sentimento de que tudo pára quando algo significativo ocorre. Tomei como visão aqui os sentimentos oriundos das várias mudanças de endereços que vivi, incluindo a primeira quando fui morar em Taiwan com apenas sete anos, longe do meu pai e de tudo que conhecia. Após cada momento grande proporcionado por esse gênero de mudança, tudo parava de funcionar. Sentia que retrocedia e recuava, voltando para um atrás nem um pouco familiar. Era como se tivesse perdido meu chão com o vazio. E por mais que tentasse abrir os olhos e ver o ocorrido como algo positivo, de início, era impossível. O jeito era esperar angustiadamente as coisas voltarem ao normal, o que era apenas uma questão de tempo e adaptação.

No segundo momento da coreografia, o sentimento de surpresa, ou de espanto em ver que ali, naquele lugar novo para o qual fui arrastada, as coisas também funcionam, talvez eu que não tivesse ainda reconhecido. Nesse momento, passei a observar a forma como funcionam as coisas, tentando timidamente entender a cultura do local novo, não com a intenção de simular os gestos e modos de se portar ali, mas realmente estudando a cultura para torná-la minha, uma parte de mim, ação que só me é possível com o passar do tempo do relógio, pois mesmo tentando aceitar a nova situação ainda existe o medo de acatar o novo completamente. Para ficar mais claro o sentimento desse momento: quando fui morar em Taiwan, não apenas imitei a cultura das pessoas de lá, como tive que incorporar certos valores e hábitos, a fim de superar a tal mudança. Um exemplo foi quando aprendi a comer com o *hashi*, utensílios orientais, ou quando aprendi a tirar o sapato antes de entrar em qualquer casa.

Por último, no terceiro momento da coreografia, o sentimento de entrega ao novo encontrado, o que não quer dizer que os medos se dissipem, mas apenas que se aprende a utilizá-los nessa nova caminhada e que eles não te seguram mais ao passado, agora distante. O

olhar para trás nesse momento é importante, pois te deixa ciente e segura sobre tudo o que foi percorrido até agora. Mas o olhar para trás é seguido pelo olhar à frente, que simboliza o estar pronta para o recomeço. Aqui, o novo não se encontra somente no local. Também se encontra nas novas formas de comunicação e expressão que desenvolvi e expandi em mim na intenção de me adaptar e sobreviver.

“O corpo na dança contemporânea é construído na maioria das vezes a partir de técnicas somáticas, que trazem o trabalho da conscientização do corpo e do movimento.”<sup>13</sup> Logo, os movimentos que escolhi refletem, não só as técnicas de dança que aprendi durante a minha vida, mas também o que eu vivi e senti ao viver, o que me facilita compreender o porquê dos movimentos que usei no processo criativo da coreografia. De acordo com Christianne Galdino (2006), “o corpo é ao mesmo tempo matéria-prima, mídia, produto de dança; e o movimento, sua escrita. Ver nesse corpo visível os significados invisíveis que o movimentos indiciam na dança é o desafio.” (GALDINO, 2006, p. 1)

De acordo com Noeliza Lima, cada movimento contém elementos como esquema corporal, cinestesia (respiração, relaxamento, tensão, sensação, toque), dimensão (comprimento, largura, altura, profundidade), tempo (ritmo rápido/ vagaroso), espaço (tamanho grande/ pequeno, aberto/ fechado), peso, força, gravidade, forma, fluência e esforço; e estes podem se combinar para expressar algo, sem perder sua identidade, pois cada um corresponde a uma nova configuração no sentir, pensar e fazer. (LIMA, 2001, p. 2-3)

Logo, os movimentos direcionados à transmutar os fenômenos do texto, ou os sentimentos na coreografia, acima mencionados, envolvem um enredo de diversas posturas, gestos, formas e momentos que juntos me permitem pensar e sentir com o corpo ao dançar, conscientizando-me dos significados invisíveis na dança.

No momento da pausa na coreografia, por exemplo, nota-se a angústia na minha expressão. Após estender os braços para cima simbolizando o momento grande que está por vir, seguem-se movimentos que me puxam para trás, os braços imitando um pássaro que retrocede. Logo depois, um giro simbolizando o deslocamento/ mudança rápida e uma pausa que, com a mão descendo vagarosamente perante o rosto junto ao desequilíbrio dos pés, me leva para o

---

<sup>13</sup> <http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>

chão. O movimento que simboliza os olhos arregalados é rápido e frenético mostrando a urgência em ver aquela mudança como algo positivo e é sucedida por um arqueamento das costas e um movimento de *release* da cabeça ao me deitar no chão assim simbolizando a desistência. As mãos e o pé apalpm o chão como se estivesse tentando fazer sentido do chão que não era mais o mesmo até que, enfim, o corpo se aquieta e espera.

Os movimentos do segundo momento começam com o corpo sentado no chão estendendo as mãos e um pé para cima (uma repetição de membros da primeira parte em que os mesmos apalpm o chão). Esse movimento simboliza o aceitação da circunstância nova e a permissão que dou ao novo para me puxar pelas mãos e mostrar como funcionam as coisas ali. O pulinho em forma de barril (segundo giro significando mudança) e as mãos empurrando uma por uma casando com a parte do texto “deram corda no dia,” seguida de passinhos rápidos como se estivesse pisando em um caminho que, por enquanto, não sai do lugar simboliza minha preparação em acatar o novo. O movimento bem cotidiano em que passo as mãos no cabelo e fico ali sem plantar os pés fixamente no chão determina minha prontidão em acolher esse novo momento. Aqui, a pausa cessa e o movimento das coisas a funcionar, volta. A partir daí os movimentos incorporam os comportamentos das coisas citadas no texto, como “a máquina trotando,” “o cigarro do pai fumegando,” e assim vai. Por exemplo, “uma chaleira a ferver” se comporta de forma agitada enquanto fervilha e tem o objetivo de despejar o chá. O movimento que incorpora a conduta desse objeto é conduzido de forma em que a bailarina relaxa a tensão no pescoço ao jogar a cabeça para trás e, com as mãos em posição de chaleira (uma dobrada e a outra estendida como se fosse o objeto em si), vagorosamente estende o pé em flex (contrário de ponta) imitando o despejar de um líquido. Esse movimento simboliza o grande passo em direção ao novo, ou o despejar-se no mesmo. É importante notar que coreografia aqui ocorre em um espaço linear, pois ao fazer cada gesto, meu corpo se move apenas de um lado para o outro no espaço usado, o que simboliza a indecisão por seguir em frente, o medo de se arriscar naquele ambiente que acaba de mostrar-se um pouco familiar. A coreografia só deixa de ser linear quando meu corpo imita a conduta de um relógio, simbolizando o tempo passando, os braços batendo como se fosse o ponteiro, de forma ritmada ao seguir a música.

No terceiro momento, os movimentos já não são tão agitados. Ao fechar os olhos, um respiro que se segue por um movimento em que me levanto com as mãos graciosamente alcançando o céu. Me ergo na ponta dos pés e fico ali naquela posição como se estivesse me preparando... Dessa vez vai! Lentamente me levanto, arrumo o cabelo e respiro um respiro bem profundo. Estou pronta! Dou três passos e giro uma última vez, simbolizando a terceira e final mudança nesse processo de adaptação. Termino o giro com as palmas viradas para cima ao descerem perante o corpo e assim deixo as incertezas que me impediam de seguir em frente para trás. Antes de seguir em frente, olho para trás e então, com o olhar fixo adiante, carrego apenas as incertezas que me enriquecem nessa nova caminhada e as experiências que agora se acrescentam à mim e dão mais histórico ao corpo.

O cenário, a música e o figurino também fazem parte da coreografia de forma significativa. Com todas as minhas mudanças de endereço, no exato momento me encontro em Brasília, fato que quis deixar claro no registro dessa etapa de minha vida. Dito isto, o lugar que escolhi para registrar a tradução intersemiótica desse trabalho fica em frente ao Museu Nacional de Brasília, o qual pode-se dizer que não só faz parte do coração da cidade, como também é um monumento que se dedica à arte ou à criatividade. O local, de certa forma, representa um lar para mim, pois as recordações que vivi em Brasília com minha família no passado foram sempre marcantes e proporcionaram umas das maiores mudanças para mim.

Montei a melodia dançada com a junção de duas músicas do compositor Ólafur Arnalds, com as quais me identifiquei. Os nomes das músicas já demonstram uma ligação às várias mudanças que percorri. Uma se chama “*This Place Was a Shelter*” ou “Este Lugar Era um Abrigo”, que para mim simboliza todos os lugares em que já vivi e tive que deixar. A outra se chama “*With the Winds*” que significa “Com os Ventos”, a qual retrata como eu fui levada pelos ventos aos quatro cantos do mundo, aprendendo, incorporando o novo de cada local e assim me enriquecendo com os ventos. Ao desenvolver a trilha sonora, composta das duas músicas mencionadas, incluí também minha voz lendo o texto, algo chamado de *voice over*<sup>14</sup> no inglês, assim deixando explícita a linguagem da palavra de Clarice que, no registro final do projeto, se harmonizaria com a linguagem da dança contemporânea.

---

<sup>14</sup> *Voice over* é uma técnica em que uma pessoa lê um texto, mas não é mostrado falando as linhas do texto na transmissão de vídeo.

A maquiagem caprichada nos olhos os realça como se dizendo que são janelas abertas do ser para o mundo. Afinal de contas, foram eles que observaram ao meu redor buscando aprender com o que era visto para que eu pudesse me adaptar. O figurino escolhido também é uma mistura tanto do tradicional, com a meia calça e sapatilha de ballet, quanto do contemporâneo, com o blusão preto o qual levanta, expõe e move fluidamente junto com o corpo. A cada repetição da dança, essa blusa e eu, embora em movimentos parecidos, nos movimentávamos diferentemente. Afinal, repetições simplesmente não são as mesmas, embora pareçam iguais. No cotidiano se vive a mesma coisa todo dia pois se cria uma rotina, no entanto, os dias nunca são realmente a mesma coisa. Eles são apenas quase a mesma coisa.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução intersemiótica se encontra abundantemente presente na vida cotidiana. As pessoas a utilizam para se comunicar em virtude dos inúmeros meios de comunicação da atualidade. Nesse mesmo cotidiano encontra-se também o hábito da rotina no qual os indivíduos costumam repetir suas ações frequentes. Na execução deste trabalho aprendi que tanto a tradução intersemiótica quanto a repetição existentes no cotidiano resumem-se em quase a mesma coisa. Nesse sentido, ao traduzir de uma linguagem para outra e ao repetir as coisas rotineiras do dia, não se diz nunca a mesma coisa.

Para desenvolver o registro da coreografia pedi ajuda ao amigo e profissional de fotografia Renato Oliveira, o qual fez a filmagem e produção do vídeo que registra a tradução das palavras de Clarice Lispector para a dança contemporânea. Nesse processo, percebi quão fácil era encontrar-me “*Lost in translation*”,<sup>15</sup> ou seja, perdida em tradução, pois, para registrar a coreografia, tive que repeti-la inúmeras vezes para que o videógrafo conseguisse capturar os “mesmos” movimentos em diferentes ângulos com a intenção de dar mais profundidade à dança na produção do vídeo, assim aumentando a riqueza de detalhes e dando uma dimensão mais completa e intensa ao espectador da dança por meio da filmagem. Ao repetir a coreografia várias vezes, também executei a tradução intersemiótica várias vezes e, como mencionado, na tradução de uma linguagem para outra e em qualquer repetição de algo, não se diz nunca a mesma coisa.

Além disso, a linguagem usada nessa produção de vídeo não cabe nas linguagens retratadas no desenvolvimento intersemiótico desse trabalho, cujo objetivo principal foi traduzir da linguagem de texto de Clarice Lispector para a linguagem da dança contemporânea. No processo de filmagem e produção de vídeo, a linguagem usada é a do audiovisual, ou seja, da imagem e som em vídeo. Logo, a linguagem da filmagem e da produção de vídeo não foi estudada na realização desse trabalho, mesmo tendo sido usada. Com isso, pude perceber que, enquanto escrevi a memória do produto ou criei a coreografia que traduzisse as palavras de Clarice Lispector (conduta acoplada à escolha das músicas, produção do “*voice-over*”, escolha do figurino, cenário, maquiagem, etc), existia somente eu como intérprete-criadora. A partir do

---

<sup>15</sup> *Lost in Translation*, que literalmente significa perdido em tradução, retrata uma situação na qual algo é traduzido de uma linguagem para outra e, por causa das diferenças das línguas, um pouco do significado original é perdido. Por exemplo, sempre que alguém refaz algo em um novo meio (como um filme baseado em um livro), devido às diferenças entre as linguagens, alguns detalhes do significado original se perdem.

momento em que comecei a gravar o registro da coreografia, inconscientemente aumentei esse número de intérprete-criador para dois: eu e o fotógrafo/ videógrafo. Esse novo intérprete-criador não só utilizava de uma linguagem completamente diferente das exploradas no projeto, carregada de suas próprias características, sentidos e exigências em sua forma de comunicação, como também trazia a interpretação do próprio fotógrafo/ videógrafo. Essa interpretação do segundo intérprete-criador, a respeito de como usar a linguagem audiovisual para passar a mensagem que expliquei querer passar baseia-se, claro, no que ele entendeu do que eu expliquei bem como o que assimilou do meu projeto em si, da minha coreografia, da própria tradução intersemiótica, da música, do texto ditado no *voice-over*, e assim por diante, lembrando que em todos os aspectos, o novo intérprete-criador também é portador de seus próprios histórico de vida e interferências que, por sua vez, possibilitam novos conceitos, emendados pelo novo intérprete-criador na busca de registrar a tradução intersemiótica proposta no trabalho.

Logo, se a tradução de uma linguagem para outra já envolve uma multidão de complexidades, imagina uma tradução de cunho intersemiótico na qual existem mais de um intérprete-criador com a mesma autonomia para interpretar, transmutar, mudar, negociar e criar novos conceitos! Sem contar que a tradução intersemiótica nunca foi a mesma, pois foi feita inúmeras vezes, a cada repetição da dança durante a filmagem e produção do vídeo como registro. Nesse fluxo de repetições e traduções intersemióticas, coube a interpretação de ambos os intérpretes-criadores participantes na filmagem, finalmente resultando no uso de mais de duas linguagens no processo desse trabalho. Dito isso, percebi quão fácil é encontrar-se inevitavelmente e completamente *lost in translation* no processo desse tipo de tradução.

De uma simples experiência com a tradução intersemiótica, descobri que são infinitos os problemas de tradução pelo fato dela existir em todo lugar. Existe quando vemos um filme da marvel que nasceu a partir de um quadrinho, existe quando explicamos a história de um filme que assistimos para um amigo, existe quando tentamos traduzir e fazer sentido do que os *emojis*<sup>16</sup> de uma mensagem de Whatsapp significam ao ajudar uma amiga a responder o *crush*, e por assim vai.

---

<sup>16</sup> *Emojis* são imagens que representam emoções, sentimentos, muito usadas em aplicativos ou em conversas informais na Internet, embora tenham um significado particular, cada uma é interpretada de acordo com o contexto em que está inserida. Alguns exemplos de emojis são:

Pode-se dizer que o problema da tradução intersemiótica é enfrentado por todos e existe na transmutação imperceptível e cotidiana presente entre todas as inúmeras formas de linguagens de hoje em algum momento. Essas linguagens que vêm sendo desenvolvidas forçam os sujeitos produtores que usam a tradução intersemiótica diariamente e inconscientemente a experimentar seu processo. Nessa vivência da tradução intersemiótica, nota-se que ela não é um evento que ocorre em duas ou três dimensões, mas em várias dimensões.

A tradução intersemiótica é multidimensional e sua problemática é infinita. Afinal, a execução de tal processo não se esgota somente em uma transmutação e não envolve apenas o sujeito produtor A e o sujeito produtor B. Por exemplo, você que está lendo este trabalho agora vai ficar curioso ao pensar quantas traduções intersemióticas já tem feito no decorrer da vida. Vai buscar talvez entender a trajetória que uma pessoa faz no processo de tradução feito diariamente no cotidiano. Aqueles que assistirem à gravação da dança contemporânea poderão se perguntar como foi possível criar a coreografia a partir de um trecho de um texto de Clarice Lispector.

Devido à multidimensão e ao desenvolvimento constante de novas formas de linguagens, como por exemplo, Facebook, Instagram, Happn, Sing! Karaoke, etc, vê-se que o tópico da tradução intersemiótica estará no caminho das indagações e curiosidades por muito tempo. Santaella diz que “toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam.” (SANTAELLA, 1990, p. 1) Pode-se dizer, então, que o assunto da intersemiótica está longe de deixar de ser explorado.

Na prática da tradução deste trabalho, ao criar a dança contemporânea a partir de um trecho de um texto, pude entender melhor a linguagem da dança contemporânea no sentido do que ela significa para a minha pessoa. Pude também entender melhor o processo de criação de uma coreografia. Descobri que minha interpretação da mensagem de Clarice tanto quanto o que sinto quando meu corpo dança o estilo escolhido para esse projeto fazem sentido para mim e me fazem querer dividir com os outros, que por si mesmos, irão interpretar da sua própria forma e irão traduzir o que assimilaram por meio da escolha de outras linguagens, assim proporcionando um ciclo infinito de traduções intersemióticas e interpretações cotidianas.

## REFERÊNCIAS

ABOUT EN ESPAÑOL. ¿Qué es la danza contemporánea? Disponível em: <<http://baile.about.com/od/Danza-moderna/a/Que-Es-Danza-Contemporanea.htm>> Acesso em: 23 mai. 2017.

ABOUT EN ESPAÑOL. ¿Qué es la Técnica Release? Disponível em: <<http://baile.about.com/od/Danza-moderna/f/Que-Es-La-Tecnica-Release.htm>> Acesso em: 23 mai. 2017.

AGUIAR, Daniella & QUEIROZ, João. Artefatos Cognitivos e Técnicas de Dança. **Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**. n.4, ISSN: 1984-3585, julho-dezembro / 2010.

AGUIAR, Daniella & QUEIROZ, João. Tradução Intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, vol.4, n.1, ISSN: 1981-4070, junho / 2010. Disponível em <[www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina](http://www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina)> Acesso em Jun 2017.

CAMPOS, Haroldo. Entrevista. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 22, 2008. Entrevista concedida a João Queiroz. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/9291/9423>> Acesso em Jun 2017.

CARDOSO, Isabela Motta. **Sou meu corpo, sou minha dança: um estudo etnográfico**. 2013. Sobre o Núcleo de Formação da Antistatusquo, CIA de Dança Contemporânea de Brasília/DF. Trabalho de conclusão do curso de Antropologia, do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Orientadora: Prof. Dra Luciana Hartmann. Setembro de 2013.

CARNEIRO, Luiz. Tradução intersemiótica, tradução e adaptação. **Com Ciência** [Revista eletrônica de jornalismo científico]. Campinas, no.140, jul/2012. Disponível em: <[http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542012000600010&lng=pt&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542012000600010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro: Editora Record: 2007.

FERREIRA, Vilma Moreira. **A enunciação do cotidiano: estudo de textos de Clarice Lispector para o Caderno B do Jornal do Brasil de 1967 a 1973**. 2008. 180 f. Tese para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação (Programa de Pós-Graduação) - ECA/USP, São Paulo, 2008.

FITZ, Earl E., **A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector**. 1987 Artigo no Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4, After the Boom: Recent Latin American Fiction (Winter, 1987), pp. 420-436 - University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1987. Disponível em: <Latin American Fiction (Winter, 1987), pp. 420-436>. Acesso em: 19 jun. 2016.

FURLAN, Reinaldo. BOCCHI, Josiane Cristina. **O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty**. 2003. 6 f. Artigo desenvolvido para estudos de psicologia - Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2003.

FUSARO, Márcia Do Carmo Felismino. Para uma educação do olhar: o visus fotográfico-literário de Clarice Lispector. **Revista da Fundarte**, Montenegro, v. 14, n. 27, p. 1-18, jan./jun. 2014.

GALDINO, Christianne. **A escrita contemporânea de uma criação de dança**. Crítica genética do solo O HOMEN QUE AMAVA RAPAZES (2006), coreografado por Marcelo Sena e dançado por Arnaldo Rodrigues. Julho 2006.

LIMA, Noeliza. O movimento como metáfora. **Revista Tesseract**, edição 5, ISSN 1519-2415, julho 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. 6. ed. Rio de Janeiro. José Olympio. 1977.

MUNDO DA ARTE. Dança contemporânea. Disponível em: <<http://fabianaeaarte.blogspot.com.br/2013/09/danca-contemporanea.html>>. Acesso em: 15 mai. 2017.

MUNDO DA DANÇA. Dança contemporânea - sua história. Disponível em: <<http://www.mundodadanca.art.br/2010/03/danca-contemporanea-sua-historia.html>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

PIRES, Isabel Virginia de Alencar. **Clarice Lispector e a contracena da história em “A Hora da Estrela”**. Artigo em Semina: Ciências Sociais e Humanas, Londrina, v.32, n.1, p. 9- 24, jan./jun. 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PRADO, Coraci Helena Do. **O discurso feminino em Clarice Lispector**. 2003. 169 f. Dissertação para obtenção parcial do título de Mestre em Linguística (Programa de Pós-Graduação em Linguística) - Universidade Federal de Uberlândia, Brasília, 2003.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002. 82 p.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

## ANEXOS

### Anexo A - Cronograma

ETAPAS E PROCEDIMENTOS									
DATA	1 a 28 FEV	1 a 5 MAR	6 MAR a 2 ABR	3 a 16 ABR	17 a 30 ABR	1 a 7 MAI	8 a 14 MAI	15 a 31 MAI	1 a 9 JUN
SEMANA	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Revisão Bibliográfica e Levantamento teórico	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Trabalho no referencial teórico	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Apresentação metodológica				X	X	X	X	X	X
Escolher o nome e título				X					
Fazer o sumário				X					
Escolher texto e música					X	X	X	X	
Definir cenário e figurino						X	X	X	
Coreografar								X	
Coleta do material (A & B roll)								X	
Edição do vídeo e voz								X	
Apresentação do produto e trabalho e discussão de dados/ correção.								X	X
Revisão final									X
Trabalho escrito e impresso e produto gravado									X

## Anexo B - Frames de telas dos Movimentos da Dança Registrada

### 1. Primeiro Momento



1.1 (Angústia)



1.2. Houve um momento grande



1.3 (Retrocedendo para um lugar novo)



1.4 (Primeiro giro - mudança)





1.5 Parado



1.6 Sem nada dentro



1.6.1 Sem nada dentro



1.7 Dilatou os olhos



1.8 Esperou



1.9 Nada veio



1.9.1 Nada veio



1.9.2 Nada veio



1.10 Branco



1.11 De repente



1.11.1 De repente



1.12 Num estremeimento (giro 2)



1.12.1 Num estremecimento (giro 2)



1.13 Deram corda no dia



1.14 E tudo recomeçou a funcionar



1.15 (Preparação)





1.15.1 (Preparação)

## 2. Segundo Momento



2.1 A máquina trotando



2.1.1 A máquina trotando



2.2 O cigarro do pai fumegando



2.2.1 O cigarro do pai fumegando



2.3 O silêncio



2.4 As folhinhas, os frangos pelados



2.5 A claridade



2.6 As coisas revivendo cheias de pressa



2.6.1 As coisas revivendo cheias de pressa



2.6.2 As coisas revivendo cheias de pressa



2.7 Como uma chaleira a ferver



2.7.1 Como uma chaleira a ferver



2.7.2 Como uma chaleira a ferver



2.8 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.1 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo





2.8.2 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.3 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.4 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.5 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.6 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.7 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.8 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo



2.8.9 Só faltava o *tin dlen* do relógio que enfeitava tudo

### 3. Terceiro Momento



3.1 Fechou os olhos, fingiu escutá-lo



3.2 E ao som da música inexistente e ritmada



3.3 Ergueu-se na ponta dos pés



3.4 Deu três passos de dança bem leves, alados



3.4.1 Deu três passos de dança bem leves, alados



3.4.2 Deu três passos de dança bem leves, alados



3.5 (giro 3 - entrega)



3.5.1 (giro 3 - entrega)





3.6 (Pronta pra seguir em frente)



3.7 (Última olhada para o passado)



3.8 (Adaptação)



3.8.1 (Adaptação)

## **Anexo C - Link para o Vídeo**

[https://drive.google.com/open?id=0B\\_xe8UnSFUvxaVczZVJWZnQyaHc](https://drive.google.com/open?id=0B_xe8UnSFUvxaVczZVJWZnQyaHc)