

A Tradução Intersemiótica na Turma da Mônica

Elisângela LIBERATTI
(PGET-UFSC)
elisliberatti@hotmail.com

Tiago Marques LUIZ
(PGET-UFSC)
tiagomluz@msn.com

Resumo: Quando se trata de adaptação para o cinema, é comum ouvirmos que as pessoas lêem o livro para depois assistirem sua adaptação fílmica ou vice-versa. Segundo Jeha (2004, p. 123), “Quem insiste em comparar o filme com o livro não percebe que um e outro pertencem a sistemas semióticos diferentes e, assim, devem ser avaliados segundo critérios específicos a cada mídia”. O termo tradução intersemiótica pode remeter a uma transmutação, isto é, a uma interpretação de signos verbais por meio de um sistema de signos verbais e não-verbais; por exemplo, pode se traduzir um romance em filme ou uma fábula em balé. Neste artigo, a tradução intersemiótica consiste em uma obra literária adaptada para filme. Este trabalho pretende analisar a tradução intersemiótica especificamente da cena do balcão da obra literária “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, e sua adaptação para um filme encenado pela “Turma da Mônica”, de Maurício de Souza, em 1979. Como aporte teórico para explicitar tal adaptação, usaremos a semiótica textual de Greimas (1979), segundo a perspectiva de Pietroforte (2007) e Fiorin (2009).

Palavras-Chave: Tradução Intersemiótica, Romeu e Julieta, Turma da Mônica.

Abstract: Regarding film adaptation, we usually hear that people read a certain book and after that they watch its film or vice versa. According to Jeha (2004, 123), “Whoever insists on comparing a book with its filmic adaptation fails to perceive that book and film belong to different semiotic systems, and, as such, they have to be evaluated according to criteria that are specific to different media.” The term intersemiotic translation may refer to transmutation, which corresponds to the interpretation of verbal signs by a system of non-verbal signs, e.g., it is possible to translate a novel into a film or a fable into a ballet. For this study, intersemiotic translation refers to the adaptation of a literary text into a film. This paper aims to analyze an intersemiotic translation, whose corpus is the play *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, and its adaptation into a film played by *Monica’s Gang*, by Maurício de Souza, in 1979. The theoretical support for this analysis is the Greimasian Semiotics, according to the perspective of and Pietroforte (2007) and Fiorin (2009).

Keywords: Intersemiotic Translation, Romeo and Juliet, Monica’s Gang.

1. Considerações Iniciais

Produções audiovisuais, como desenhos animados, minisséries, novelas e filmes, têm sido constantemente influenciadas pela literatura, sem mencionar que outros gêneros literários (como por exemplo, autos, odes, poemas e diversos textos em prosa) são constantemente adaptados para as telas. No presente artigo, entendemos adaptação como processo de tradução porque se faz uma releitura do texto fonte, redimensionando-o.

Tal estatuto do processo de adaptação e de produção de sentido cabe à Semiótica, uma vez que seu aporte teórico aponta para essa etapa da tradução intersemiótica. Para tanto, este trabalho se embasará na corrente semiótica de linha francesa cujo precursor foi Algirdas Julien Greimas.

Pesquisando produções acadêmicas de tradução intersemiótica com base em Greimas (1979), foi encontrado um artigo de Maria Alessandra Galbiati a respeito da leitura intersemiótica do mito de Ícaro por meio da pintura e da literatura. Nas considerações iniciais de seu artigo, Galbiati cita a importância da Semiótica greimasiana para os estudos da tradução intersemiótica:

Acreditamos que a teoria semiótica greimasiana seja um aparato teórico-metodológico que nos auxilia na identificação e no destaque de alguns aspectos intersemióticos, orientando-nos na reflexão sobre as várias possibilidades de leitura entre esses dois sistemas de signos distintos. (2010, p.100)

O que é transposto de um sistema semiótico para outro, ou, como aqui, da literatura para o cinema, é o significado do signo. O signo, por estar diante de um objeto e ao transmitir um significado, produzirá uma ideia mais avançada – o interpretante. Todo processo de tradução, como um ato de significação, segue este padrão: um indivíduo experimenta um signo (um texto) que está por ou refere-se a um fenômeno no universo ficcional e que cria um sentido (o interpretante) em sua mente. Esse sentido é um signo equivalente ao primeiro signo e se transforma em outro signo, talvez outro texto ou filme.

Tal interpretação é o que Greimas e Courtés denominam paráfrase, que “[...] formula, de uma outra maneira, o conteúdo equivalente de uma unidade significativa no interior de uma semiótica dada, ou a tradução de uma unidade significativa de uma semiótica em outra” (2008, p. 270).

Greimas e Courtès fazem o referente sumir ao propor que entre a linguagem e o mundo semioticizado ocorre não a mediação do mundo extralinguístico, mas uma tradução intersemiótica: “O problema do referente é assim reintroduzido na questão da correlação entre dois sistemas semióticos (por exemplo, linguagens naturais e semiótica natural, semiótica pictórica e semiótica natural). Esse é um problema de intersemioticidade” (2008, p. 260).

A semiótica e a semântica, como ciências da significação, tanto no plano de conteúdo como no plano de expressão, têm como objetos de estudos os meio audiovisuais, sonoros, plásticos, sincréticos, e demais meios de representação não-verbal e, por meio destes, aplicam-se diversos postulados teóricos para obter a significação daquele recurso em determinado contexto.

A literatura é um sistema de signos que usa principalmente as palavras impressas e imagens mentais criadas, para, a partir delas, concretizar o texto, de modo que possa ser lido e

compreendido. O cinema também é um sistema de signos que usa uma aparelhagem capaz de criar imagens visíveis e concretas, que são os principais elementos na realização do texto (fílmico), de modo que possa também ser “lido” e compreendido.

De práxis postula-se a geração de significado. Segundo Jeha (2004, p. 128), é possível dizer que “Se considerarmos a produção de significado como um processo baseado em sentido e referência, então a idéia de tradução como apresentação de um texto numa linguagem diferente tem de ceder lugar à noção que inclui toda a modelagem da experiência”. Ainda segundo Jeha, “A tradução intersemiótica ilustra perfeitamente a ação dos signos: artefatos culturais, ou signos simbólicos, crescem para longe do objeto inicial que iniciou o processo de significação” (2004, p. 127).

A hipótese de base é a de que uma tradução intersemiótica cria um efeito de sentido de “fidelidade” entre a tradução e o original quando preserva certa unidade do modo de enunciar, para além das coerções de estilo e das diferenças inerentes aos planos da expressão do original e da tradução. Assim, se não podemos falar de uma tradução “adequada” ou “correta” (assim como de uma tradução “inadequada” ou “incorreta”), parece possível identificar a fonte do efeito de fidelidade que intuitivamente reconhecemos em certas traduções.

O texto em questão para este estudo será a famosa cena do balcão da consagrada obra literária *Romeu e Julieta*, de Willian Shakespeare, e a sua adaptação para um filme interpretado pela Turma da Mônica em 1979.

Inicialmente, temos a diferença entre os gêneros em discussão: o primeiro – a obra literária – é um texto verbal escrito, embora feito para ser encenado no palco; enquanto o segundo – o filme – é visual, verbal e sonoro. Definimos o texto literário como um hipotexto (o texto de partida) e o texto cinematográfico, um hipertexto (texto de chegada).

Segundo Stam, “Adaptações fílmicas [...] são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de ampliação, concretização e realização” (2008, p. 21-22) e diante do movimento elástico de expansão e condensação, conforme a escolha do tradutor.

Neste artigo, o filme da Turma da Mônica é um hipertexto, ou seja, ele é resultado de um texto clássico, o hipotexto *Romeu e Julieta*, que lhe deu origem. A respeito do conceito de tradução na semiótica, Greimas fornece sua definição em seu Dicionário de Semiótica:

A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa ao seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; “falar do sentido” é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação (2008, p. 508).

A comparação entre um texto verbal e outro não-verbal, como meios de expressão distintos que manifestam um só conteúdo, em relação intersemiótica, pode ser também uma oportunidade de mostrar as sutilezas da análise semiótica aplicada aos mais variados objetos de significação e comunicação.

Daremos continuidade ao estudo intersemiótico iniciando com o contexto histórico da obra shakespeariana, seguido de informações técnicas do filme e suas influências no contexto de produção. Para melhor compreensão da análise, será utilizada a referência teórica de Greimas, através de estudos de Pietroforte (2007) e Fiorin (2009). Será apresentada a noção de texto, o percurso gerativo de sentido e seus respectivos níveis (fundamental, narrativo e discursivo).

Pietroforte conceitua o texto como “[...] uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Entende-se como plano de conteúdo o que o texto diz e como faz para significar aquilo que diz, e por plano de expressão é compreendido como o texto se manifesta, seja de forma verbal, não verbal ou sincrético” (2007, p.11). Partindo desta aceção, os sistemas sincréticos são aqueles que acionam várias linguagens de manifestação, como ocorre entre um sistema verbal e um não-verbal nas canções e histórias em quadrinhos.

De modo geral, qualquer sistema semiótico (teatro, poema, filme, desenho animado, charge) é um texto. O filme é uma manifestação, como define Fiorin (2009, p.44): “A união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto. [...] Quando um discurso é manifestado por um plano de expressão qualquer, temos um texto”.

No tocante ao percurso gerativo de sentido, encontram-se os patamares (níveis) das estruturas do texto, cada qual suscetível de receber uma descrição adequada, desde a mais simples até a mais complexa, ou seja:

- nível fundamental (caracterizado pela oposição semântica);
- nível narrativo (os sujeitos presentes no texto);
- nível discursivo (estruturas discursivas).

Cada nível desse percurso gerativo será aplicado na análise da cena e apresentado posteriormente.

2. O Contexto Histórico de *Romeu e Julieta* – O período elisabetano

Considerado a era de ouro da história inglesa, o período elisabetano na Inglaterra compreende o reinado da rainha Elizabeth I (1558-1603). É o auge do renascimento naquele país, com os maiores destaques para a literatura e a poesia.

No reinado de Elizabeth I, a Inglaterra conseguiu assumir o posto de potência mundial, já que a Espanha, que mantinha o "cargos", estava em decadência. O comércio inglês se impôs e se expandiu pelo mundo, preparando as condições favoráveis à prosperidade econômica e ao progresso da burguesia.

Era um momento de rápida transformação em todos os setores da sociedade, o comércio marítimo influenciava a moda, o transporte (com o uso das carruagens), a arquitetura, os costumes - como, por exemplo, o uso de garfos (trazidos da Itália) e o tabaco (trazido da Índia e da América).

Esse foi o momento no qual o teatro elisabetano cresceu e autores como Shakespeare escreveram peças que rompiam com o estilo com o qual a Inglaterra estava acostumada. A reforma protestante e o humanismo introduziram novos elementos nas representações. Foi através de grupos de atores amadores (como na *Commedia dell'Arte*) que surgiu o profissionalismo teatral. Elizabeth I deu proteção ao teatro da época, pois seu gosto pelos espetáculos populares conseguiu contrabalançar as tendências puritanas do reino. Bailados, mágicas, representações cênicas de todo tipo eram apresentadas por onde quer que a rainha fosse.

2.1 – *Romeu e Julieta* no Brasil: a Turma da Mônica e Influências Históricas

A respeito da produção do filme analisado neste artigo, ele foi gravado em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1979, e criado por Yara Maura de Souza e Márcio Roberto Araújo de Souza, autores também de todas as músicas presentes no filme. Yara Maura e Márcio Roberto se inspiraram em várias versões de *Romeu e Julieta* criadas por Shakespeare, tanto em português quanto em inglês.

A peça foi adaptada para que se atingisse o público infanto-juvenil. Porém, a partir de comunicação pessoal com a Yara Maura, fez-se impossível o detalhamento de quais versões foram utilizadas para a criação do filme encenado em Ouro Preto, uma vez que não foi possível resgatar essas informações devido a perdas sofridas pela empresa.

Uma característica que marca todo o filme é a presença de elementos do Barroco (sendo seu precursor o artista mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho), como as esculturas das igrejas e casas de Ouro Preto, consideradas como Patrimônio Histórico do Brasil. A cidade de Ouro Preto foi o primeiro bem oficialmente declarado monumento nacional por meio do Decreto nº 19.398, de 1933. Quanto ao contexto histórico de 1979 (ano da adaptação para o filme), destacamos André Cabral Honor a respeito do movimento tropicalista que surgia na época:

Vale a pena lembrar que na década de sessenta surge o movimento tropicalista, encabeçado por expoentes da música popular brasileira como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina, dentre outros, que colocam de novo no centro das discussões a idéia de hibridação presente na identidade cultural brasileira, o mesmo conceito defendido na semana de arte moderna de 1922. Apesar de a peça ter sido escrita em meados da década de setenta, período de forte repressão da ditadura militar, o movimento tropicalista na década de 70 ainda possuía força e adeptos, principalmente no meio artístico e intelectual. (2008, p. 5)

A respeito da adaptação para o público infanto-juvenil, tendo como expoente a Turma da Mônica, notamos ritmos sonoros locais do Brasil na trilha sonora que compõe o filme: o forró, o rock e o samba, além do ritmo clássico da valsa que aparece no baile dos Capuleto. Honor comenta que

A composição das músicas que conseguem unir em suas letras, através de ritmos diversos, privilegiando as sonoridades regionais; a narrativa da história e o humor típico dos quadrinhos; até a escolha da cidade barroca de Ouro Preto como cenário das filmagens, trazem a concepção, formulada pelo movimento modernista na década de 20, de identidade nacional por meio da miscigenação cultural em que a cultura brasileira é fruto de sua capacidade de absorver as influências estrangeiras, deglutí-las, e por fim, transformá-las em algo essencialmente novo, imbuindo-as com características tipicamente locais. (2009, p. 7)

Ouro Preto é a Verona brasileira, tanto é que todas as personagens estão caracterizadas de acordo com os costumes da época de ouro de Shakespeare. As personagens também configuram essa miscigenação cultural; a Magali é a Ama Gali, que ao contrário de Angélica (ama de Julieta no original), tem o vício pela melancia. Ama Gali é um jogo de palavras que a produção fez para manter a posição da Magali de ama dentro da peça.

A Julieta Capuleto se torna Julieta Monicapuleto. Aqui, o jogo de palavras entre Monica e Capuleto se faz presente, e também existe no filme a peculiaridade atribuída à qualidade de forçada da Mônica, uma vez que no filme ela também aparece brava, impaciente, como a Mônica dos quadrinhos, diferentemente da Julieta da peça original, que é feminina e delicada. Romeu Montéquio é Lomeu Montéquio Cebolinha, pois o Cebolinha sofre de dislalia,ⁱⁱ mantendo-se a característica marcante do Cebolinha, enquanto na peça original o personagem não possui tal disfunção da fala. Frei Cascão não gosta de água, como o personagem Cascão.

3. Operando a Tradução Intersemiótica: A Cena do Balcão

Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta foi estrelado pela Turma da Mônica em 1978 no teatro, com uma adaptação em quadrinhos e outra em LP pela Editora Abril, também em 1978. Em 1979 foi lançada uma adaptação da peça em longa-metragem,

filmada em Ouro Preto, como um especial de Dia das Crianças. O filme em questão é produzido completamente em *live-action*.ⁱⁱⁱ

A operação focará especificamente na cena do balcão^{iv} da peça shakespeariana. Para situar o leitor da cena, transcrevemos a cena do original e a do filme:

Romeu [...]	<i>Que luz surge lá no alto, na janela? Ali é o leste, e <u>Julieta é o sol.</u> Levante, sol, faça morrer a lua Ciumenta, que já sofre e empalidece Porque você, sua serva, é mais formosa.</i>
Julieta	<i>É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio! Que é Montéquio? Não é pé, nem mão, Nem braço, nem feição, nem parte alguma De homem algum. Oh, chame-se outra coisa! Que é que há num nome? O que chamamos rosa Teria o mesmo cheiro com outro nome; E assim Romeu, chamado de outra coisa, Continuaria sempre a ser <u>perfeito</u>, Com outro nome. Mudo-o, Romeu, E em troca dele, que não é você, Fique comigo.</i>
Romeu	<i>Eu juro, pela lua abençoada, Que banha em prata as copas do pomar...</i>
Julieta	<i>Não jure pela lua, que é inconstante, E muda, todo o mês, em sua órbita, Pro seu amor não ser também instável</i>
Romeu	<i>Por que devo jurar?</i>
Julieta	<i>Não jure nunca Ou, se o fizer, jure só por si mesmo, Único deus de minha idolatria, Que eu acredito.</i>
Coro [...]	<i>Dos fatais ventres desses inimigos Nasce, com má estrela, um par de amantes, Cuja derrota em trágicos perigos Com sua morte enterra a luta de antes.</i>

A Cena do Balcão – transcrita conforme acontece no filme:

Lomeu^v segue para fora do balcão, dando espaço para a famosa cena do balcão.

Julieta clama por seu Lomeu e este lhe aparece, dizendo:

*- Qual é, ó doce Julieta? Não vê que estou aqui embaixo? –
As juras de amor são expressas na música “Cena do Balcão”:*

*Julieta: Se você não puder
Por amor a mim
Deixar de ser um Montéquio Cebolinha
Nosso amor chegará ao fim...
Mas se assim não for, tenho algo a propor
Não sou mais Julieta e sim o seu amor.*

*Lomeu: Ouça isso Julieta, eu quero subir aí
Mas a coisa aqui tá pleta, pois não dá pra sair daqui
Puxe essa tlepadeira, ajude o seu Lomeuzinho
Até parece blincadeira, minha capa está
Plesa num espinho...*

Lomeu Cebolinha cai no chão ao se soltar trepadeira e grita de dor.

Julietta: - Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

Lomeu: - Não precisava sacudir a tlepadeila com toda sua folça, né? Como é que eu vou subir até aí agola?

Julietta: - Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

Lomeu: - Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o Homem-Alanha, é?

Julietta: - Não fale tão alto, senão o meu pai acorda.

Lomeu: - O quê?

Julietta: - Não fale tão alto, senão o meu pai acorda.

Lomeu: - Como é que é?

Julietta: - Não fale tão alto, senão o meu pai acorda, ora.

Lomeu: - Ah, é isso aí!

Julietta: - Isso aí, o quê?

Lomeu: - A colda. Jogue a colda pala eu poder subir na sacada.

Julietta ri.

Lomeu: Vilam só que sacada genial?

Julietta: Não é mesmo, Romeu? Viram só como ele é espartinho? Eu vou jogar a corda! Chegou?

Lomeu: Não.

Julietta: Chegou?

Lomeu: Ainda não, manda mais.

Julietta: Chegou?

Lomeu: Chegou.

Senhor Capuleto: Que barulho é esse aí?

Julietta: É o meu pai! (e solta a corda).

Senhor Capuleto: Quem está aí?

Lomeu: Piu piu piu piu piu piu piu...

Senhor Capuleto: Aah, é a cotovia que anuncia o dia?

Lomeu: Não. Piu piu piu piu piu, é o louxinol do aledol que está deixando o ninho.

Senhor Capuleto: Aah bom, então posso dormir mais 5 minutinhos. – E começa roncar.

Julietta fica desesperada: - Romeu, você ouviu?

Lomeu: Clalo né, não sou suldo. E depois, quem é que não escuta esse lonco todo aí?

Julietta: - Não é isso! – em tom bravo. – Daqui a 5 minutinhos, o meu pai vai se levantar. Sinto muito, meu Romeu, mas eu já preciso entrar...

Romeu contesta apaixonadamente:

- Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

Julietta lhe responde:

- Se é o que deseja, me espera amanhã na igreja.

Lomeu: Por que na igreja? Heeei, espela um momento.

Julieta: Para o nosso casamento.

Lomeu assustado: Casamento? Ma.. mas quem falou em casamento?

Julieta: Nós. – e fecha a janela da sacada.

Lomeu vai embora hesitado: Casamento...

Exposto o arcabouço teórico, segue-se a operação intersemiótica entre a obra e o filme, iniciando o percurso gerativo de sentido pelo nível fundamental, do qual se pode partir para a formalização de seu estrato mais geral e abstrato. Fiorin afirma que essas categorias semânticas se fundamentam numa oposição, numa diferença e “para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença.” (2009, p. 21-22)

A liberdade é uma categoria eufórica (institui valores positivos), enquanto a opressão é uma categoria disfórica (institui valores negativos). Mônica e Cebolinha desejam o objeto-valor “liberdade”, figurativizado pela declaração entre o casal, enquanto as famílias Capuleto e Montéquio detêm o objeto-valor “opressão”, figurativizado pela briga entre as duas famílias na narrativa.

Na segunda instância, estão os níveis das estruturas narrativas, ou seja, as operações da etapa fundamental devem ser examinadas como transformações operadas por sujeitos. Os sujeitos Julieta Monicapuleto e Lomeu Montéquio Cebolinha performam tal embate entre a liberdade e a opressão por meio de suas ações no filme. Mônica e Cebolinha representam a liberdade, o direito a um amor, contudo a briga entre as famílias oprime esse amor.

O “enunciado elementar” é um dos itens que compõem a sintaxe narrativa. Consiste em uma relação de transitividade entre sujeito e objeto, caracterizada por relação de junção e transformação. No enunciado elementar, existem duas formas distintas entre a relação de estado e de transformação: são os enunciados de fazer e transformação, abaixo expostos:

Enunciado de Estado: F junção (S,O)

Enunciado de Fazer: F transformação (S,O)

Em que F = Função, S = Sujeito e O= Objeto

Com a sintaxe narrativa no enredo, os enunciados são exibidos da seguinte maneira:

- enunciado de Estado 1: Mônica e Cebolinha mantêm uma relação de junção com a liberdade;

- enunciado de Estado 2: as duas famílias inimigas mantêm uma relação de junção com a opressão.

A junção é a relação que determina o estado, a situação do sujeito em relação a um objeto qualquer. Há dois tipos de junção, ou seja, dois modos diferentes de relação do sujeito com os valores investidos nos objetos, a conjunção (função constitutiva dos enunciados de estado, representada por \cap) e a disjunção (o descontínuo na continuidade sintagmática do discurso, representada por \cup).

- Enunciado de Estado Conjuntivo Inicial:
S1 (Mônica e Cebolinha) \cap O (Opressão)
Enunciado de Estado Conjuntivo Final:
S1 (Mônica e Cebolinha) \cap O (Liberdade)
- Enunciado de Estado Disjuntivo Inicial:
S1 (Mônica e Cebolinha) \cup O (Liberdade)
Enunciado de Estado Disjuntivo Final:
S1 (Mônica e Cebolinha) \cup O (Opressão)

O nível discursivo é aquele em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação, analisando temas e figuras. Como figuras, temos um casal apaixonado, representado pelos ícones da Turma da Mônica, dando a entender que será uma “imitação” da peça shakespeariana, enquanto o tema é a declaração do amor pela música “Cena do balcão” e suas ações para conquistar esse amor proibido.

Comparando em estruturas discursivas, Lomeu tem um discurso cômico e simplificado, enquanto o Romeu original tem um discurso rebuscado, carregado de epítetos e figuras de linguagem. Outra análise que pode ser feita ao comparar as duas personagens é o fato de Lomeu citar que está perdendo o "filme da madrugada", ou seja, o ato de assistir TV, característico do período contemporâneo, contrário ao período elisabetano, período no qual o cinema não existia.

Mônica e Cebolinha ressaltam o humor infantil, caracterizado pela intriga entre os dois nos quadrinhos. Tendo em vista que se trata de uma adaptação fílmico-teatral voltada ao público infanto-juvenil, pode-se dizer que o filme é tanto uma adaptação quanto uma paródia da obra. No website “Ciências e Tecnologia”,^{vi} encontramos a seguinte definição de paródia:

A paródia é uma nova interpretação, uma recriação de uma obra já existente, em geral consagrada. Seu objetivo é adaptar a obra original a um novo contexto, passando uma mensagem diferente, quase sempre por meio do humor. A paródia

pode ser visual, musical, literária, etc. Para compreendê-la bem, é importante que quem a vê, escuta ou lê conheça o original; assim poderá relacionar as obras entre si e perceber as mudanças que foram feitas, os significados que elas contêm.

Como personagens principais, pode-se afirmar que houve emprego de paródia por parte do Cebolinha em relação ao Romeu de Shakespeare. Cita-se como exemplo sua incerteza e hesitação em relação ao casamento com a Mônica, contrário ao Romeu de Shakespeare, que propôs o casamento à jovem. Tal incerteza em se casar com Julieta Monicapeuleto pode ser pelo fato de que Mônica e Cebolinha estão sempre brigando nas historinhas de Maurício.

As implicações da tradução intersemiótica na cena analisada são as seguintes:

- permite-se que a criança/o jovem tenha contato prazeroso com uma obra de grande sucesso de William Shakespeare, podendo levá-la(lo), talvez, a interessar-se por posteriores leituras desse autor, do mesmo texto adaptado para o filme ou de textos diversos;
- questões ligadas à cultura brasileira estão presentes no filme, o que pode ser um artefato de apresentação dessa cultura às crianças e jovens brasileiros. Não somente a cultura brasileira está inserida no filme, como também a cultura inglesa da época retratada no contexto brasileiro;
- uma possível leitura que pode ser feita do filme é que Mônica e Cebolinha estão brincando de faz-de-conta de ser Romeu e Julieta, já que ambos interpretam o casal shakespeariano e imitam suas atitudes, porém mantendo um espírito infantil.

4. Considerações finais

Observada a tradução da obra para o filme, é notória a presença do humor infantil, porém mantendo-se o enredo característico da peça de *Romeu e Julieta*. Tal tradução pode ser considerada tanto uma adaptação como uma paródia, logo, sua linguagem teria que ser acessível para uma melhor compreensão dos fatos por parte do público infantil. Se compararmos uma edição original da peça com o filme, notamos que não há rimas como na cantiga e em alguns diálogos do Cebolinha; podemos dizer que foi um artefato da produção para manter uma estética interessante para o andamento do filme, a fim de se atingir o público infantil.

A tradução intersemiótica pretende manter a essência do texto original (a peça de Shakespeare), sem desmerecer sua fonte de origem, sempre atribuindo significados a esse novo texto e o redimensionando, tendo em vista o contexto em que é trabalhado.

Pode-se assim dizer que houve uma tradução intercultural, pois a obra pertence ao período elisabetano, cujo contexto foi adaptado para a contemporaneidade, imprimindo assim,

a junção da cultura de partida com a cultura de chegada. Um exemplo claro disso é a menção que Lomeu (Cebolinha) faz ao Homem-Aranha, criando-se uma intertextualidade e referência a um personagem conhecido do público infanto-juvenil que se pretendeu atingir com o filme.

O que se pode perceber com a análise da cena do balcão na adaptação fílmica proposta pela equipe de Maurício de Souza é que houve uma preocupação em retratar a cena, de maneira geral, de acordo com os acontecimentos apresentados na peça de Shakespeare.

Porém, há de se ressaltar que a equipe Maurício de Souza Produções (MSP) adaptou a peça à obra fílmica de forma a aproximar os personagens de Shakespeare às características dos personagens da Turma da Mônica presentes na cena em questão. Além disso, toda a atuação do filme voltou-se ao público infanto-juvenil, diferentemente da peça shakespeariana.

A partir do acima exposto, podemos afirmar, a nosso ver, que a adaptação da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para o filme infanto-juvenil *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* alcança seus objetivos de forma bem-sucedida, que, dentre outros, são os seguintes: atingir o público infanto-juvenil; adaptar o texto de forma que este seja entendido pelas crianças e cumpra, com isso, sua função comunicacional; manterem-se tanto características da obra original de Shakespeare, fazendo referência à obra, como também fazer alusão às características específicas de cada personagem da Turma da Mônica e peculiaridades da cultura brasileira para o filme (ex.: Barroco, samba, rock, etc.) e utilizar o cinema como uma ferramenta de acesso à literatura que por si só pode permitir à criança o desenvolvimento de um interesse pela leitura da obra.

Referências

AMÂNCIO, J. ; MARIANO, B. **Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta**. [Filme-vídeo]. Produção de Maurício de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Maurício de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.

FIORIN, J.L. **Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva**. Periódico DELTA, São Paulo, v. 15, n. 1, Fev. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009

FIORIN, J.L. **Elementos de Análise do Discurso**. 14ª edição, 2ª. Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

GALBIATI, M. A. Bruegel e Williams: uma leitura intersemiótica do mito de Ícaro. Periódico **Todas As Musas**, São Paulo, n.02, jan-julho de 2010, p. 99-112. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/02Maria_Alessandra.pdf. Acesso em: 02 jul. 2011.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HONOR, A. C. A identidade modernista no filme "Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta". In: **XIII Encontro estadual da ANPUH - História e Historiografia: entre o nacional e o regional, 2008, Guarabira. XIII Encontro estadual da ANPUH - História e Historiografia: entre o nacional e o regional**. Guarabira: ANPUH, 2008, p. 1-8.

JEHA, J. Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 6, n. 6, 2004, p. 123-129.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual: Os percursos do olhar**. 2ª Edição. São Paulo: Contexto, 2007.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ⁱ Surgida entre os séculos XV e XVI, na Itália, a *Commedia dell'arte* também chamada de *Commedia All'improvviso* e *Commedia a Soggetto*, tinha apresentações feitas em ruas e praças públicas. As companhias de *Commedia dell'Arte* eram itinerantes e possuíam uma estrutura de esquema familiar. Fundamenta-se nos seguintes parâmetros: a ação cênica ocorria no improviso dos atores, que passavam a ser os autores dos diálogos apresentados, seguiam apenas um roteiro, que se denominava "canovacci", possuindo total liberdade de criação; os personagens eram fixos, e muitos atores desta estética de teatro viviam seus papéis até a morte. Disponível em: <http://www.infoescola.com/teatro/commedia-dellarte/>

ⁱⁱ A dislalia é um distúrbio da fala que se caracteriza pela dificuldade em articular as palavras. Consiste basicamente na má pronúncia das palavras, seja omitindo ou acrescentando fonemas, trocando um fonema por outro ou ainda distorcendo-os ordenadamente. No caso do Cebolinha, ele troca o R pelo L, exceto quando o R aparece no final da palavra.

ⁱⁱⁱ Termo utilizado no cinema, teatro e televisão para definir os trabalhos que são realizados por atores reais, ao invés de animações, na ocasião em que se utilizaria uma animação, como em desenhos animados, videogame, histórias em quadrinhos, mas que na produção, optou-se pela utilização de atores reais.

^{iv} Link da cena: <http://www.youtube.com/watch=v?TcX9kxbxSQEo>

^v Ficou Lomeu, devido à dislalia do Cebolinha e que acabou dando um tom humorístico no filme.

^{vi} Disponível em: <http://eleandroeigleacias.blogspot.com/2007/09/pardia-definio-pardia-uma-nova.html>