**TEMPESTADE NO LAGO. UM ESTUDO SOBRE TRADUÇÃO NA VERSÃO CONTEMPORÂNEA DE *O LAGO DOS CISNES* DE MATTHEW BOURNE.**

Ms.ª Camila do Amaral Gomes Lopes[[1]](#footnote-2)

Universidade Federal Fluminense; Secretaria Municipal de Educação de São Gonçalo/RJ

**RESUMO:** Compreendendo a remontagem de *O Lago dos Cisnes* criada por Matthew Bourne (1995) como uma adaptação do clássico do ballet de Tchaikovsky (1877), buscaremos analisar as estratégias enunciativas utilizadas para mobilizar sensivelmente o enunciatário traçando um paralelo entre a versão original clássica e a versão adaptada. A partir deste paralelismo, e trazendo um diálogo entre os princípios basilares dos Estudos da Tradução e Adaptação e da Semiótica Tensiva, buscamos compreender o conjunto de estratégias de textualização utilizadas pelo enunciador em seu projeto tradutório responsáveis por construir o perfil sensível da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** O Lago dos Cisnes. Tradução. Semiótica. Dança.

**ABSTRACT:** Looking at *O Lago dos Cisnes* criated by Matthew Bourne (1995) as an adaptation of Tchaikovsky’s classial ballet (1877), we intend to analyze enunciative strategies used to sensibly mobilize the enunciatee in a parallel between the original work and the adaptation. Based on this parallel, and bringing the fundamental issues of Translation and Adaptation Studies to dialogue with Semiotics in its tensive approach, we aim to understand the set of textualization strategies that the enunciator uses in his translation project to construct the sensitive profile of the work.

**KEYWORDS:** O Lago dos Cisnes. Translation. Semiotics. Dance.

**INTRODUÇÃO**

O ballet *O Lago dos Cisnes* é um dos ballets mais populares de todos os tempos. Tem sido remontado e apresentado ao longo dos mais de cem anos desde sua estréia, em 1877, por diversas companhias de ballet clássico e também em remontagens realizadas por companhias de dança moderna e contemporânea. As diferentes remontagens dessa peça perpassam por adaptações tanto na composição musical, quanto na coreografia, cenário e até mesmo na narrativa, que por passar por tantas mudanças, hoje considera-se difícil determinar qual delas seria a original.

Considerando que por ocasião de uma remontagem ou reapresentação de uma obra de dança esta não estará imune às coerções impostas pelo tempo, contexto social e político ou local em que é apresentada, entendemos que toda transmissão de uma coreografia será também um processo tradutório (VIEIRA, 2021). Sua temática, bem como a corporeidade intrínseca à obra, estará igualmente afetada por tais coerções ou pelas escolhas criativas de cada coreógrafo, tratado aqui como tradutor.

Mesmo quando há o intuito de manter uma identidade mais próxima possível com a obra original, é flagrante a necessidade de se fazer adaptações, que se justificam pela corporalidade dos bailarinos e coreógrafos e/ou interesses artísticos diversos, ou até mesmo de caráter financeiro. Assim, o processo de tradução se estabelece, uma vez que cada coreógrafo/tradutor lança mão de seu fazer interpretativo da obra original e investir em um processo criativo, isto é, o fazer persuasivo com base em escolhas que levarão a obra traduzida a graus maiores ou menores de identidade com a obra de partida.

Compreendendo a remontagem de *O Lago dos Cisnes*, criada por Matthew Bourne em 1995 - coreógrafo inglês premiado por seus trabalhos de grande repercussão no mundo todo - como um projeto tradutório, ou seja, uma adaptação do clássico escrito por Tchaikovsky buscaremos analisar as estratégias enunciativas utilizadas para mobilizar sensivelmente o enunciatário traçando um paralelo entre a versão original clássica e a versão adaptada.

1. **TRADUÇÃO E TENSIVIDADE**

Segundo o dicionário de semiótica de Greimás e Courtés (2012) a tradução é a passagem de um enunciado para outro considerado equivalente e pode ser decomposta em dois aspectos: um fazer interpretativo (que o tradutor faz como leitor do texto de partida) e ainda um fazer persuasivo, ou produtor de texto (quando se coloca como enunciador da obra de chegada).

Jakobson (1969), por sua vez, admite a relação intrínseca entre tradução e interpretação. O autor evidencia que o tradutor necessita lançar mão de seu papel (re)criador ao se deparar com o texto de partida e assim realizar uma interpretação da “mensagem inteira” para então substituí-la não por unidades de código separadas, como que buscando uma equivalência total e completa entre códigos, mas por “mensagens inteiras” em outra língua.

Considerando as especificidades das traduções intersemióticas, as quais consistem “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p 65), colocar-se-á em prática a interpretação e ao mesmo tempo as escolhas criativas do tradutor ao definir termos que sejam equivalentes ao que está sendo traduzido substituindo-o, por exemplo, por empréstimos, transferências semânticas e etc.

Isto é o que ocorre com os textos poéticos, como é o caso da dança. Citando o Filósofo e crítico Max Bense, Haroldo de Campos (2006) distingue a informação estética da documentária e da semântica, afirmando que esta transcende às demais, posto que carrega a imprevisibilidade, surpresa e improbabilidade da ordenação de signos. (CAMPOS, 2006, p. 22). Sendo ela inseparável de sua realização quando traduzida, já será em si outra informação estética, ainda que equivalente semanticamente, e autônoma, ainda que ligada à original de forma recíproca:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...]. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele «que é de certa maneira similar àquilo que ele denota»). (CAMPOS, 2006, p.24)

Se, portanto, a tradução é ao mesmo tempo um fazer interpretativo e um fazer persuasivo, devemos compreender este tradutor primeiro como um leitor que se baseará no texto de partida, que vai oferecer as estratégias criadas pelo autor para possibilitar tal interpretação, para depois compreender que ele também terá de criar suas próprias estratégias enunciativas para resolver possíveis problemas e coerções que se impõem. Ou, no caso de textos poéticos, como na análise aqui proposta, o tradutor lançará mão de sua potência criadora para fazer escolhas a partir de um ponto de vista, que não necessariamente concretizará padrões de equivalência totalmente reconhecíveis.

Como enunciador, ele trará, então, para o novo leitor uma nova obra, que apesar de possuir diferentes graus de identidade com o projeto da obra original e sofrer certas determinações criadas pelo autor, será também uma criação, onde o fazer interpretativo em relação à obra original irá balizar ou guiar as novas estratégias de textualização que construirá o texto de chegada.

Dessa forma, entende-se que toda tradução está intimamente relacionada à instauração no texto de um ponto de vista, ou seja, à aspectualização. Regina Gomes (2018) nos mostra que:

Em semiótica, a aspectualização tem sido vista ora como um procedimento próprio do nível discursivo, incidindo sobre as categorias enunciativas do tempo, do espaço e da pessoa; ora vem sendo percebida como uma nova contribuição metodológica, acolhendo o acento e a graduação, os afetos e a percepção, abrangendo o discurso como um todo, como propõe a semiótica tensiva. (GOMES, 2018, p. 109).

Conforme Gomes (2018) nos mostra, podemos considerar a análise da aspectualização sob duas perspectivas. No texto analisado, por exemplo, encontramos a instauração de um ponto de vista tanto no nível do enunciado, se considerarmos as ações narradas (o que ocorre, onde ocorre e em que tempo), quanto no nível da enunciação, observando o modo como os eventos são narrados (as estratégias que o enunciador utiliza para dizer o que diz).

A interpretação ou o julgamento do observador[[2]](#footnote-3) é fundamental para a construção do discurso, pois “todos os valores aspectuais arrolados estão na dependência de como o observador toma os processos” (GOMES, 2018, p. 110). Assim a geração de sentido no texto dependerá de como o enunciador organiza seus pontos de vista à medida que sua forma de organizá-los estabelecerá “não apenas caminhos de interpretação para o enunciatário, mas também modos de interação sensível com a obra, o que chamamos de engajamento sensível” (MANCINI, 2019).

Analisaremos, portanto, o projeto enunciativo da adaptação contemporânea de *O Lago dos Cisnes* criada pelo coreógrafo Matthew Bourne, buscando mapear seu arco tensivo, pois, segundo Mancini (2020), o que se traduz é o projeto enunciativo da obra, do qual faz parte este arco tensivo, que é o perfil sensível da obra, “passível de ser modulado a partir do conjunto de estratégias de textualização de que o enunciador se vale, com suas cifras tensivas subjacentes” (MANCINI, 2020, p.17).

Assim, poderemos estabelecer um paralelo entre as duas obras, de partida e de chegada, no que diz respeito a tais estratégias e o efeito de sentido que elas produzem ao mobilizar sensivelmente o enunciatário. Pois,

As estratégias de disposição dos elementos de conteúdo e expressão ficam subjugadas aos modos de engajamento sensível, na medida em que há uma cifra tensiva que lhes é peculiar. Nesse sentido, entendemos que toda obra se estabelece em um arco tensivo (um arco de modulações sensíveis), a partir do qual são dispostos – pelo enunciador – momentos tônicos ou átonos, inflexões, efeitos de aceleração/tonicidade, em contraposição aos de desaceleração e atonia, que acabam por determinar uma interface sensível do leitor com a obra. (MANCINI, 2019, p.102).

Os momentos de maior ou menor andamento[[3]](#footnote-4) e tonicidade definidos pelo modo de enunciar definirão o arco tensivo da obra. Caberá à análise compreender o que se constitui como mecanismo de aceleração observando como o encadeamento segundo as estratégias de disposição dos elementos de expressão e conteúdo propõe modulações entre tonicidade e atonia.

1. **A NARRATIVA CLÁSSICA DE *O LAGO DOS CISNES***

*O Lago dos Cisnes* é um ballet dramático criado em 1877 pelo compositor russo Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840 - 1893), sob encomenda do Teatro Bolshoi, cujo libreto foi escrito por Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, com coreografia de Julius Wentsel Reisinger (1828 – 1892).

A estréia não obteve o sucesso esperado e alguns anos depois, após a morte de Tchaikovsky, a obra foi remontada numa colaboração entre Marius Petipa (1818 - 1910) e Lev Ivanov (1834 - 1901), que foram responsáveis pelo grande sucesso e aceitação do público devido a algumas inovações e adaptações na partitura musical, no enredo e na coreografia. A versão de Petipa e Ivanov, estreada em 1895 no o Teatro Mariinsky em São Petersburgo, recriou algumas cenas, inserindo novos trechos e modificando a finalização de alguns acontecimentos. Ao longo do tempo, muitas outras versões foram criadas, tendo, entretanto, permanecido majoritariamente a versão de Petipa e Ivanov, sendo a mais encenada até os dias de hoje.

O enredo conta a história da princesa Odette, que foi transformada em cisne pelo feiticeiro Rothbart e só podia recuperar sua aparência humana à noite. Apenas diante do amor incondicional de um homem, Odette poderia ser libertada do feitiço. O príncipe Siegfried, que em uma noite de névoa, sai para caçar próximo a um lago se depara com a rainha dos cisnes e por ela se apaixona.

Siegfried promete salvar Odete do feitiço, porém no baile em que comemorava seu aniversário, o príncipe é enganado e seduzido por Odille, filha de Rothbart, que finge ser Odette. No momento em que Siegfried jura se casar com a falsa princesa, Odette se debate por ver seu amado quebrando o juramento que fez a ela.

Levada ao desespero pela tragédia de não poder mais ser liberta do feitiço e de ter sido traída por seu amado, Odette decide se atirar no lago e se matar, para então estar livre para sempre. Na versão de Petipa e Ivanov, o príncipe corre atrás dela e também se atira no lago escolhendo a morte assim como sua amada. Após isto, o feiticeiro perde seus poderes e também acaba morrendo, e ao final, as almas dos dois apaixonados podem ser vistas pelos cisnes, que os reverenciam felizes em outra dimensão.

1. **O PROJETO TRADUTÓRIO DE MATTHEW BOURNE E SEU PERFIL SENSÍVEL**

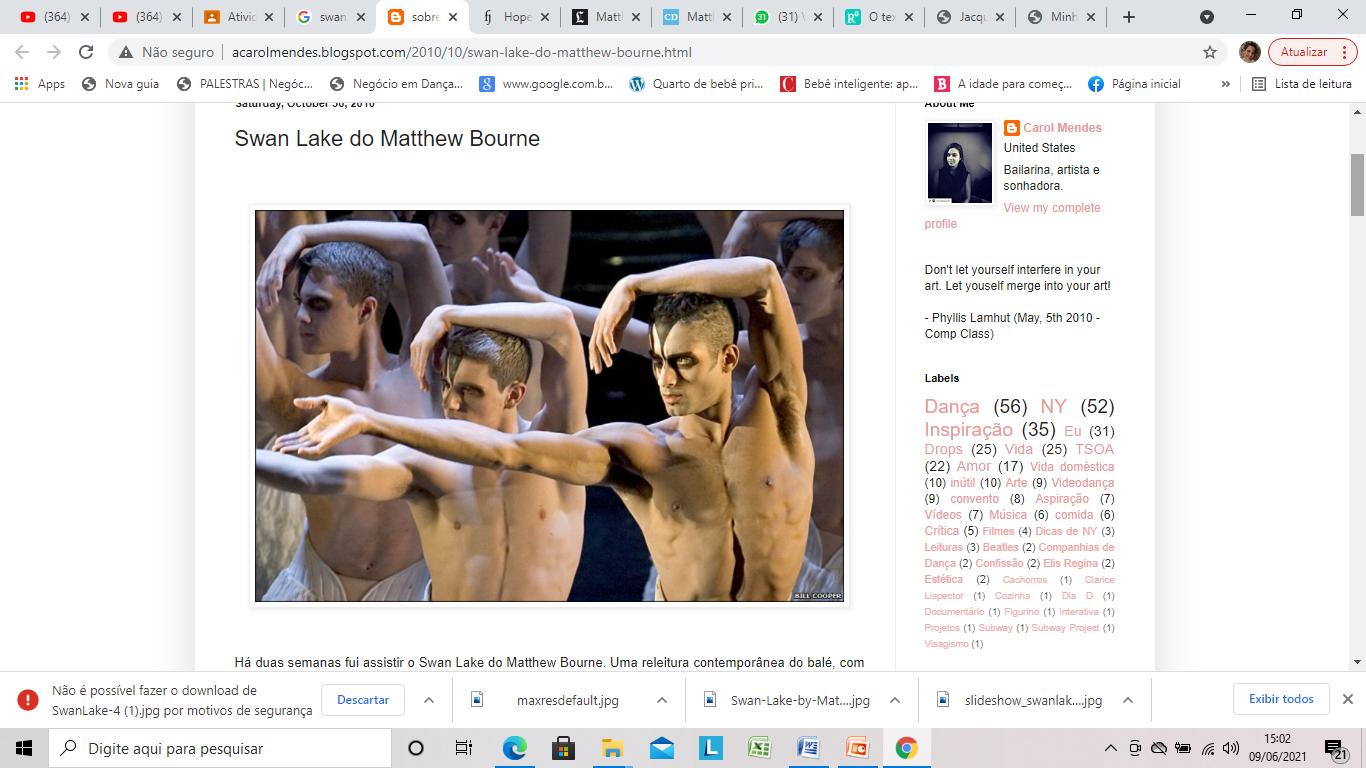
Tomando como obra de partida a versão de *O Lago dos Cisnes* de Petipa e Ivanov, encenada pelo American Ballet Theater, em 2005 e disponível no youtube, este trabalho tem como objetivo, analisar o projeto tradutório de uma das versões mais inovadoras desta obra clássica: *O Lago dos Cisnes* de Matthew Bourne, criada em 1995 cuja versão disponível no youtube foi filmada em 2012. Esta é uma reconstrução contemporânea da peça clássica de Tchaikovsky que subverte a tradição e provoca uma tempestade de questionamentos e críticas no mundo da dança.

Mathew Bourne, um dos coreógrafos e diretores atuais de maior sucesso do Reino Unido, é considerado um artista subversivo e ousado, já realizou outras adaptações de peças de ballet clássico que tiveram grande repercussão entre o público e entre os críticos de dança, além de outros trabalhos autorais de igual importância. Aclamado pelo público e pela crítica, Bourne já ganhou diversos prêmios por seus trabalhos grandiosos e impactantes.

Segundo Vieira (2011), a composição de Bourne de *O Lago dos Cisnes* e a versão original clássica possuem símbolos em comum, porém são colocados na obra de forma diferente. O título, por exemplo, foi mantido da obra original, bem como a trilha sonora, porém o enredo apresentado na versão contemporânea foi quase totalmente modificado incluindo elementos pertinentes à contemporaneidade.

Apesar das significativas modificações no programa narrativo, o projeto tradutório de Bourne mantém alguns temas e figuras presentes na obra original, como amor impossível, traição, liberdade, maldição, esperança, felicidade, o bem contra o mal, tragédia, a figura do cisne, o príncipe (mocinho), o vilão, etc. (VIEIRA, 2011).

Na obra de Matthew Bourne não há uma princesa frágil e doce que espera ser salva por um príncipe que a redimirá através do amor incondicional. Em vez disso, o coreógrafo coloca em cena um corpo de baile onde os cisnes são todos interpretados por homens, que realizam movimentações e expressões faciais vigorosas e fortes contrastando com a leveza etérea e a suavidade dos movimentos de ballet realizados pelas bailarinas vestidas de cisne na versão original.



*FIGURA 1: OS CISNES NA VERSÃO MASCULINA DE MATTHEW BOURNE.*

*ESPETÁCULO O LAGO DOS CISNES DE MATTHEW BOURNE.*

Disponível em: <http://acarolmendes.blogspot.com/2010/10/swan-lake-do-matthew-bourne.html>. Acesso em: jul 2021

Além disso, a narrativa de base da obra traduzida continua sendo a busca pela liberdade, porém não mais por parte da princesa cisne, personagem principal no original, mas sim de um príncipe reprimido e infeliz ao se deparar com a rejeição de sua mãe e com a frieza e falta de amor ao seu redor.

A primeira cena do espetáculo mostra o jovem príncipe Siegfried, em seu quarto real quando ainda era uma criança, dormindo numa cama enorme e imponente no centro do palco. O menino tem um sonho em que um cisne aparece para ele e este sonho o perturba a ponto dele acordar em estado de choque. Sua mãe entra em seu quarto e rapidamente o distrai desse momento impressionante e perturbador com as mais variadas obrigações de uma vida na realeza.

Na mudança de cena, o príncipe Siegfried, personagem principal nesta versão, cresce e se torna um rapaz. Após várias situações a que é submetido pelas exigências de uma vida pública, ele se cansa de sua vida sem sentido e sai com o intuito de cometer suicídio. Porém algo impressionante acontece. Vemos surgir em cena um cisne, que o impede de cometer tal ato e, junto a um grande bando de cisnes, realizam várias danças em conjunto se apresentando para o jovem príncipe, que observa tudo surpreso e encantado. Após a dança dos cisnes, vemos em cena um dueto intenso e expressivo entre o rapaz e o cisne, onde este o carrega sobre seu corpo numa seqüência coreográfica com muito contato físico.

A partir daí inicia-se uma trama cheia de elementos complexos que levam o espectador a compreender que ali existe uma relação amorosa entre os dois em que o príncipe se vê apaixonado e em êxtase pelo que acabou de experimentar, onde ele acredita ser possível ter o amor, a força, a liberdade e a sensualidade do cisne (VIEIRA, 2011).

Após este momento, no baile de aniversário do príncipe, num jogo que desafia a oposição entre realidade e fantasia, consciente e inconsciente, o príncipe vê materializado em sua frente à versão humana de seu amado cisne. Ali então uma série de acontecimentos faz com que o jovem se veja desprezado e traído por ele e por sua mãe, com quem o duplo humano do cisne sugere ter um caso passional.

Num ato de desespero e loucura, Siegfried ameaça matar a própria mãe e termina sendo jogado em uma sala que parece ser um hospício, mas que depois, através de um jogo de luzes, se revela ser o seu próprio quarto. Desprezado, humilhado e ridicularizado, o rapaz é dopado e cai no sono, e então uma nova aparição dos cisnes e de seu amado o surpreende. O bando, agora agressivo, o ataca e tenta matá-lo, porém o cisne principal se sacrifica por ele e morre.

Neste momento, há o desfecho surpreendente: todos os cisnes saem de cena e fica somente o príncipe morto em sua própria cama. Sua mãe então entra no quarto, constata a morte do filho e chora junto ao seu corpo. Ao final, a imagem do cisne principal carregando em seus braços o jovem rapaz, que o corresponde em um abraço, aparece numa janela acima da cama em meio a uma fumaça, apontando para o encontro que finalmente teria acontecido no plano sobrenatural.

Do ponto de vista da narrativa, percebemos o paralelismo entre a estrutura narrativa das duas obras, entretanto podemos observar alterações significativas tanto no programa de base, como nos programas de uso e no arranjo entre eles. Siegfried inicia a narrativa em disjunção com a liberdade e o amor verdadeiro, o que busca intensamente ao longo da trama. Porém, sua mãe, uma mulher fria, amarga e defensora das convenções sociais, funciona na narrativa central como antissujeito, tentando impedir que seu filho fuja da vida sem sentido que leva para buscar a liberdade que deseja.

Nesta obra, a mãe substitui o vilão da obra original. O feiticeiro Rothbart, que condena a princesa a uma maldição, não existe na versão contemporânea, fazendo com que a tonicidade criada especificamente pelo jogo de expectativas da temática do bem *versus* mal seja atenuada.

Alguns outros programas de uso se entrelaçam e trazem para a história outras figuras, como o mordomo macabro, que em alguns momentos atua como destinador de Siegfried e figurativiza a temática da pressão social, o manipulando. Outra figura é uma namorada arranjada pelo mordomo que, por sua vez, busca se aproveitar da situação para viver uma vida de privilégios e concretiza nesta figura o tema da falsidade e da vida de aparências e interesses da alta sociedade.

Quem realmente pode dar a Siegfried a competência necessária para entrar em conjunção com seu objeto-valor é o cisne principal, representando, então a figura que concretiza a temática da liberdade, do amor e também, conforme analisaremos mais adiante, as relações homoafetivas.

Em contraste com a figura da princesa cisne da versão original, que remete a temáticas como a fragilidade, pureza, dependência e resignação, o cisne da versão contemporânea nos apresenta o inverso e remete à virilidade, agressividade, ousadia, liberdade e força.

Se analisarmos a figura do príncipe, temos na obra original um homem corajoso, virtuoso, desejado, cheio de energia e detentor de uma competência capaz de interferir positivamente no desfecho da história de outro personagem; enquanto na obra adaptada temos um jovem triste, desacreditado, rejeitado, manipulado, incapaz, desesperançado e que necessita da intervenção de alguém que possa lhe salvar e possibilitar sua conjunção com seu objeto-valor.

Podemos observar, então, que em relação às escolhas figurativas, o enunciador da obra adaptada optou por inverter a lógica apresentada na obra original, e em relação à temática, acrescentou temas relevantes ao momento contextual em que a adaptação foi criada, e que por isso não estavam presentes na narrativa original. Dessa forma, desenhou um arco tensivo diferente, cheio de nuances e ápices em momentos distintos, ainda que tenha se ancorado nas principais temáticas presentes da obra original – amor, liberdade, morte e vida.

Apesar dos dois enunciadores se utilizarem de elementos semelhantes no plano da expressão - a cor branca no figurino do cisne e escura no figurino dos vilões, a iluminação sombria com pouca luz e cores frias e a música dramática, que é a mesma nas duas versões, o fato de substituir as bailarinas do sexo feminino por bailarinos do sexo masculino para interpretar os cisnes, trocando os gestos leves e suaves por gestos e expressões faciais mais vigorosos e agressivos, já provoca um grande contraste com os elementos do conteúdo em relação à obra original, gerando tonicidade e levando o enunciatário a diferentes encaminhamentos internos em relação às expectativas e ao eixo ideológico.

Do ponto de vista da expressão, portanto, na versão adaptada temos inúmeros elementos que corroboram para a criação de tonicidade ao longo da narrativa. À medida que o coreógrafo acrescenta elementos visuais que não existiam na obra original (como figurinos contemporâneos, movimentos característicos da estética contemporânea, cenários e iluminação totalmente diferentes dos originais e etc.), ele cria na obra adaptada deslocamentos dos momentos de ápice sensível, bem como a intensificação de alguns e ainda o acréscimo de outros. Assim, subverte a lógica de expectativas e gera um impacto para o enunciatário previsto de uma obra tão conhecida como *O Lago dos Cisnes*.

Voltando ao programa narrativo de base, temos o antissujeito ‘mãe’ agindo de diferentes formas ao longo da narrativa para impedir que Siegfried alcance seu objeto-valor. Ela o obriga a participar de atividades entediantes e o trata com desprezo e controle de forma opressora. Porém em uma das cenas de grande impacto, alguns dos actantes assumem papéis diferentes.

O cisne passa a atuar como antissujeito que, neste programa de uso, tem como adjuvante a mãe. Os dois juntos impedem que o personagem principal entre em conjunção com o amor à medida que a cena sugere que o homem que aparece na festa e que parece ser o cisne por quem o jovem se apaixonou, o despreza e o trai com sua própria mãe num envolvimento amoroso, e assim o fazem entrar em conjunção com a loucura - inaugurando mais uma temática na obra.

Esta performance é representada pela isotopia[[4]](#footnote-5) sexual presente na movimentação e na expressão facial dos bailarinos, utilizada como estratégia ao longo de todo o espetáculo e intensificada nesta cena, o que gera neste ponto da narrativa um ápice sensível.

O homem faz uma clara referência ao personagem do cisne que apareceu no lago, fazendo com que o espectador perceba que eles são a mesma pessoa. Isto se dá através de alguns elementos da expressão: o personagem é interpretado pelo mesmo bailarino que interpreta o cisne; ele realiza sequências de movimento semelhantes às seqüências dançadas pelo cisne na cena do primeiro encontro; o personagem faz uma pintura no rosto ao longo da cena, cuja forma que sugere a forma do bico de uma ave, é idêntica à maquiagem dos cisnes.

Esta mudança no papel demonstrado pela transformação do modo de agir do personagem cisne provoca uma quebra de expectativa gerando tonicidade. O enunciatário é impactado pela contradição entre as duas personalidades do mesmo personagem e pela concessão provocada pela rejeição que o príncipe sofre por parte daquele que antes lhe deu afeto e poderia salvá-lo de sua vida triste.

Somado a isso, a cena apresenta outros elementos que reforçam a tonicidade. A música em sua intensidade, timbre, volume e densidade em grau máximo; expressões, gestos e movimentações de palco com qualidades rápida e forte e a presença de objetos cênicos bastante figurativos, como uma arma, que é disparada de repente (ouve-se um som alto de tiro) provocando um grande susto.

Esta cena possui equivalência com a cena em que Rothbart e Odille enganam Siegfried e ocorre um dos pontos de maior tonicidade da narrativa original, quando Odette surpreende seu amado lhe traindo e jurando se casar com sua rival. Nas duas versões, este acontecimento ocorre no mesmo ponto da partitura musical, em seu ápice, indicando a equivalência entre os roteiros.

Em ambos, a sanção negativa é representada pelo desespero da personagem diante da traição amorosa, porém na adaptação contemporânea, os actantes estão desempenhando papéis distintos. O cisne, que representa Odette no original, é o próprio antissujeito, criando uma contradição e modificando a chave axiológica. Por esse motivo, intensifica-se a tonicidade da cena nesta versão.

Ao longo de toda a obra o enunciador se utiliza de muitas narrativas que se entrecruzam e acontecem em paralelo, oferecendo muita informação ao mesmo tempo para o enunciatário gerando tonicidade, à medida que ele precisa decifrar o que está acontecendo diante de seus olhos.

Apesar disto, devemos ter em vista que este enunciatário é um enunciatário de uma prática[[5]](#footnote-6), o que o coloca numa posição de esperar tanto por um conteúdo reconhecível quanto por um alto nível de inovação. Pois *O Lago dos Cisnes* é uma peça muito conhecida pelo público de dança e sua história reverbera por séculos, porém a companhia de dança de Matthew Bourne, por ser uma companhia de dança contemporânea, também já possui uma reputação subversiva. Sobre esta questão, trataremos mais tarde.

Outro recurso importante utilizado dentre as estratégias de textualização é o jogo com a dinâmica de perspectivas, uma vez que constrói o desenrolar das cenas de modo a sugerir que os acontecimentos narrados talvez estejam acontecendo na mente do personagem, enfatizando a temática da loucura, que em uma das cenas finais será reforçada pela figura do hospício.

Em diversas cenas é difícil perceber se o acontecido é de fato real ou fruto da imaginação do personagem, que desequilibrado por sua própria infelicidade parece ter sonhado, imaginado, ou delirado com tal acontecimento. São três as cenas principais em que o enunciador utiliza esta estratégia: a cena do encontro do príncipe com os cisnes no lago, que culmina com um intenso e apaixonado dueto entre o cisne principal e o jovem; a festa no palácio, onde o jovem se vê enlouquecido ao ser rejeitado por seu amado; e a cena final, onde os cisnes reaparecem para o príncipe em seu quarto que culmina com o desfecho que deixa no ar, ao acabar o espetáculo, a pergunta não respondida: foi tudo real ou imaginação?

Para criar esta suspensão, ou seja, um efeito de dúvida sobre a veracidade ou ficcionalidade dos acontecimentos, o enunciador organizou a encenação teatral ao longo do espetáculo da seguinte forma: os personagens secundários que aparecem nas cenas citadas acima agem como se não estivessem vendo o que está acontecendo; as entradas e saídas de cena repentinas dos cisnes também foram estratégias para surpreender o espectador e sugerir que o personagem principal estivesse entrando em uma realidade paralela, que da mesma forma repentina como surge, também desaparece; a mudança na iluminação cênica do momento em que os cisnes estão em cena para o momento em que eles somem de cena; e a alocação dessas mudanças de cena de forma concomitante com as viradas expressivas da música e com as mudanças de cenário.

Este jogo com a dinâmica veridictória, provocada pela oscilação entre o consciente e inconsciente do personagem, garante momentos intermitentes de tonicidade ao longo de toda a obra, diferenciando-a, assim, da obra original, que apresenta uma narrativa mais linear garantindo momentos de ápice sensível bem definidos. Estes momentos são claramente os picos com os quais o enunciatário se depara - a transformação da princesa em cisne pelo feiticeiro; o aparecimento de Odette para Siegfried no lago; a aparição de Odille e a subsequente cena em que Odette descobre a traição; a cena em que Odette decide se matar e o príncipe faz o mesmo; e a cena final, onde se vê a imagem dos dois personagens em conjunção com seus objetos-valor: o amor e a liberdade.

As duas versões apresentam um final semelhante. Em ambos, os sujeitos terminam em conjunção com seu objeto-valor, mas também com a morte. Entretanto, podemos diferenciar as possíveis perspectivas deste desfecho, pois, do ponto de vista do sujeito, há uma sanção positiva já que alcançaram o que desejavam, mas do ponto de vista do enunciatário pode ser negativa, uma vez que termina com a morte do personagem principal.

Porém, se analisarmos a morte enquanto culminância das temáticas tratadas no desenrolar da narrativa, temos que, na obra original, a morte de Odette significa o triunfo do mal sobre o bem e na obra adaptada, a morte de Siegfried significa o triunfo da liberdade sobre a opressão.

Na última cena do ballet na versão clássica, o que leva Odette a optar pela morte é a decepção e o desespero de não ter recebido o amor daquele que poderia salvá-la. A realização deste amor seria um desfecho positivo tanto para a personagem quanto para o público, mas que não ocorreu. Ou seja, a morte neste caso concretiza a privação de algo. Já na versão contemporânea, Siegfried é levado à morte não por escolha, mas pela ação opressora daqueles que deveriam amá-lo, e sua morte, portanto, concretiza a fuga de algo negativo - a morte como redenção.

Observa-se então que o grau de concessividade experimentado pelo enunciatário na cena final do espetáculo nas duas versões não é o mesmo, sendo na obra original mais tônico que na obra adaptada. Entretanto, a partir da análise minuciosa dos dois espetáculos como um todo, na obra contemporânea pode-se perceber um impacto maior, uma vez que as diferentes estratégias utilizadas ao longo do texto traduzido vêm traçar um arco tensivo cheio de modulações, através de suas escolhas temáticas, entrecruzamentos de programas narrativos e diferentes pontos de vista, exigindo um engajamento sensível muito maior do enunciatário que na obra original.

1. **DO NÍVEL DAS PRÁTICAS NA ANÁLISE DO *LAGO* DE BOURNE**

Segundo Fontanille (2008) para dar conta da natureza do objeto semiótico, é necessário ultrapassar os limites textuais e estudar os diferentes domínios, respeitando-se o princípio da imanência. Dessa forma, ele definiu níveis de pertinência que ajudam a “decidir sobre a natureza do conjunto expressivo que se vai levar em consideração” (PRADO, 2010, p. 108). Entende-se por pertinência, a regra adotada pelo semioticista para descrever o seu objeto a partir de um ponto de vista, enfatizando apenas os traços que interessam a este ponto de vista. Sobre o estudo de Fontanille, Prado (2010) afirma:

Cada nível de pertinência está associado a um tipo de experiência. Assim, a experiência da figuratividade, ou seja, a experiência perceptiva e sensorial conduz às figuras, a interpretação conduz aos textos-enunciados, a corporeidade conduz ao objeto, as experiências práticas conduzem às cenas predicativas, as conjunturas conduzem às estratégias e as experiências relacionadas ao éthos e ao comportamento conduzem às formas de vida. O tipo de experiência do nível inferior delimita a extensão da experiência do nível superior. (PRADO, 2010, p.108).

Passando dos signos para os textos-enunciados, dos textos para os objetos, dos objetos para as práticas, das práticas para as estratégias e das estratégias para as formas de vida, acrescenta-se a cada passagem uma dimensão ao plano da expressão e é preciso levar em consideração instâncias materiais diferentes.

No caso das práticas, a análise inclui certo curso de ação, ou seja, considerando a enunciação em ato, devemos nos ater às cenas predicativas, à forma de interação do enunciatário e os regimes de crença envolvidos.

Sob esse aspecto, uma prática pode comportar um ou vários processos (um ou vários predicados), atos de enunciação que implicam papéis actanciais desempenhados, entre outros, pelos próprios textos ou imagens, por seus objetos-suportes, por elementos do ambiente, pelo transeunte, pelo usuário ou pelo observador, tudo o que forma a “cena” típica de uma prática. (FONTANILLE, 2008, p.24).

Ao analisarmos esta obra adaptada no nível das práticas semióticas, temos um enunciatário que já possui um conhecimento prévio dos códigos da prática de uma apresentação de dança. Aqui, portanto, se colocam duas questões principais: a construção de expectativas referentes ao ballet clássico, representada pelo título da obra (O *Lago* é uma obra clássica muito conhecida) e a construção de expectativas referentes ao perfil do enunciador.

O enunciatário da prática da dança contemporânea, já não possui o mesmo perfil do enunciatário previsto do ballet clássico. Ele é conhecedor de sua estética experimental e de ruptura, por isso já espera de certa forma que ali se revele algum tipo de inovação e uma presença mínima de elementos de conteúdo (como narrativas lineares ou figuras bem definidas), admitindo, portanto, diversos caminhos de leitura possíveis. O nome do coreógrafo responsável pela montagem também apresenta de antemão possibilidades de expectativas diferenciadas devido ao seu perfil subversivo. Portanto, o enunciatário espera sim encontrar figuras de conteúdo presentes na obra original que lhe dá nome, porém, ao mesmo tempo já espera ser surpreendido na forma como este conteúdo lhe será apresentado.

A estratégia mais poderosa utilizada pelo enunciador neste projeto tradutório é sem dúvida a substituição da figura feminina pela masculina. Os cisnes são representados por homens, isto gera uma concessão. Levando em consideração o perfil previsto deste enunciatário, poderíamos dizer que o grau de concessividade não seria tão alto. Entretanto o tema da homossexualidade faz com que tal quebra de expectativa se intensifique ao longo da obra.

A estética clássica da obra original é quebrada ao substituir tanto o gestual leve e suave das bailarinas cisnes por movimentos poderosos e fortes, quanto ao trocar a figura da feminilidade, representando seus papéis culturais, pela figura da masculinidade, que possui uma representatividade oposta.

Para o enunciatário do ballet clássico, e até mesmo de dança em geral, haverá sempre a expectativa de que homens e mulheres realizem dentro da prática papéis bem definidos e diferenciados. Prova disto é a função que cada bailarino dentro de uma companhia de ballet possui - os homens são responsáveis pelo suporte das mulheres, ou seja, funcionam como coadjuvantes, e nunca como destaque; já as bailarinas, brilham como personagens principais e figurativizam a fragilidade e passividade feminina necessitando sempre do homem para lhe dar suporte nas coreografias.

Na dança contemporânea, esta lógica perde lugar, apesar de ainda apresentar resquícios da cultura que reforça tais estereótipos. Ao colocar em cena homens cisnes realizando suas danças vigorosas, e um homem para ocupar o lugar da figura clássica da princesa cisne, realizando duetos super expressivos com outro homem numa conotação sexual, Matthew Bourne modifica o direcionamento ideológico e desloca o jogo de expectativas para outro lugar e com isso leva o enunciatário ao ápice, colocando em discussão um tema relevante, porém tabu tanto na época em que a obra foi criada como nos dias de hoje.



*FIGURA 2: DUETO DANÇADO POR SIEGFRIED E O CISNE REPRESENTANDO UMA RELAÇÃO AMOROSA.*

*ESPETÁCULO O LAGO DOS CISNES DE MATTHEW BOURNE.*

Disponível em: <http://acarolmendes.blogspot.com/2010/10/swan-lake-do-matthew-bourne.html>. Acesso em: jul 2021

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O tema do amor impossível concretizado pelas figuras de Odette e Siegfried ecoa através dos séculos desde que este ballet foi criado, sendo conhecido e lembrado por muitos. A maioria das pessoas, mesmo que nunca tenham assistido a um espetáculo de ballet, já ouviu falar sobre a história do *Lago dos Cisnes* e certamente compreendeu se tratar de uma história de amor que termina de forma trágica.

Nesta mesma lógica, a adaptação criada por Matthew Bourne deixa para o público a mesma sensação: a certeza de que se trata de um amor impossível. Porém, ao trazer a mesma temática, potencializa-a através de outro tema ainda mais forte nos tempos atuais, revelando sua genialidade. A figura de dois homens vivenciando um amor impossível representa neste caso um impacto muito maior para o enunciatário.

Ao observarmos a narrativa de forma mais detalhada, com toda sua axiologização, percebemos que a adaptação ainda complexifica a questão identitária do personagem principal. Esta idéia é reforçada pela forma como o autor relaciona expressão e conteúdo ao inserir e modificar elementos narrativos, perspectivas e escolhas temáticas e figurativas.

Tais estratégias apontam para caminhos distintos de leitura sensível. Um elemento em especial se mostra crucial para amarrar a idéia de identidade presente na narrativa: o rapaz que aparece nos braços do cisne na cena final não é o Siegfried adulto, e sim a criança que aparece na primeira cena do espetáculo. Este detalhe leva o espectador a se reconectar com a primeira cena reconstruindo todo o caminho de leitura. A primeira e a última cena se conectam completando, assim, o conflito existencial do personagem ao fazer referência à inocência do menino diante do homem que se tornou e reforçando ainda mais a suspensão provocada pela dúvida se tudo aquilo foi real.

As estratégias enunciativas utilizadas nesta obra adaptada, construída de forma tão complexa e cheia de nuances e detalhes, fazem desta obra um projeto tradutório com traços igualmente importantes de identidade e inovação em relação à obra original. Ela produz, conforme pudemos perceber na análise aqui proposta, cifras tensivas que desenham um arco bastante diferenciado da obra original: *O Lago dos Cisnes* de Matthew Bourne produz uma “tempestade” de sensações e surpresas para o enunciatário.

**REFERÊNCIAS**

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: **Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias**. Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz e Jean Cristtus Portela (org). Bauru: UNESP/FAAC, 2008.

GOMES, Regina. Um olhar semiótico sobre a atualidade: a aspectualização a partir de Greimas. **Revista Estudos Semióticos**, volume 14, n. 1 (edição especial) p. 108–116. São Paulo, 2018.

GREIMAS, Algirdas J. e COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2012.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MANCINI, Renata. **Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: veredas em quadrinhos**. São Paulo: Todas as Letras, v. 21, n. 1, p. 100-113, jan./abr. 2019.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. A tradução enquanto processo. **Cadernos de Tradução**, v. 40, n.3, p. 14-33. Florianópolis, 2020.

PRADO, Maria Goreti Silva. Jacques Fontanille. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização. **Revista Estudos Semióticos**, v. 6, n. 1, p. 107-113, jun 2010. Disponível em: h http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es i. Acesso em: jun 2021.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. **A enunciação na semiótica discursiva: um estudo historiográfico.** Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Linguistica e Lingua Portuguesa — Universidade Estadual Paulista. SP, 2018.

VIEIRA, Alba Pedreira. Analisando imagens dançantes do “Lago dos Cisnes”, de Matthew Bourne**.** In: **VI Reunião Científica da ABRACE**. v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2977/3122>. Acesso em: Jun 2021.

Zilberberg, C. Síntese da gramática tensiva**.** **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 33(25), 163-204, 2006.

**Link do vídeo Comunicação oral:** [**https://youtu.be/Ei-aQdm9Mn4**](https://youtu.be/Ei-aQdm9Mn4)

1. Doutoranda do Programa de pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4333244966722467> [↑](#footnote-ref-2)
2. Segundo Fontanille, o observador é “o actante responsável pela seleção e organização dos elementos que constituem as estratégias de manipulação” presentes no enunciado. (FONTANILLE apud PRADO, 2018, p. 103). [↑](#footnote-ref-3)
3. Zilberberg (2006) destaca a prevalência do andamento na concepção geral de uma obra. Para o autor, “o andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos”, pois ele controla os aumentos e diminuições constitutivos de nossas vivências, dirigindo a duração do devir (ZILBERBERG, 2006, p. 168). E destaca: “O produto do andamento e da tonicidade tem por resultante necessária o impacto” (idem, p.171). [↑](#footnote-ref-4)
4. José Luiz Fiorin (2018) trabalha o conceito de isotopia, em análise do discurso, afirmando ser a recorrência de um dado traço semântico ao longo de uma texto. Segundo o autor, o que dá coerência semântica a um texto é a reiteração, redundância, ou a recorrência de traços semânticos, o que oferece para o leitor um plano de leitura, determinando um modo de ler o texto (FIORIN, 2018, p. 112). [↑](#footnote-ref-5)
5. De acordo com Fontanille (2008), as práticas são um dos níveis de pertinência utilizados para dar conta da natureza do objeto semiótico em análise. Ela é um curso de ação e compreende as cenas predicativas com todos os elementos que fazem parte delas: o próprio texto, seu suporte, os papeis actanciais, os elementos do ambiente, usuários, observadores, etc. [↑](#footnote-ref-6)