

REINSCRIÇÃO SEMIOSFÉRICA E ADAPTAÇÃO CULTURAL: ROMEU E JULIETA NO UNIVERSO INFANTIL DA TURMA DA MÔNICA

SEMIOSPHERIC REINSCRIPTION AND CULTURAL ADAPTATION: ROMEO AND JULIET IN THE CHILDREN'S UNIVERSE OF MONICA'S GANG

REINSCRIPCIÓN SEMIOSFÉRICA Y ADAPTACIÓN CULTURAL: ROMEO Y JULIETA EN EL UNIVERSO INFANTIL DE LA TURMA DE MONICA

Tiago Marques Luiz¹

RESUMO: A adaptação de *Romeu e Julieta* para o espetáculo televisivo infantil *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* evidencia que a tradução intersemiótica, em objetos culturais complexos, ultrapassa a simples passagem entre sistemas sónicos. Além da mudança de linguagem, entram em jogo deslocamentos de mídia, de destinatário, de função cultural e de regime de recepção, o que exige uma ampliação conceitual do problema tradutório. À luz da semiótica da cultura, propõe-se compreender esse processo como reinscrição semiosférica, isto é, como operação de fronteira pela qual um texto, ao atravessar linguagens, mídias e comunidades interpretativas, reorganiza sua materialidade expressiva, sua legibilidade e seus efeitos de sentido. A análise toma como base o roteiro publicado por Silva em 1988, distinguindo-o da veiculação televisiva do espetáculo em 1979. O corpus mostra que a adaptação não produz uma paródia do texto shakespeariano, mas uma reescritura lúdica e uma apropriação cultural que preservam a memória estrutural da obra ao mesmo tempo que a reinscrevem no universo infantil da Turma da Mônica. Nesse processo, destacam-se a atenuação do trágico, a musicalização da fala, o uso mais marcado de rimas, a reconfiguração axiológica do desfecho e a espacialização da narrativa em Ouro Preto, entendida como mediação brasileira de Verona. Desse modo, a adaptação configura um caso exemplar de tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica.

1

Palavras-chave: Reinscrição semiosférica. Adaptação cultural. Semiótica da cultura. Turma da Mônica. Romeu e Julieta.

¹Professor adjunto A-1 na Universidade Federal da Grande Dourados, atuando nos cursos de Letras e Tecnólogo em Escrita Criativa. Graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). <https://orcid.org/0000-0003-4462-3050>. markx2006@gmail.com

ABSTRACT: The adaptation of *Romeo and Juliet* into the children's television production *Monica and Jimmy Five in the World of Romeo and Juliet* demonstrates that intersemiotic translation, in complex cultural objects, goes beyond the mere transfer between sign systems. In addition to shifts in language, it involves transformations in medium, audience, cultural function, and reception regimes, thus requiring a broader conceptual framework. From the perspective of the semiotics of culture, this process can be understood as semiospheric reinscription, that is, a boundary operation through which a text, when crossing languages, media, and interpretive communities, reorganizes its expressive materiality, legibility, and meaning effects. The analysis is based on the script published by Silva in 1988, distinguished from the television broadcast of the production in 1979. The corpus shows that the adaptation does not function as a parody of the Shakespearean text, but rather as a ludic rewriting and cultural appropriation that preserves its structural memory while reinscribing it within the children's universe of Monica's Gang. In this process, key transformations include the attenuation of the tragic mode, the musicalization of speech, the increased use of rhyme, the axiological reconfiguration of the ending, and the spatial relocation of the narrative to Ouro Preto, understood as a Brazilian mediation of Verona. The adaptation thus constitutes a paradigmatic case of intersemiotic translation as semiospheric reinscription.

Keywords: Semiospheric reinscription. Cultural adaptation. Semiotics of culture. Monica's Gang. Romeo and Juliet.

RESUMEN: La adaptación de *Romeo y Julieta* al espectáculo televisivo infantil *Monica y Cebolito en el mundo de Romeo y Julieta* evidencia que la traducción intersemiótica, en objetos culturales complejos, va más allá de la simple transferencia entre sistemas signícos. Además del cambio de lenguaje, intervienen desplazamientos de medio, destinatario, función cultural y régimen de recepción, lo que exige una ampliación conceptual del problema traductivo. Desde la semiótica de la cultura, este proceso puede comprenderse como reinscripción semiosférica, es decir, como una operación de frontera mediante la cual un texto, al atravesar lenguajes, medios y comunidades interpretativas, reorganiza su materialidad expresiva, su legibilidad y sus efectos de sentido. El análisis se basa en el guion publicado por Silva en 1988, distinguiéndolo de la emisión televisiva del espectáculo en 1979. El corpus muestra que la adaptación no constituye una parodia del texto shakespeariano, sino una reescritura lúdica y una apropiación cultural que preservan su memoria estructural al tiempo que lo reinscriben en el universo infantil de la Turma de Monica. En este proceso, destacan la atenuación de lo trágico, la musicalización del habla, el uso más marcado de rimas, la reconfiguración axiológica del desenlace y la espacialización de la narrativa en Ouro Preto, entendida como mediación brasileña de Verona. De este modo, la adaptación se configura como un caso ejemplar de traducción intersemiótica como reinscripción semiosférica.

Palabras clave: Reinscripción semiosférica. Adaptación cultural. Semiótica de la cultura. Turma de Monica. Romeo y Julieta.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A circulação de textos entre diferentes linguagens, mídias e contextos culturais constitui um dos processos mais expressivos da dinâmica simbólica. Textos de forte permanência histórica não continuam ativos na cultura apenas porque são preservados, mas porque são continuamente retomados, deslocados, reformulados e reinscritos em novas redes de significação. Nesse movimento, a adaptação deixa de ocupar um lugar secundário e passa a ser entendida como uma prática decisiva de atualização cultural, por meio da qual textos sobrevivem, transformam-se e adquirem novas condições de legibilidade.

No campo dos estudos da tradução e da semiótica, a noção de tradução intersemiótica foi fundamental para ampliar a compreensão do fenômeno tradutório para além do domínio estritamente verbal. A partir desse alargamento, tornou-se possível pensar a tradução como operação que envolve não apenas línguas naturais, mas também imagem, gesto, sonoridade, cena e audiovisualidade. Em formulações posteriores, esse debate ganhou maior complexidade ao reconhecer que a passagem entre sistemas sígnicos implica processos de interpretação, recriação, reorganização formal e negociação com as condições materiais e culturais do meio de chegada (Dusi, 2016; Gorlée, 2016). Nessa direção, também se torna relevante a compreensão de que, mesmo quando o ponto de partida e o ponto de chegada são verbalmente identificáveis, o percurso interpretativo da tradução transita por uma rede ampla de signos verbais e não verbais, o que confere à tradução um caráter inevitavelmente intersemiótico (Petrilli, 2003).

Esse quadro permite reconhecer a importância da tradição que consolidou a tradução intersemiótica como categoria analítica. Contudo, quando se observam objetos em que a transformação não se restringe à mudança de código, mas envolve também alteração de público, de função cultural, de regime afetivo e de modo de recepção, essa formulação passa a revelar limites. Em casos como esses, traduzir não significa apenas transpor signos de um sistema a outro, mas deslocar um texto para outra posição no interior da cultura. A operação deixa de ser apenas intercodal e passa a ser também pragmática, axiológica e cultural. É nesse ponto que a semiótica da cultura oferece um deslocamento teórico particularmente fecundo, ao compreender a cultura como espaço heterogêneo de linguagens em interação, atravessado por tensões, assimetrias, fronteiras e mecanismos internos de tradução (Lotman, 1990; Torop, 2000; Torop, 2005; Andrews; Maksimova, 2008).

A perspectiva semiótico-cultural permite pensar que a produção de sentido decorre menos da estabilidade entre códigos do que do contato entre diferenças. Nessa lógica, a tradução deixa de ser tratada apenas como equivalência e passa a ser compreendida como operação geradora de informação nova. O texto, por sua vez, não funciona como recipiente passivo de significados previamente estabilizados, mas como dispositivo dinâmico, multilinguístico e relacional, capaz de produzir novos sentidos ao ingressar em outros circuitos de comunicação e em outros contextos culturais (Lotman, 1998; Lotman, 2000). Em complemento, a reflexão sobre intersemiose evidencia que a tradução entre sistemas não se reduz a uma transferência linear, mas envolve diferentes níveis de transformação textual, perceptiva e cultural, o que reforça a necessidade de pensar a tradução como processo complexo de reconfiguração (Torop, 2000).

Essa problemática se torna particularmente relevante no caso da passagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*. Nessa adaptação, não ocorre apenas a transposição de uma peça dramática para outra forma de expressão. O que se verifica é uma reconfiguração mais ampla, na qual a matéria shakespeariana é deslocada para um universo infantil, cênico e midiático, marcado por outras expectativas de recepção, por outra economia do humor, por outros ritmos narrativos e por outras formas de organizar o conflito amoroso. A televisão, nesse processo, impõe exigências próprias de condensação, focalização visual, proximidade cênica e reorganização da ação dramática (Schafer, 1966). Paralelamente, o teatro voltado à infância demanda estratégias específicas de composição estética, integração multimodal e interlocução com um espectador que não pode ser tratado sob a lógica do rebaixamento simplificador, mas exige elaboração rigorosa e inteligibilidade sensível (Mendes, 1988).

É nesse contexto que se situa a questão central deste trabalho. Parte-se da hipótese de que a noção de tradução intersemiótica, em sua formulação tradicional, pode ser ampliada a partir da semiótica da cultura. Em vez de entendê-la apenas como passagem entre signos verbais e não verbais, propõe-se compreendê-la como reinscrição semiosférica, isto é, como operação de fronteira pela qual um texto, ao atravessar linguagens, mídias e regimes culturais de recepção, reorganiza sua forma de existência, seus valores, sua legibilidade e seus efeitos de sentido.

Desse modo, o objetivo deste artigo é analisar a relação entre *Romeu e Julieta* e *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, propondo uma reformulação da noção de tradução intersemiótica à luz da semiótica da cultura. Para tanto, o texto se organiza em quatro momentos.

Inicialmente, examinam-se os limites da concepção clássica de tradução intersemiótica. Em seguida, discutem-se os conceitos de semiosfera, fronteira, texto e geração de sentido no horizonte da semiótica da cultura. Na terceira parte, apresenta-se a proposta de compreender a tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica. Por fim, essa formulação é aplicada à análise do corpus, a fim de demonstrar como a adaptação infantil televisiva reconfigura a tragédia shakespeariana ao reinscrevê-la em outro espaço cultural.

Limites da concepção clássica da tradução intersemiótica

A noção de tradução intersemiótica representou um deslocamento importante no campo dos estudos da tradução ao permitir que a passagem entre sistemas sónicos distintos fosse compreendida como operação efetiva de produção de sentido. Com isso, tornou-se possível reconhecer que textos verbais podem ser retomados e transformados por meios visuais, sonoros, gestuais, cênicos e audiovisuais, sem que esse processo seja reduzido a simples ilustração ou derivação acessória. Tal ampliação foi decisiva porque retirou a tradução de um horizonte exclusivamente linguístico e a inseriu em um campo mais amplo de relações entre linguagens, textualidades e práticas culturais (Gorlée, 2016, p. 71-72).

Entretanto, essa formulação clássica tende a manter a mudança de código como núcleo privilegiado do processo tradutório. Por essa razão, embora permaneça produtiva para descrever a transposição entre diferentes substâncias expressivas, ela se mostra limitada quando o objeto analisado envolve transformações que excedem a troca de linguagem. Em adaptações culturais complexas, não se altera apenas o suporte semiótico do texto, mas também seu destinatário, seu regime de recepção, sua função cultural, sua tonalidade afetiva e os valores que regulam sua circulação. Nesses casos, a tradução não atua somente no plano da expressão, mas também no plano das mediações culturais que tornam o texto inteligível em outro contexto (Dusi, 2016, p. 53-55).

Esse limite se evidencia com maior nitidez quando se analisam textos que migram para mídias fortemente codificadas, como a televisão, ou para subsistemas culturais específicos, como o universo infantil. Nessas situações, a adaptação não consiste apenas em converter palavras em imagens ou falas em ações visíveis. Ela exige condensação narrativa, redistribuição do conflito, reorganização do ritmo, alteração dos focos de atenção e recalibração do horizonte emocional da obra. Por isso, adaptações entre meios precisam ser compreendidas a partir da negociação com a

cultura-alvo, com as restrições do novo suporte e com as lógicas de produção e recepção que moldam o texto resultante (Dusi, 2016, p. 54-58). A mudança intersemiótica, nesse sentido, não pode ser descrita apenas como passagem de um sistema sógnico a outro, porque ela envolve também uma reinscrição do texto em outro ambiente cultural.

No caso do teatro infantil, essa discussão exige ainda um cuidado suplementar: não tomar o adjetivo “infantil” como sinônimo de simplificação estética. Mendes observa que o teatro infantil foi historicamente marcado por certo preconceito, como se fosse um produto menor, embora essa imagem venha sendo progressivamente alterada (Mendes, 1988, p. 7). Essa observação é decisiva para o presente estudo, pois impede que a adaptação de um clássico para a infância seja entendida, de modo automático, como perda de densidade. Ao contrário, ela sugere que a passagem para o universo infantil constitui uma operação cultural específica, com regras próprias de composição, recepção e eficácia cênica.

Além disso, a tradição clássica da tradução intersemiótica frequentemente conserva, ainda que de modo implícito, a ideia de que existe um conteúdo relativamente estável que atravessa a mudança de código. O problema dessa hipótese é que, em muitos objetos culturais, o sentido não preexiste de modo autônomo à sua materialização textual e às condições de circulação que o sustentam. Ao contrário, ele é produzido pela organização do texto, pelo meio em que se inscreve, pelos hábitos interpretativos do público e pela memória cultural que o acolhe. Nesse ponto, a contribuição de Gorfée é relevante, porque ao tratar a intersemiose como metacriação desloca o debate da equivalência para a produtividade do gesto tradutório, entendendo a tradução entre meios como criação de um novo texto cultural, e não como mera reprodução de um sentido anterior (Gorfée, 2016, p. 72-75).

Nessa mesma direção, Petrilli oferece uma ampliação particularmente útil ao sustentar que a tradução, mesmo quando se apresenta como interlinguística, só pode efetivar-se a partir de um trabalho interpretativo de natureza semiótica mais ampla. Para a autora, o percurso tradutório não transita diretamente de uma língua a outra, mas atravessa uma vasta rede de signos verbais e não verbais, de modo que a própria possibilidade de transferência entre línguas depende de um trabalho anterior de tradução intersemiótica (Petrilli, 2003, p. 41-50). Essa formulação é particularmente importante porque enfraquece a ideia de que a tradução pode ser descrita como simples deslocamento entre sistemas fechados. O que se traduz não é apenas o que o texto “diz”, mas a rede de relações comunicativas, sensíveis e axiológicas que o torna significante.

As observações de Mendes sobre a cena reforçam precisamente essa necessidade de ampliação conceitual. Ao discutir a montagem teatral, o autor descreve o espetáculo como processo de transformação contínua, no qual ator, personagem, maquiagem, figurino, cenário, adereços, música, ruídos sonoros, luzes e espaço cênico trabalham em articulação para produzir a “magia do teatro” (Mendes, 1988, p. 8-12). Tal formulação é particularmente importante porque mostra que o teatro, inclusive o infantil, já se constitui como linguagem multimodal, fundada não em um único código, mas na integração de diversos planos semióticos em torno da relação entre cena e espectador. Nessa perspectiva, a adaptação não pode ser pensada apenas como substituição de um sistema por outro, mas como reorganização de um conjunto complexo de funções expressivas.

Essa insuficiência torna-se ainda mais visível quando se adota a perspectiva da semiótica da cultura. Andrews e Maksimova, em diálogo com Lotman, lembram que a menor unidade geradora de sentido não é uma linguagem isolada, mas pelo menos duas linguagens em relação, e que o cruzamento de fronteiras semióticas constitui precisamente o lugar de emergência de novos significados (Andrews; Maksimova, 2008, p. 260-263). A partir dessa formulação, o problema da tradução deixa de ser apenas o da transferência entre códigos e passa a ser o da transformação que se produz quando sistemas parcialmente traduzíveis entram em contato. Em outros termos, a questão central já não é somente “como um texto passa de uma linguagem a outra”, mas “o que um texto se torna ao ingressar em outra zona da cultura”.

Essa mudança de enfoque encontra respaldo também na reflexão sobre o texto como dispositivo cultural. Ao distinguir situações comunicativas orientadas à transmissão estável de informação e situações em que o objetivo do ato comunicativo é produzir informação nova, mostra-se que o texto pode deixar de funcionar como recipiente passivo de um sentido anterior para operar como dispositivo multilinguístico capaz de gerar novos sentidos no próprio processo de circulação e transformação (Lotman, 1998, p. 6-8). Em semelhante direção, ao discutir textos não redutíveis a unidades discretas equivalentes à palavra, evidencia-se que certas organizações semióticas produzem sentido por configuração global, transformação interna e articulação entre planos heterogêneos, e não por simples substituição entre elementos estáveis (Lotman, 2000, p. 9-12). Essas observações tornam insuficiente uma concepção de tradução intersemiótica baseada apenas na troca entre signos verbais e não verbais.

No corpus deste trabalho, essa limitação se torna particularmente evidente. A passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não consiste apenas em traduzir uma peça dramática para uma forma televisiva. Trata-se de uma transformação mais ampla, em que a tragédia shakespeariana é deslocada para um universo infantil, lúdico e midiático. Nesse processo, o conflito amoroso é mediado por humor, musicalidade, tipificação das personagens e reorientação do trágico em chave de maior acessibilidade. Schafer já havia mostrado que o próprio meio televisivo impõe condensação, reorganização cênica, economia de personagens em quadro, focalização visual e valorização da intimidade e da imediaticidade como condições específicas de adaptação (Schafer, 1966, p. 9-13; p. 14-18). Quando a isso se soma a destinação infantil, a mudança deixa de ser apenas midiática e se torna também cultural e axiológica.

Mendes reforça esse ponto ao afirmar que a criança é um espectador de reação imediata, que rejeita o artificialismo e não deve ser tratada a partir do “estereótipo de bobagem” (Mendes, 1988, p. 12). Tal formulação tem implicações importantes para a análise aqui proposta: adaptar um clássico à infância não significa reduzir a complexidade do texto a um nível inferior, mas reorganizar sua legibilidade de acordo com outro regime de recepção. A exigência de integração entre música, ação, coreografia, voz, espaço, ritmo e compreensão do texto, destacada por Mendes, mostra que a cena infantil supõe elaboração formal rigorosa e alta consciência de composição (Mendes, 1988, p. 9-11).

Diante disso, a concepção clássica de tradução intersemiótica precisa ser revista em seus alcances. O problema não está em recusá-la, mas em reconhecer que, diante de objetos em que a mudança semiótica se articula inseparavelmente à mudança cultural, sua definição se torna estreita. Quando a adaptação envolve simultaneamente diferentes linguagens, diferentes mídias, diferentes destinatários e diferentes modos de circulação simbólica, a tradução deve ser pensada para além da transposição entre códigos. É precisamente essa ampliação, fundada nas noções de semiosfera, fronteira e texto como dispositivos de geração de sentido, que permite deslocar a tradução do plano estrito da transposição intercodal para o plano mais amplo da dinâmica cultural.

Semiosfera, fronteira e texto: bases para uma ampliação do conceito de tradução

A ampliação da noção de tradução intersemiótica exige um deslocamento teórico decisivo: em vez de pensar a tradução apenas como passagem entre códigos, torna-se necessário situá-la no interior da cultura, compreendida como espaço heterogêneo de linguagens em interação. É justamente nesse ponto que a semiótica da cultura oferece uma contribuição fundamental. Nessa perspectiva, a cultura não se

organiza como conjunto homogêneo e estável de signos, mas como campo dinâmico de sistemas diversos, atravessados por assimetrias, tensões internas, relações de centralidade e periferia e diferentes graus de traduzibilidade. A tradução, nesse quadro, não ocupa uma posição periférica; ao contrário, ela constitui um dos mecanismos centrais pelos quais a cultura produz inteligibilidade, reorganiza sua memória e gera novos sentidos (Torop, 2005, p. 159-163).

O conceito de semiosfera é decisivo para essa mudança de enfoque. Andrews e Maksimova, retomando Lotman, observam que a semiosfera designa o espaço semiótico necessário à existência e ao funcionamento das linguagens, e não sua simples soma. Trata-se de um espaço marcado pela heterogeneidade, pela assimetria estrutural, pela tensão entre centro e periferia e pela presença de fronteiras internas e externas que operam como filtros tradutórios (Andrews; Maksimova, 2008, p. 260-261). Essa definição implica uma consequência importante para o presente estudo: se as linguagens só existem efetivamente no interior desse espaço relacional, então a tradução não pode ser reduzida à transferência entre sistemas isolados, porque ela participa do próprio funcionamento da vida cultural.

Torop reforça essa compreensão ao afirmar que a semiosfera articula linguagem, sistema modelizante, texto e cultura num horizonte simultaneamente disciplinar, interdisciplinar e metadisciplinar. Desse modo, ela não apenas descreve um objeto, mas oferece também uma metodologia de leitura da cultura, fundada em uma lógica relacional, histórica e holística (Torop, 2005, p. 159-165). A relevância desse ponto está em mostrar que a tradução não deve ser pensada apenas no nível de unidades textuais ou de equivalências locais, mas no nível mais amplo das relações entre subsistemas culturais, formas de memória, autodescrições e modos de organização da experiência. Traduzir, nesse sentido, não é simplesmente substituir signos; é deslocar um texto de uma zona cultural para outra, com todas as transformações que esse movimento acarreta.

Nesse contexto, a noção de fronteira adquire papel central. Na formulação lotmaniana, a fronteira não funciona como linha rígida de separação, mas como mecanismo bilíngue ou multilíngue de filtragem, por meio do qual o espaço semiótico entra em contato com aquilo que lhe é exterior ou relativamente estranho. Andrews e Maksimova sublinham que essas fronteiras, ao mesmo tempo que delimitam, tornam possível a permeabilidade e aceleram os processos semióticos, justamente porque promovem o encontro entre linguagens marcadas por diferentes graus de traduzibilidade e intraduzibilidade (Andrews; Maksimova, 2008, p. 261-263). Torop, por sua vez, destaca que o diálogo e a tradução não são fenômenos acessórios, mas características ontológicas da própria semiosfera, uma vez que a relação entre o próprio e o alheio se realiza

precisamente por mecanismos de tradução e autodescrição (Torop, 2005, p. 163-165). Assim, a fronteira não apenas conserva a identidade de um sistema, mas produz informação nova ao tornar possível a passagem entre espaços semióticos distintos.

Essa formulação ganha ainda maior precisão quando se considera a reflexão de Torop sobre as próprias fronteiras da tradução. Ao discutir a semiótica da tradução, o autor distingue a fronteira entre tradução e original da fronteira entre tradução e cultura receptora, mostrando que o texto traduzido se constitui precisamente nessa dupla relação (Torop, 2000, p. 599-601). Tal observação é particularmente importante para o presente trabalho, porque impede que a tradução seja pensada apenas como relação binária com o texto-fonte. A identidade do texto traduzido depende também de sua inserção na cultura de chegada, de seus enquadramentos, de seus modos de recepção e das formas de reconhecimento que essa cultura disponibiliza.

Essa concepção é fundamental para uma revisão do conceito de tradução. Se a fronteira cultural funciona como filtro ativo, toda tradução relevante deixa de ser compreendida como simples equivalência e passa a ser vista como transformação. O que se traduz não é uma substância semântica intacta, mas um conjunto de relações que, ao atravessar a fronteira, é reorganizado segundo outras hierarquias, outros ritmos e outros códigos de legibilidade. A tradução, portanto, opera menos como cópia do mesmo do que como produção regulada da diferença.

A reflexão sobre o texto aprofunda essa direção. Ao distinguir situações comunicativas orientadas à transmissão estável da informação e situações em que o objetivo do ato comunicativo é produzir informação nova, mostra-se que o texto pode funcionar de maneiras radicalmente diferentes. No primeiro caso, ele atua como portador relativamente passivo de um sentido que deve ser transmitido com a menor perda possível. No segundo, porém, ele passa a operar como formação multilinguística, internamente heterogênea, capaz de gerar novos textos e novos sentidos no próprio processo de circulação e recodificação (Lotman, 1998, p. 6-8). Essa segunda acepção é a que mais interessa aqui, porque permite compreender o texto como dispositivo ativo de transformação cultural.

Essa atividade do texto está ligada ao fato de que ele é mais complexo do que qualquer um dos códigos que o atravessam. Em determinadas formações textuais, especialmente nas artísticas, diferentes sistemas se chocam e se justapõem, criando uma espessura semiótica que excede qualquer linguagem tomada isoladamente (Lotman, 1998, p. 7-8). Nessa perspectiva, o texto não deve ser entendido como recipiente transparente de um conteúdo anterior, mas como mecanismo

gerador de novas leituras, novas conexões e novas formas de memória. Isso implica reconhecer que a tradução, ao incidir sobre o texto, não transporta apenas significados: ela aciona sua capacidade de reconfiguração.

Tal compreensão ganha maior precisão quando se considera que nem todos os textos se organizam de modo discreto, à maneira da palavra na linguagem natural. Em certas formas artísticas, o sentido não decorre da soma linear de unidades mínimas, mas da configuração do conjunto, da transformação interna de suas relações e da projeção entre planos diferentes de organização (Lotman, 2000, p. 9-12). Essa formulação é particularmente fecunda para o estudo de objetos cênicos e audiovisuais, nos quais gesto, música, luz, espaço, voz e imagem participam de uma semiose integrada. Nesse caso, a tradução entre meios não pode ser descrita como troca termo a termo, porque o que está em jogo é a reorganização de uma totalidade expressiva.

Nessa mesma direção, a reflexão sobre o caráter intersemiótico da tradução reforça a insuficiência de qualquer concepção linear ou exclusivamente intercodal. Petrilli sustenta que o percurso interpretativo de toda tradução atravessa uma vasta rede de signos verbais e não verbais, de modo que mesmo a tradução entre línguas naturais depende de um trabalho intermediário de ordem semiótica mais ampla. O ponto de partida e o ponto de chegada podem ser linguisticamente delimitados, mas o trajeto interpretativo não se esgota nesse circuito, pois envolve sentidos, significâncias e relações comunicativas que excedem o verbal estrito (Petrilli, 2003, p. 41-50). Esse argumento é importante porque aproxima a teoria da tradução de uma concepção mais complexa do texto: traduzir não é apenas encontrar correspondentes, mas percorrer uma rede de interpretantes que torna o texto legível em outra situação semiótica.

Torop, ao discutir a passagem da semiose da tradução à semiótica da tradução, reforça essa ideia ao mostrar que o problema das fronteiras textuais, culturais e semióticas não é exterior à atividade tradutória, mas parte constitutiva dela. Quando a tradução é vista em relação à cultura receptora, ao enquadramento do texto e às transformações que ele sofre em novos repertórios, torna-se evidente que seu funcionamento depende de processos de intersemiose, de reformulação e de recontextualização cultural (Torop, 2000, p. 602-607). Isso reforça a ideia de que a tradução não atua sobre uma essência invariável, mas sobre uma articulação dinâmica entre forma, materialidade e cultura.

O texto teatral e o texto audiovisual confirmam essa hipótese de maneira especialmente clara. Mendes, ao tratar da montagem teatral, destaca que o espetáculo se constrói por meio da

articulação entre interpretação, figurino, maquiagem, cenário, luz, música, ruídos, ritmo e relação com o espectador, num processo em que a transformação é constitutiva da cena (Mendes, 1988, p. 8-12). A observação é importante porque aproxima o teatro da concepção de texto como formação polissistêmica. O mesmo se pode dizer da televisão, que, segundo Schafer, impõe condensação dramática, reorganização visual, focalização íntima da ação e redistribuição do peso entre palavra e imagem (Schafer, 1966, p. 9-13; p. 14-18). Em ambos os casos, o texto não é redutível a uma cadeia verbal: ele se constitui como interação de múltiplas camadas expressivas.

É por isso que a semiótica da cultura permite um passo além da formulação clássica da tradução intersemiótica. Ao deslocar a atenção dos códigos isolados para a semiosfera, das unidades discretas para o texto como mecanismo gerador e da equivalência para a fronteira tradutória, essa perspectiva torna possível pensar a tradução como processo cultural de reinscrição. Traduzir, nesse horizonte, é inserir um texto em outro campo de forças semióticas, onde ele será reorganizado por novas condições de visibilidade, novos hábitos de leitura, novas convenções de gênero e novas expectativas de recepção.

Essa formulação é particularmente pertinente para o corpus deste trabalho. A passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não deve ser compreendida apenas como transposição do dramático para o televisivo, nem apenas como substituição de signos verbais por signos audiovisuais. Trata-se da entrada de um texto canônico em outra zona da semiosfera, marcada pela cultura infantil, pela lógica televisiva e por um repertório de reconhecimento já consolidado no imaginário brasileiro. Nessa travessia, a fronteira atua como filtro e mecanismo de criação: o texto de partida não é simplesmente conservado, mas reconfigurado. É essa dinâmica que permite, no tópico seguinte, propor a tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica.

Tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica

As discussões desenvolvidas até aqui permitem sustentar que a noção clássica de tradução intersemiótica, embora decisiva para o reconhecimento da passagem entre sistemas sógnicos distintos, mostra-se insuficiente diante de objetos em que a transformação não ocorre apenas no plano da linguagem, mas também no da mídia, do destinatário, da função cultural e do regime de recepção. Se o limite da concepção clássica está em não dar conta da dimensão cultural da transformação, então a tradução intersemiótica precisa ser reformulada em termos capazes de

abarcam simultaneamente linguagem, mídia, recepção e memória. Por essa razão, propõe-se neste trabalho compreendê-la como reinscrição semiosférica. Com essa expressão, entende-se o processo pelo qual um texto, ao atravessar fronteiras entre linguagens, mídias e comunidades interpretativas, é reconfigurado não apenas em sua materialidade expressiva, mas também em sua posição na cultura, em sua organização axiológica, em sua economia afetiva e em suas condições de legibilidade.

Tal formulação parte do pressuposto de que a cultura funciona como espaço heterogêneo e dinâmico de interação entre sistemas, e não como conjunto de códigos autossuficientes. Nesse quadro, traduzir não significa apenas transferir um conteúdo de uma linguagem a outra, mas inserir um texto em outra zona da semiosfera, onde ele passa a operar segundo novas hierarquias, novas convenções de gênero, novas expectativas de leitura e novos filtros de reconhecimento. Andrews e Maksimova mostram, nesse sentido, que as fronteiras internas e externas da semiosfera funcionam como filtros bilíngues ou multilíngues que tornam possível tanto o contato com espaços semióticos distintos quanto a produção de informação nova no interior da cultura (Andrews; Maksimova, 2008, p. 261-263). A tradução, portanto, não aparece apenas como mediação entre códigos, mas como mecanismo de transformação constitutivo da própria semiose cultural.

Essa compreensão encontra apoio direto na concepção de texto como formação ativa e geradora de sentidos. Ao distinguir entre uma comunicação orientada à transmissão estável e outra voltada à produção de informação nova, mostra-se que o texto pode deslocar-se da condição de recipiente relativamente passivo para a de dispositivo multilinguístico, internamente heterogêneo e produtivo (Lotman, 1998, p. 6-8). Nessa segunda acepção, o texto é mais complexo que qualquer linguagem isolada, porque nele diferentes sistemas se chocam, se justapõem e se reorganizam. É precisamente essa propriedade que torna possível sua reinscrição: ao mudar de meio, de circuito ou de destinatário, o texto não apenas conserva traços de sua configuração anterior, mas produz novas formas de sentido a partir das tensões entre o que preserva e o que transforma.

A proposta de reinscrição semiosférica também se distingue de uma concepção linear de adaptação. Em vez de imaginar uma linha simples entre texto de partida e texto de chegada, ela pressupõe um movimento mais complexo, no qual a tradução envolve simultaneamente operações de seleção, condensação, hierarquização, deslocamento tonal, reorientação pragmática e redistribuição dos mecanismos de reconhecimento. Dusi fornece um ponto de apoio importante

para essa formulação ao sustentar que, nas adaptações entre literatura, cinema e televisão, é preciso examinar não apenas o modo como o texto-fonte é transformado, mas também as escolhas determinadas pelo meio utilizado e pela lógica da cultura-alvo, incluindo as condições de produção e recepção que moldam o texto resultante (Dusi, 2016, p. 53-58). A reinscrição semiosférica amplia esse raciocínio ao considerar que tais escolhas não operam apenas em nível técnico ou formal, mas correspondem à entrada do texto em outra ecologia cultural.

Nessa mesma direção, Torop oferece uma contribuição particularmente útil ao mostrar que a tradução deve ser pensada no cruzamento entre processo, produto, função e inserção cultural. Ao discutir a semiótica da tradução, o autor sustenta que o texto traduzido se constitui na tensão entre o original e a cultura receptora, e que suas fronteiras se tornam visíveis precisamente na medida em que se examinam seus enquadramentos, seus modos de mediação e suas formas de recepção (Torop, 2000, p. 599-606). Esse argumento fortalece a proposta aqui formulada, pois mostra que a tradução não se define apenas por um vínculo retrospectivo com a fonte, mas também por sua inserção prospectiva em outra organização cultural de sentidos.

Nesse sentido, a reinscrição semiosférica pode ser descrita a partir de quatro dimensões analíticas articuladas. A primeira é a dimensão expressiva, referente à transformação da substância semiótica do texto, como ocorre na passagem do dramático para o audiovisual ou para a cena musicalizada. A segunda é a dimensão midiática, relativa às exigências próprias do suporte de chegada, como enquadramento, montagem, ritmo, visualidade e integração de som e imagem. A terceira é a dimensão cultural, pela qual o texto deixa de ocupar a posição que tinha em um determinado circuito de memória e passa a habitar outro subsistema da semiosfera. A quarta é a dimensão pragmático-axiológica, que diz respeito à reconfiguração do destinatário, dos afetos mobilizados e dos valores que organizam a leitura. Essas quatro dimensões não operam separadamente; ao contrário, elas constituem o próprio processo tradutório quando este é pensado em chave semiosférica.

A contribuição de Gorfée ajuda a tornar mais precisa essa formulação. Ao empregar o termo “metacriação”, a autora chama atenção para o fato de que a intersemiose produz um texto derivado e secundário, mas não no sentido de subordinação passiva: trata-se de uma nova criação cultural, atravessada por revisão, comentário, reinterpretação e invenção formal (Gorfée, 2016, p. 69-73). A noção de reinscrição semiosférica preserva essa produtividade, mas desloca seu fundamento. O que torna a tradução produtiva não é apenas a liberdade criativa do tradutor ou do

adaptador, mas o fato de que o texto, ao entrar em contato com outros sistemas semióticos e com outra memória cultural, passa a funcionar em novas redes de sentido. A criação do novo, portanto, não é exterior ao processo de tradução; ela é uma consequência estrutural da travessia de fronteiras.

A reflexão de Petrilli reforça esse ponto ao sustentar que mesmo a tradução entre línguas naturais depende de um percurso interpretativo de caráter intersemiótico. Para a autora, o ponto de partida e o ponto de chegada podem ser verbalmente delimitados, mas todo o trabalho intermediário de interpretação atravessa uma vasta rede de signos verbais e não verbais, ligados ao sentido e à significância do texto (Petrilli, 2003, p. 41-50). Isso significa que a tradução não opera sobre unidades linguísticas isoladas, mas sobre relações comunicativas, axiológicas e sensíveis que excedem o verbal estrito. Nessa perspectiva, a reinscrição semiosférica nomeia justamente esse processo mais amplo de deslocamento, no qual o texto é reconduzido a outra situação de cultura e passa a produzir sentido sob novas condições de leitura.

Esse ponto é ainda mais importante quando o texto de chegada se inscreve em um universo infantil. Mendes insiste que o teatro infantil não deve ser tratado como produto menor nem reduzido a fórmulas de simplificação estereotipada, justamente porque a criança é um espectador de reação imediata e de forte exigência sensível (Mendes, 1988, p. 7; p. 12). Além disso, ao descrever o espetáculo teatral como integração de ator, personagem, figurino, maquiagem, cenário, adereços, música, luz, ritmo e relação com o espectador, o autor evidencia que a cena é sempre uma organização complexa de funções em permanente transformação (Mendes, 1988, p. 8-11). Aplicada ao campo da tradução, essa observação permite dizer que a passagem de um texto canônico ao universo infantil não deve ser vista como mera redução de complexidade, mas como reorganização de legibilidade em outro regime cultural.

A televisão intensifica ainda mais esse processo. Schafer demonstra que a adaptação de Shakespeare para o meio televisivo exige compressão do enredo, reorganização cênica, focalização visual, redução do número de personagens em quadro e valorização da intimidade e da imediaticidade da imagem (Schafer, 1966, p. 9-13; p. 14-18). Tais características mostram que a tradução para a televisão já implica, por si só, um deslocamento estrutural do texto dramático. Se a esse deslocamento se soma o reendereçamento ao público infantil, o resultado não pode mais ser explicado adequadamente pela ideia de simples transmutação entre signos. O que ocorre é a

entrada do texto em uma nova zona da semiosfera, onde o trágico, o humor, a afetividade, o ritmo e o reconhecimento cultural precisam ser redistribuídos.

A partir disso, pode-se definir de forma mais precisa a proposta deste trabalho: tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica é a operação de fronteira pela qual um texto, ao atravessar linguagens, mídias e comunidades interpretativas, reorganiza sua forma de existência cultural, seus efeitos de sentido e seus modos de recepção, sem deixar de manter uma relação estrutural de memória com o texto de partida. Essa definição tem, ao menos, duas vantagens. Em primeiro lugar, ela evita reduzir a tradução a equivalência, substituição ou mera correspondência entre sistemas. Em segundo, permite compreender a adaptação como prática central da dinâmica cultural, e não como fenômeno derivativo, menor ou lateral.

No caso do corpus aqui analisado, essa formulação é especialmente produtiva. A passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não pode ser descrita apenas como mudança do texto dramático para o audiovisual televisivo. O que está em jogo é a reinscrição de um clássico da tradição ocidental em um subsistema da cultura brasileira marcado pela infância, pela televisão e pelo repertório simbólico da Turma da Mônica. Nessa travessia, o texto shakespeariano não desaparece, mas é filtrado, recodificado e reorganizado segundo outras exigências de reconhecimento, outros modos de afetação e outras formas de inteligibilidade. É justamente essa dinâmica que será examinada a seguir, na análise do corpus.

Romeu e Julieta e Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta: a adaptação como reinscrição semiosférica

Antes de iniciar a análise do corpus, convém explicitar um ponto metodológico importante. Embora o espetáculo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* tenha sido veiculado em 1979, a presente análise toma como base o roteiro publicado por Silva em 1988, e não a decupagem direta da obra audiovisual por marcação de minutos e segundos. Assim, as citações e remissões realizadas neste tópico referem-se à versão textual impressa, utilizada aqui como documento de análise, razão pela qual se adota a paginação da edição publicada, e não a minutagem do espetáculo televisionado.

A proposta de compreender a tradução intersemiótica como reinscrição semiosférica torna-se particularmente produtiva quando aplicada ao corpus deste trabalho. A passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não pode ser lida apenas como transposição de uma peça dramática para outro suporte. O que se verifica é uma reconfiguração

simultaneamente semiótica, midiática e cultural, na qual o texto shakespeariano é deslocado para uma nova zona da semiosfera, marcada pela televisão, pela cultura infantil brasileira e pelo universo ficcional da Turma da Mônica. Nesse processo, o texto de origem não desaparece, mas é filtrado, condensado, modulado e reinscrito segundo novas exigências de inteligibilidade.

A primeira transformação decisiva diz respeito ao regime genérico e tonal. Em Shakespeare, o enredo amoroso é estruturado em chave trágica: a paixão, a rivalidade familiar, o equívoco e a morte organizam a progressão dramática em direção a um desfecho fatal. Já na versão infantil, a matéria narrativa é redistribuída em chave lúdico-musical. A própria apresentação do espetáculo já indica essa mudança de registro: a abertura convoca “senhores e senhoras, respeitável público” e insere a narrativa em atmosfera de narração jocosa e cantada, marcada desde o início por musicalidade e tom de brincadeira (Silva, 1988, p. 132-134). Não se trata, portanto, de mera simplificação do trágico, mas de sua reacomodação num regime de recepção em que a comicidade, o jogo verbal e o reconhecimento afetivo cumprem papel estruturante.

Essa mudança tonal não deve ser entendida como paródia em sentido estrito, uma vez que a adaptação não se distancia criticamente do texto-base nem o ridiculariza. O que se observa é antes uma reescritura lúdica ou uma apropriação cultural do clássico, pela qual a obra preserva sua memória estrutural e, ao mesmo tempo, reorganiza seus modos de enunciação para outro horizonte de leitura. Nesse sentido, o espetáculo não desfaz Shakespeare, mas o reinscreve em um regime de recepção voltado à infância, no qual o trágico é atenuado, sem ser inteiramente apagado, e a narrativa passa a operar sob outra lógica de encantamento e inteligibilidade.

Essa reescritura se manifesta também no nível da materialidade verbal. Se o texto-fonte articula prosa e verso como parte constitutiva de sua tessitura dramática, o espetáculo preserva esse princípio de alternância, mas o reinscreve em chave mais marcadamente lúdica, com maior incidência de rimas e cadências sonoras. Tal procedimento não implica afastamento do texto-base, mas sua reorganização em um regime de oralidade mais compatível com a recepção infantil. A rima, nesse contexto, funciona como recurso de encantamento, memorização e musicalização da fala cênica, favorecendo a atenção, o prazer da escuta e a adesão afetiva do público. Desse modo, a adaptação não simplifica apenas o enredo, mas traduz a própria forma verbal da obra para um horizonte de recepção em que ritmo, sonoridade e ludicidade assumem papel central.

Essa reorganização da palavra articula-se diretamente ao que Silva observa sobre o teatro infantil como espaço de integração entre ritmo, música, ação, espaço e inteligibilidade, sem

rebaixamento do espectador (Silva, 1988, p. 9-12). A adaptação de *Romeu e Julieta* para o universo de Mônica e Cebolinha confirma essa observação, pois o texto não abdica de conflito nem de tensão dramática; ao contrário, reelabora-os em um quadro no qual canções, humor e musicalidade tornam a narrativa acessível sem anulá-la.

A segunda transformação importante recai sobre a configuração das personagens. No texto shakespeariano, Romeu e Julieta pertencem a duas famílias rivais e condensam a tensão entre desejo individual e ordem social. Na adaptação infantil, essa estrutura é preservada, mas as personagens são reinscritas no repertório já estabilizado da Turma da Mônica. Julieta aparece como “Monicapuleto” e Romeu como “Montecóbio Cebolinha”, o que já produz um duplo efeito: de um lado, conserva-se a lógica da rivalidade entre grupos; de outro, essa lógica é imediatamente absorvida por um universo de reconhecimento cômico e afetivo próprio do público infantil (Silva, 1988, p. 134-136). A tradução, aqui, não substitui simplesmente nomes ou personagens; ela reinscreve funções dramáticas em figuras culturalmente familiares, reorganizando a entrada do espectador no texto.

Esse procedimento confirma o que Dusi observa a respeito da adaptação: a passagem entre meios e contextos exige não só transformação formal, mas negociação com a cultura-alvo e com o repertório de recepção ao qual o novo texto se dirige (Dusi, 2016, p. 54-58). No caso em análise, a cultura-alvo não é apenas a televisão ou a infância de modo abstrato, mas um universo ficcional já codificado, com personagens reconhecíveis, expectativas de humor e formas de interação consolidadas. O texto shakespeariano, por conseguinte, só pode funcionar nesse novo ambiente porque é reconfigurado segundo uma lógica de familiaridade semiótica.

Um elemento particularmente relevante nesse processo de reinscrição cultural é o fato de o espetáculo ter sido gravado em Ouro Preto, Minas Gerais. Esse dado permite compreender a adaptação não apenas como transposição de *Romeu e Julieta* para o universo infantil e televisivo, mas também como reterritorialização simbólica da obra em um espaço brasileiro historicamente marcado. Nesse sentido, Ouro Preto pode ser lida como uma mediação cultural de Verona: não como sua reprodução referencial, mas como tradução espacial capaz de reinscrever a trama shakespeariana em um cenário de reconhecimento nacional. A cidade mineira, com sua densidade arquitetônica, sua memória histórica e sua visualidade monumental, passa a desempenhar função semiótica decisiva na adaptação, contribuindo para abrigar Shakespeare e para deslocá-lo de uma geografia cultural europeia para uma nova zona da semiosfera brasileira.

Esse aspecto se torna ainda mais importante quando se considera que se trata de uma produção em live action. Nesse caso, o espaço concreto não funciona como simples pano de fundo, mas como componente expressivo da própria adaptação. A materialidade urbana, a arquitetura barroca, a textura visual das ruas e edificações e a historicidade inscrita no cenário participam ativamente da produção de sentido. Diferentemente de uma construção animada ou integralmente artificial, o live action intensifica a presença do espaço filmado como signo cultural, de modo que Ouro Preto não apenas acolhe a história, mas passa a integrá-la como operador de brasilianização e de mediação simbólica.

A terceira transformação incide, portanto, sobre a materialidade expressiva da cena e da imagem. Como lembra Silva, a linguagem teatral se constrói pela integração de figurino, cenário, adereços, música, luz, corpo e voz, isto é, por uma articulação de funções que excede em muito o texto verbal (Silva, 1988, p. 8-11). Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, essa multimodalidade é intensificada pela presença constante de canções, entradas coreografadas e falas que já se organizam em alternância com música. Na sequência inicial, por exemplo, a fala das personagens cede imediatamente lugar a números musicais como “Sou o Lomeu” e “Fruto Proibido”, que não aparecem como elementos acessórios, mas como mecanismos de progressão narrativa e de marcação afetiva do enredo (Silva, 1988, p. 134-136). A música, assim, deixa de ser simples comentário e passa a operar como linguagem de tradução do conflito amoroso para uma semiose adequada ao público infantil.

Essa observação aproxima-se do que Schafer identifica como exigência própria da adaptação televisiva. Segundo ele, a televisão requer compressão do drama, ênfase em ações visualmente legíveis, focalização em poucos personagens por vez e exploração da intimidade e da imediaticidade da cena (Schafer, 1966, p. 9-13; p. 14-18). No caso da adaptação aqui analisada, essas exigências não se separam da sua materialidade de espetáculo gravado. O fato de ser live action, articulando atuação, espaço histórico concreto e visualidade televisiva, faz com que a adaptação se organize em forte regime de permeabilidade entre cena teatral e linguagem audiovisual. Assim, a reinscrição não atua apenas entre teatro e televisão, mas também entre geografia cultural, encenação e imagem filmada.

A quarta transformação, talvez a mais decisiva, refere-se à reconfiguração do desfecho e do valor trágico. Em Shakespeare, a reconciliação entre as famílias é produzida pela morte dos amantes; a tragédia cumpre uma função crítica e sacrificial. Na adaptação infantil, o conflito é

reordenado segundo outra lógica axiológica. As páginas finais mostram claramente que o impasse não conduz à morte, mas a uma solução conciliatória e reparadora: o equívoco é esclarecido, os personagens sobrevivem e o final feliz é explicitamente tematizado, inclusive por meio da fala de Julieta, que afirma que, “ao menos olhando por esse lado a história teve um final feliz” (Silva, 1988, p. 146). O que se perde em fatalidade ganha-se em compatibilidade com o horizonte de recepção infantil.

Essa mudança não deve ser lida como censura do trágico, mas como deslocamento de função cultural. Na formulação proposta neste artigo, o desfecho do espetáculo infantil evidencia que a tradução intersemiótica opera também como reinscrição axiológica. O texto de chegada não apenas reorganiza a forma do enredo; ele redefine o tipo de experiência afetiva que o espectador deve viver. Em vez do *pathos* trágico fundado na irreversibilidade da perda, a adaptação privilegia a reparação, a continuidade do vínculo e a resolução conciliatória do conflito. Isso confirma a hipótese de que traduzir intersemioticamente, nesse caso, é redistribuir não só signos, mas também valores e expectativas emocionais.

Do ponto de vista da semiótica da cultura, esse processo pode ser entendido como efeito da travessia de uma fronteira semiosférica. Andrews e Maksimova destacam que as fronteiras da semiosfera funcionam como mecanismos de tradução e que é justamente no contato entre linguagens parcialmente traduzíveis que surgem significados novos (Andrews; Maksimova, 2008, p. 261-263). Aplicada ao corpus, essa formulação permite afirmar que a passagem de *Romeu e Julieta* para *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não produz apenas uma versão adaptada do mesmo texto, mas um novo texto cultural, surgido do encontro entre diferentes sistemas centrais: o drama shakespeariano, o universo infantil brasileiro, a espacialidade histórica de Ouro Preto e a lógica cênico-midiática do espetáculo televisivo em live action.

Torop, ao discutir a semiosfera como objeto e metaconceito da semiótica da cultura, insiste no fato de que a cultura só pode ser compreendida em sua dinâmica de autodescrição, tradução metodológica e relação entre parte e todo (Torop, 2005, p. 164-169). Isso ajuda a entender por que a adaptação aqui analisada não deve ser tratada como caso marginal ou secundário, mas como manifestação exemplar da própria criatividade cultural. A cultura preserva Shakespeare não apenas ao repeti-lo, mas ao reinscrevê-lo em novos circuitos de significação. O texto infantil, nesse sentido, não é exterior ao clássico: ele é uma de suas formas históricas de sobrevivência semiótica.

Também é útil, nesse ponto, retomar a contribuição de Torop acerca da intersemiose. O autor vincula a tradução intersemiótica às transformações de textualidade e aos diferentes modos de transferência entre sistemas expressivos, indicando que a mudança de meio altera não apenas a forma do texto, mas também o modo como suas camadas estruturais são distribuídas e percebidas (Torop, 2000, p. 597-607). Essa observação reforça a leitura do corpus aqui desenvolvida: a adaptação infantil não “aplica” simplesmente Shakespeare a outro público, mas reestrutura o texto em função de outra economia perceptiva, espacial e cultural.

Pode-se dizer, assim, que a análise do corpus confirma os quatro eixos da reinscrição semiosférica propostos no tópico anterior. No plano expressivo, o texto passa do drama canônico a um espetáculo infantil musicalizado, ancorado em voz, rima, canção e comicidade. No plano midiático, organiza-se como produção televisiva em live action, com forte exploração visual do espaço e da atuação. No plano cultural, é deslocado do repertório trágico da tradição ocidental para o universo da infância brasileira, mediado pela Turma da Mônica e pela espacialidade simbólica de Ouro Preto. No plano pragmático-axiológico, transforma o desfecho, o regime afetivo e o horizonte de recepção, substituindo a fatalidade trágica por uma solução conciliatória e legível ao público infantil.

Diante disso, a adaptação de *Romeu e Julieta* em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* pode ser compreendida não como simples redução do original, mas como caso emblemático de tradução intersemiótica enquanto reinscrição semiosférica. O texto de origem permanece reconhecível, mas sua permanência só é possível porque ele se transforma. É precisamente na diferença, e não na mera conservação, que sua continuidade cultural se realiza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido neste trabalho partiu da necessidade de rever o alcance da noção de tradução intersemiótica diante de objetos culturais em que a transformação não se limita à passagem entre linguagens, mas envolve também deslocamentos de mídia, de destinatário, de função cultural e de regime de recepção. A questão central consistiu, assim, em compreender em que medida a adaptação de uma obra dramática canônica para uma versão infantil televisionada exige uma ampliação conceitual capaz de abarcar não apenas a mudança semiótica, mas também a reconfiguração cultural do texto em seu novo espaço de circulação.

A análise realizada mostrou que a formulação clássica da tradução intersemiótica, embora fundamental para legitimar teoricamente a passagem entre sistemas sógnicos distintos, revela-se insuficiente quando confrontada com adaptações culturalmente complexas. Tornou-se evidente que, nesses casos, não se traduz apenas um enredo, um conjunto de personagens ou uma substância expressiva. Traduz-se, em um nível mais profundo, um modo de organizar o conflito, uma economia afetiva, uma forma de visibilidade, um horizonte de leitura e uma determinada posição do texto no interior da cultura. A mudança intersemiótica, portanto, não pode ser compreendida separadamente da mudança cultural.

A partir desse deslocamento, o trabalho procurou transferir o foco dos códigos isolados para o plano mais amplo das relações entre linguagens, textos, fronteiras e circuitos de memória. Esse movimento permitiu sustentar que a tradução não deve ser entendida apenas como equivalência ou transposição, mas como operação produtiva, inscrita na dinâmica heterogênea da cultura. Nessa perspectiva, o texto deixou de aparecer como recipiente passivo de significados estáveis e passou a ser tratado como dispositivo capaz de produzir novas configurações de sentido quando atravessa outros ambientes semióticos e outros contextos de recepção.

Foi nesse ponto que se tornou possível alcançar o objetivo principal do artigo: propor uma reformulação da tradução intersemiótica em termos de reinscrição semiosférica. Ao longo da discussão, procurou-se demonstrar que essa noção descreve com maior precisão os processos pelos quais um texto, ao ingressar em outra zona cultural, reorganiza sua materialidade expressiva, seu horizonte axiológico, sua economia afetiva e suas condições de legibilidade. A força dessa formulação está em oferecer uma leitura menos redutiva da adaptação, afastando tanto a ideia de simples fidelidade entre códigos quanto a suposição de que toda versão destinada à infância corresponderia, necessariamente, a um empobrecimento do texto de partida.

A análise do corpus confirmou essa hipótese. A passagem da tragédia shakespeariana para a adaptação infantil mostrou-se menos como reprodução atenuada do original e mais como reconfiguração orientada por outras exigências de recepção, outras formas de reconhecimento e outra lógica de composição cênico-midiática. Tornou-se visível que a transformação do regime trágico em chave lúdica, musical e conciliatória não representa apenas alteração formal, mas deslocamento de função cultural. Nesse processo, o texto de chegada preserva uma memória estrutural do texto de partida ao mesmo tempo que o reinscreve em um universo simbólico diverso, regulado por outras convenções de inteligibilidade e de afetação.

A relevância da discussão reside, justamente, em evidenciar que a adaptação, longe de ocupar posição marginal, constitui uma prática central da dinâmica cultural. É por meio desse tipo de operação que textos consagrados continuam a circular, a ser apropriados e a adquirir novas formas de vida histórica. Pensar a tradução intersemiótica nesses termos amplia a compreensão não apenas das relações entre teatro, televisão e infância, mas também do funcionamento da cultura como espaço em que a permanência só se realiza por meio da transformação.

Ao mesmo tempo, o percurso realizado indica que a proposta formulada não se encerra no corpus analisado. O conceito de reinscrição semiosférica permanece aberto a novos desdobramentos, sobretudo em contextos marcados por hibridização de linguagens, circulação transmediática e intensificação das práticas de reapropriação cultural. Ainda assim, o exame aqui desenvolvido já permite afirmar com consistência que a continuidade de um texto na cultura não se dá apesar da diferença, mas precisamente por meio dela. É nessa tensão entre memória e transformação que a tradução intersemiótica revela sua produtividade mais profunda.

REFERÊNCIAS

- ANDREWS E, MAKSIMOVA E. Semiospheric transitions: a key to modelling translation. *Sign Systems Studies*, 2008; 36(2): 259-274.
- DUSI N. Tradução, adaptação, transposição. In: AGUIAR D, QUEIROZ J, organizadores. Tradução, transposição e adaptação semióticas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016; p. 53-68.
- GORLÉE DL. Metacriações. In: AGUIAR D, QUEIROZ J, organizadores. Tradução, transposição e adaptação semióticas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016; p. 69-84.
- LOTMAN IM. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. London: I. B. Tauris, 1990.
- LOTMAN IM. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra; Universitat de València, 1998.
- LOTMAN IM. *La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra; Universitat de València, 2000.
- MENDES JR. Introdução. In: NISKIER A, organizador. *A magia do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Consultor, 1988; p. 7-12.
- SCHAFER G. *A television adaptation of Romeo and Juliet by William Shakespeare*. Dissertação (Master of Arts) – Michigan State University, Department of Television and Radio, East Lansing, 1966; 116 p.
- SILVA YM. *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*. In: NISKIER A, organizador. *A magia do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Consultor, 1988; p. 132-146.

PETRILLI S. The intersemiotic character of translation. In: PETRILLI S, editor. Translation Translation. Amsterdam; New York: Rodopi, 2003; p. 41-50.

TOROP P. Towards the semiotics of translation. *Semiotica*, 2000; 128(3-4): 597-609.

TOROP P. Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture. *Sign Systems Studies*, 2005; 33(1): 159-173.