

DO TEXTO À PRESENÇA: TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO DO POEMA PARA O PALCO

FROM TEXT TO PRESENCE: TRANSCREATION AND THE TRANSLATION OF THE POEM FOR THE STAGE

DEL TEXTO A LA PRESENCIA: TRANSCREACIÓN Y TRADUCCIÓN DEL POEMA PARA LA ESCENA

 Kaio Gabriel Roberto Ramos¹

 Tiago Marques Luiz²

1. Graduação em Artes Cênicas (2024). Mestrando em Letras na Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: ramoskaio001@gmail.com
2. Doutor em Estudos Literários (UFU – 2019). Professor adjunto na Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: markx2006@gmail.com

ABSTRACT: The translation of the poem for the stage reconfigures, in an intermedial and performative key, the problem of poetic translation as the recreation of textual materiality. Grounded in the notion of transcreation formulated by Haroldo de Campos (2006; 2011), this article departs from the rejection of literal fidelity in order to conceive translation as a critical practice of formal reconstruction. This perspective is articulated with Pavis's (2015) reflections on translation, adaptation, verbo-corpo, and theatrical enunciation; Törnqvist's (1991) discussion of the distinction between written text and performed text; Fischer-Lichte's (1987) understanding of performance as an interpretive instance of the text; and Fortuna (2018) and Minarelli's (2010) contributions on vocality, orality, and performative poetry. The analysis argues that the passage from page to stage cannot be described solely as interlingual transposition, since the poem, once reinscribed in voice, body, gesture, rhythm, space, and reception, begins to operate within another regime of aesthetic manifestation. From this perspective, the stage is not merely a medium for the realization of the text, but a space for its material reinscription. The article therefore proposes understanding the translation of the poem for the stage as scenic transcreation: an aesthetic, critical, and performative practice oriented not by literal equivalence, but by the reconstruction of the poem's formal force within another system of signs.

Keywords: Transcreation; Poetic Translation; Performance; Stage; Vocality.

Recebido em: 13/04/2026

Aprovado em: 22/04/2026

RESUMO: A tradução do poema para o palco recoloca, em chave intermediária e performativa, o problema da tradução poética como recriação da materialidade do texto. Ancorado na noção de transcrição formulada por Haroldo de Campos (2006; 2011), o artigo parte da recusa da fidelidade literal para pensar a tradução como prática crítica de reconstrução formal. Esse eixo é articulado às reflexões de Pavis (2015) sobre tradução, adaptação, verbo-corpo e situação de enunciação cênica; de Törnqvist (1991) sobre a diferença entre texto escrito e texto performado; de Fischer-Lichte (1987) acerca da performance como instância interpretativa do texto; e de Fortuna (2018) e Minarelli (2010) sobre vocalidade, oralidade e poesia performática. A discussão sustenta que a passagem da página ao palco não pode ser descrita apenas como transposição interlinguística, pois o poema, ao ser reinscrito em voz, corpo, gesto, ritmo, espaço e recepção, passa a operar em outro regime de manifestação estética. Nessa perspectiva, a cena não constitui mero suporte de realização do texto, mas espaço de sua reinscrição material. Propõe-se, assim, compreender a tradução do poema para o palco como transcrição cênica: uma prática estética, crítica e performativa orientada pela reconstrução da potência formal do poema em outro sistema de signos.

Palavras-chave: Transcrição; Tradução poética; Performance; Cena; Vocalidade.

RESUMEN: La traducción del poema a la escena replantea, en clave intermedial y performativa, el problema de la traducción poética como recreación de la materialidad textual. Anclado en la noción de transcreación formulada por Haroldo de Campos (2006; 2011), este artículo parte del rechazo de la fidelidad literal para pensar la traducción como una práctica crítica de reconstrucción formal. Este enfoque se articula con las reflexiones de Pavis (2015) sobre traducción, adaptación, verbo-cuerpo y enunciación escénica; con la discusión de Törnqvist (1991) acerca de la diferencia entre texto escrito y texto performado; con la comprensión de Fischer-Lichte (1987) de la performance como instancia interpretativa del texto; y con los aportes de Fortuna (2018) y Minarelli (2010) sobre vocalidad, oralidad y poesía performática. El análisis sostiene que el paso de la página a la escena no puede describirse únicamente como transposición interlingüística, pues el poema, al reinscribirse en voz, cuerpo, gesto, ritmo, espacio y recepción, pasa a operar en otro régimen de manifestación estética. Desde esta perspectiva, la escena no constituye un mero soporte de realización del texto, sino un espacio de reinscripción material. Se propone, así, comprender la traducción del poema para la escena como transcreación escénica: una práctica estética, crítica y performativa orientada no por la equivalencia literal, sino por la reconstrucción de la potencia formal del poema en otro sistema de signos.

Palabras-clave: Transcreación; Traducción Poética; Performance; Escena; Vocalidad.



Considerações iniciais

Pensar a tradução do poema para o palco exige enfrentar um problema que ultrapassa a noção tradicional de tradução como simples passagem entre línguas. Quando o texto poético deixa a página e se realiza em cena, ele já não se apresenta apenas como estrutura verbal organizada por ritmo, sintaxe, sonoridade e imagem, mas como acontecimento sensível atravessado por voz, corpo, gesto, pausa, espacialidade e recepção. Nesse deslocamento, o poema não muda apenas de suporte: ele passa a existir sob outra forma de materialidade estética. Por essa razão, a discussão sobre sua tradução não pode restringir-se à equivalência lexical ou semântica, pois o que se transforma não é somente o enunciado verbal, mas o próprio modo de produção de sentido. Traduzir o poema para o palco implica reinscrevê-lo em outra economia perceptiva, em outra situação de enunciação e em outro regime semiótico de presença (Campos, 2011, p. 10-17; Törnqvist, 1991, p. 2-6).

No contexto dessa discussão, a reflexão de Haroldo de Campos oferece um ponto de partida particularmente fecundo. Ao deslocar a tradução poética do paradigma da fidelidade literal para o da recriação formal, o autor propõe uma compreensão da tradução como operação crítica e inventiva, orientada pela reconstrução da materialidade significativa do texto. Em vez de tratar o poema como conteúdo passível de transferência relativamente estável, sua perspectiva enfatiza que a significação poética se distribui pela forma: ritmo, sonoridade, estrutura sintática, densidade imagética e organização verbal participam conjuntamente de sua constituição estética. A tradução, nesse horizonte, não se reduz à transmissão de um sentido prévio, mas responde à lógica interna do texto por meio de uma nova configuração expressiva, produzida em outra língua e em outro corpo verbal (Campos, 2011, p. 10-17; Campos, 2006, p. 42-46).

Tal perspectiva torna-se ainda mais produtiva quando articulada à ideia de que traduzir é também criticar. Compreendida como prática de leitura intensiva, a tradução desce aos mecanismos formais do texto, reconhece suas tensões estruturais, seleciona linhas de força e as reinscreve em outro horizonte histórico e expressivo. Não se trata, portanto, de atividade secundária ou derivada, mas de uma intervenção no modo como a obra será novamente lida, ouvida e recebida. Essa dimensão crítica da tradução é particularmente importante para o presente trabalho porque permite compreender que a passagem do poema ao palco não equivale a uma simples “aplicação” cênica de um texto já resolvido, mas a uma nova etapa de sua leitura e de sua reconfiguração material (Campos, 2006, p. 42-43; Campos, 2011, p. 13-15).

Esse debate se amplia quando aproximado das reflexões sobre texto, performance e mudança de sistema semiótico. Törnqvist observa que o texto escrito e a performance pertencem a ordens de experiência distintas: um é recebido verbalmente pelo leitor, o outro se realiza para o espectador ou ouvinte de modo aural ou audiovisual. Isso significa que a passagem do texto à cena não constitui mera exteriorização do escrito, mas uma transformação de regime perceptivo, na qual se selecionam e se concretizam possibilidades antes apenas virtuais (Törnqvist, 1991, p. 2-8). Em direção convergente, Fischer-Lichte sustenta que a performance não reproduz mecanicamente o texto, mas o interpreta por meio de outra rede de signos, composta por voz, corpo, movimento, figurino, objetos, espaço e temporalidade compartilhada. A realização cênica, assim, converte o escrito em nova semiose, instaurando outro modo de significação e de recepção (Fischer-Lichte, 1987, p. 197-200).

A especificidade da cena pode ser ainda mais bem compreendida à luz das considerações de Pavis sobre a tradução voltada para a encenação. Ao destacar que o texto teatral é pronunciado por atores em uma situação concreta de tempo, espaço e recepção, o autor mostra que a tradução para a cena ultrapassa a dimensão estritamente interlinguística e passa a envolver a confrontação entre culturas, temporalidades e

situações de enunciação heterogêneas. A tradução, nesse caso, não lida apenas com palavras, mas com condições efetivas de fala, escuta e corporificação, o que a aproxima de um processo mais amplo de concretizações sucessivas, que vão do texto de partida à recepção pública do espetáculo (Pavis, 2015, p. 412-415). Essa formulação é especialmente útil para este artigo, porque reforça a hipótese de que a tradução do poema para o palco se realiza em um percurso que envolve leitura, recriação verbal, trabalho de cena e efetivação receptiva.

A centralidade da voz e do corpo nesse processo também encontra apoio nas discussões de Marlene Fortuna e Enzo Minarelli. Ao insistir na diferença entre verbal escrito e verbal sonoro, Fortuna evidencia que o texto performatizado não coincide com o texto apenas lido, pois sua vocalização altera sua energia, sua temporalidade e seu modo de recepção. Já Minarelli, ao discutir a polipoesia, ressalta práticas em que a poesia se constitui na articulação entre voz, gesto, visualidade, espetáculo e sonoridade, evidenciando que a palavra poética pode ultrapassar a página e existir como evento. Essas contribuições ajudam a esclarecer que o poema em cena não é simples repetição oral do texto escrito, mas reconfiguração de sua presença estética em um campo ampliado de materialidades (Fortuna, 2018, p. 58-61; Minarelli, 2010, p. 14-24).

É nesse cruzamento entre tradução poética, crítica, performance, vocalidade e recepção que se situa o presente artigo. Parte-se da hipótese de que a noção de transcrição oferece base teórica consistente para compreender a tradução do poema para o palco como operação que não se limita à reexpressão verbal, mas envolve a reconstrução material de sua força estética em outra situação de enunciação e em outro sistema semiótico. O objetivo do trabalho é, portanto, discutir em que medida essa perspectiva permite pensar a cena como espaço de recriação crítica do poema, no qual palavra, voz, corpo e recepção se implicam mutuamente. Para desenvolver essa proposta, o texto examina, primeiro, a formulação da transcrição como teoria da tradução poética; em seguida, sua relação com crítica e tradição; depois, a passagem do texto à performance como mudança de regime semiótico; e, por fim, a cena como lugar de corporificação, vocalização e concretização receptiva do poema.

Transcrição, materialidade e passagem à cena

A formulação da transcrição constitui um ponto de partida decisivo para pensar a tradução do poema para o palco, porque desloca o problema tradutório do plano estritamente semântico para o plano da materialidade estética do texto. Em vez de compreender a tradução como operação subordinada à restituição de um conteúdo estável, Haroldo de Campos propõe entendê-la como prática de recriação formal, fundada na reconstrução da força significante do texto de partida em outro corpo linguístico. Essa mudança de perspectiva é central porque permite pensar o poema não como uma unidade abstrata de sentido passível de transferência neutra, mas como uma organização verbal complexa, em que ritmo, sonoridade, sintaxe, imagem e densidade expressiva participam conjuntamente da significação (Campos, 2011, p. 10-17).

A transcrição, nesse horizonte, nasce de uma crítica ao paradigma tradicional da fidelidade literal. Haroldo de Campos insiste que a tradução poética não pode ser regulada pela noção de equivalência termo a termo, já que, em poesia, a significação não se concentra apenas no plano denotativo, mas distribui-se pela organização formal do texto. É por isso que o autor reelabora progressivamente seu vocabulário conceitual, passando da noção de recriação à de transcrição, para marcar a insuficiência de uma concepção de tradução voltada apenas à transmissão do sentido superficial. O que está em jogo, para ele, é a possibilidade de refazer a dinâmica interna do poema em outra língua, reconstituindo não uma aparência exterior do original, mas o princípio estético que o organiza (Campos, 2011, p. 10; p. 17).

Esse gesto teórico se intensifica quando Haroldo inverte o conhecido argumento da intraduzibilidade da poesia. Em vez de tomar a dificuldade formal como impedimento, ele a converte em condição de possibilidade da própria tradução criativa. Nessa perspectiva, quanto mais elaborado e mais tensionado for o texto poético, mais ele exigirá do tradutor uma resposta inventiva capaz de reencontrar, em outro sistema linguístico, um modo de funcionamento estético equivalente em intensidade, e não em literalidade. Assim, a tradução poética não se define pela preservação passiva de um conteúdo, mas pelo enfrentamento produtivo da forma, isto é, pela recriação de uma estrutura verbal cuja força reside precisamente em sua opacidade, em sua condensação e em sua singularidade (Campos, 2011, p. 16).

Tal formulação adquire particular relevância quando se pensa a passagem do poema à cena. Se a tradução poética já exige, no interior da própria linguagem verbal, uma atenção rigorosa à materialidade significativa, a sua realização cênica expande ainda mais esse problema. O poema encenado já não se oferece apenas como texto a ser lido ou ouvido em chave abstrata; ele se corporifica em voz, respiração, timbre, intensidade, gesto, ritmo de emissão e presença espacial. Em consequência, a noção de forma, tão decisiva para a transcrição, não pode mais ser restringida ao arranjo verbal escrito: passa a envolver também o modo como a palavra se efetiva sensorialmente no corpo e no espaço da performance.

É justamente nesse ponto que a reflexão de Haroldo de Campos se mostra fértil para uma ampliação em direção ao teatro. Quando o autor afirma que traduzir poesia implica recriar a “fiscalidade” e a “materialidade mesma” do signo estético, ele oferece uma base conceitual importante para pensar que a tradução do poema para o palco não diz respeito apenas ao que se conserva no texto, mas ao modo como o texto ganha nova existência por outros meios sensíveis. Sua insistência em que a tradução poética deve atuar sobre sonoridades, formas sintáticas, tensões retóricas e relações internas do poema autoriza compreender a cena como espaço de prolongamento dessa operação, agora ampliada pela vocalidade e pela corporeidade (Campos, 2011, p. 17).

Nesse sentido, a transcrição pode ser tomada como categoria inicial para compreender o deslocamento do poema da página ao palco, desde que se reconheça que tal passagem não se confunde com uma simples adaptação em sentido redutor. A tradução cênica, aqui, não se define como abandono do texto nem como liberdade arbitrária de reescritura, mas como operação de reinscrição material, por meio da qual a força estética do poema é rearticulada em outro dispositivo de enunciação e em outra ordem de presença.

A discussão proposta por Pavis ajuda a refinar esse ponto. Ao distinguir tradução, adaptação e trabalho dramático, o autor mostra que a passagem de uma obra de um gênero a outro implica transformação profunda das condições de enunciação, já que conteúdos narrativos ou estruturais são reinscritos em outro dispositivo discursivo e cênico. Em tal processo, o texto deixa de operar apenas por meio da linguagem verbal e passa a mobilizar gestos, imagens, música, ações e demais matérias da representação. Além disso, a adaptação comporta cortes, reorganizações, concentrações, acréscimos e deslocamentos, revelando que a transferência entre formas nunca é neutra, mas produtora de sentido (Pavis, 2015, p. 410-411).

Essa contribuição é importante para o presente capítulo por duas razões. Em primeiro lugar, ela ajuda a esclarecer que a passagem do poema ao palco envolve, inevitavelmente, uma alteração do dispositivo enunciativo. Em segundo, permite perceber que nem toda transformação cênica pode ser automaticamente equiparada à tradução em sentido estrito. Ainda assim, no caso específico aqui discutido, a noção de transcrição mostra-se especialmente produtiva porque permite pensar a recriação cênica sem reduzi-la a uma liberdade arbitrária. Ao contrário, trata-se de uma operação que transforma, mas permanece orientada por um compromisso com a lógica formal do poema e com sua potência estética. Em vez de um abandono do texto, tem-se uma reinscrição material de suas forças.

A aproximação com Pavis é ainda mais fecunda quando se considera sua observação de que a tradução para a cena precisa levar em conta a situação de enunciação própria do teatro: um texto dito por um ator, em tempo e espaço concretos, diante de um público que o recebe imediatamente, ao mesmo tempo como linguagem e como encenação (Pavis, 2015, p. 412). Essa formulação reforça a hipótese deste capítulo de que a tradução do poema para o palco não se esgota na transposição interlinguística do texto escrito. No acontecimento teatral, a tradução passa pelo corpo do ator e pelos ouvidos do espectador; mais do que confrontar duas línguas, ela põe em relação situações de enunciação, temporalidades, ritmos e culturas heterogêneas. A partir daí, torna-se possível compreender a cena como lugar de concretização ampliada da tradução.

Nesse ponto, a contribuição de Pavis converge produtivamente com a perspectiva haroldiana. Se a tradução poética, em Haroldo, é prática de leitura crítica e de reconstrução formal, então sua inserção na cena exige considerar as sucessivas concretizações pelas quais o texto passa até chegar ao público. Pavis descreve esse percurso em termos de etapas sucessivas: texto de partida, texto traduzido, trabalho dramático, prova cênica e recepção concreta. Interessa destacar aqui que, nesse encadeamento, a tradução deixa de aparecer como operação puramente linguística e passa a integrar um processo mais amplo, que envolve análise dramática, escolhas de encenação e realização performativa (Pavis, 2015, p. 414-415). Em chave convergente, pode-se afirmar que a transcrição cênica não se restringe à feitura de um texto traduzido, mas se prolonga no percurso que o conduz à voz, ao gesto, ao espaço e ao acontecimento receptivo.

Essa observação permite também delimitar melhor o estatuto do trabalho do tradutor. Se, no campo estritamente verbal, a transcrição já supõe leitura intensa da estrutura do poema, no campo da cena ela exige também uma antecipação das condições de sua enunciação futura. Trata-se de imaginar, ainda no plano textual, um poema destinado a ser dito, escutado, corporificado e ritmicamente organizado no espaço. Daí a importância da noção de verbo-corpo proposta por Pavis, entendida como articulação entre gesto, ritmo e palavra em uma dada cultura. Mesmo quando se trata de um texto poético e não de um drama em sentido estrito, essa ideia pode ser retomada de modo produtivo, pois ajuda a pensar que a palavra encenada não comparece isoladamente, mas em aliança com uma determinada física da emissão e da presença. Traduzir para a cena passa, então, por procurar um novo ajuste entre linguagem verbal e corpo em movimento, entre forma poética e forma performativa (Pavis, 2015, p. 415).

Essa ampliação do problema tradutório encontra respaldo, ainda, nas discussões sobre performance e transposição entre sistemas semióticos. Ao distinguir a experiência do texto escrito da experiência performática, Törnqvist observa que o texto lido e o texto performado não operam da mesma maneira, uma vez que um é apreendido verbalmente e o outro, aural ou audiovisual e de forma concreta, linear e fechada em sua realização específica. Com isso, torna-se evidente que toda passagem à cena implica seleção, concretização e reorganização do que, no texto escrito, permanecia aberto a múltiplas imaginações do leitor (Törnqvist, 1991, p. 2-6). Essa observação dialoga diretamente com o problema da transcrição, pois torna mais visível que o poema não é simplesmente transferido ao palco, mas reinscrito em nova economia perceptiva, na qual sua forma passa a depender das condições materiais de sua performance.

Na mesma direção, a reflexão de Fischer-Lichte permite compreender que a performance não apenas realiza o texto, mas o interpreta por meio de outra rede de signos. Como os sistemas semióticos da escrita e da cena não coincidem, não há correspondência estável entre o que está no texto e o que surge no palco. A realização cênica converte o escrito em outro conjunto de materialidades, envolvendo voz, corpo, movimento, objetos, figurino e espacialidade. Desse modo, a cena não reproduz o poema; ela o reinscreve em outra semiose (Fischer-Lichte, 1987, p. 197-200). Tal formulação reforça a pertinência do conceito de

transcrição para o presente estudo, já que ele permite descrever essa reinscrição não como perda do original, mas como reconfiguração de sua força em outra forma de presença.

À luz desse percurso, pode-se afirmar que a transcrição oferece um fundamento sólido para pensar a tradução do poema para o palco como prática rigorosamente inventiva. Não se trata de abandonar o texto em nome da cena, nem de submeter a cena ao texto como instância meramente executiva. Trata-se, antes, de reconhecer que o poema, ao ser levado ao palco, atravessa um processo de recriação formal em que sua materialidade verbal encontra novas possibilidades de existência na voz, no corpo e no espaço. A cena, nessa perspectiva, não é suplemento decorativo do poema, mas lugar de sua reconstituição estética em outra forma de presença.

Tradução como crítica, tradição e leitura intensiva

Se a transcrição desloca a tradução poética do campo da equivalência lexical para o da recriação formal, seu alcance torna-se ainda mais amplo quando se observa que, em Haroldo de Campos, traduzir também significa exercer uma forma específica de crítica. Essa dimensão é decisiva para o presente capítulo, porque permite compreender que a passagem do poema ao palco não consiste apenas em mudança de suporte ou de meio, mas em uma operação interpretativa densa, na qual o texto é relido, selecionado, reordenado e reinscrito em nova materialidade. A tradução, nesse quadro, deixa de ser vista como atividade subordinada e passa a ocupar um lugar de intervenção estética e histórica.

Essa formulação aparece de modo explícito quando Haroldo associa tradução criativa, recriação e transcrição a uma prática crítica, afirmando que seu exercício manifesta, na própria tessitura do texto traduzido, uma determinada visada poética (Campos, 2006, p. 42-43). A ideia é particularmente relevante porque impede que a tradução seja entendida como simples transporte entre línguas. Traduzir passa a significar ler em profundidade, reconhecer relações internas, eleger linhas de força e reconstruí-las em outro campo expressivo. Nesse sentido, a tradução é crítica não porque comenta externamente o texto, mas porque o interroga por dentro e o reconstrói como resposta formal a uma leitura.

Essa concepção se articula, em Haroldo, a uma compreensão igualmente forte da relação entre tradução e tradição. A operação tradutória não apenas reinscreve um texto em outra língua, mas intervém no modo como ele continua a existir historicamente, o que implica sempre um gesto seletivo, situado e formalmente orientado. Traduzir não é apenas recuperar um texto do passado, mas decidir como ele ingressa no presente, sob quais aspectos será reativado e quais de suas virtualidades ganharão relevo em outro horizonte cultural. Por isso, a tradução não se limita a repetir a tradição: ela participa de sua reorganização, de sua releitura e de sua atualização crítica (Campos, 2011, p. 10-15).

Essa perspectiva explica a importância da conhecida formulação segundo a qual “traduzir é reinventar” (Campos, 2011, p. 13). A afirmação não deve ser lida como licença para uma liberdade arbitrária, mas como reconhecimento de que toda tradução poética exige um gesto inventivo inseparável de uma tomada de posição diante do texto traduzido. Inventar, nesse caso, significa responder à obra em sua singularidade formal, reinscrevendo-a em outra língua sem dissolver aquilo que nela resiste à paráfrase. A tradução torna-se, assim, um laboratório crítico de leitura, porque obriga o tradutor a entrar no funcionamento do texto, a identificar seus vetores de construção e a encontrar meios de reconstituí-los.

É justamente por isso que Haroldo pode afirmar que a tradução constitui uma forma privilegiada de leitura crítica, apta a conduzir o leitor-tradutor à penetração nos “mecanismos e engrenagens mais íntimos” do texto artístico (Campos, 2006, p. 46). Essa formulação é especialmente fecunda para o presente estudo. Se traduzir implica penetrar na maquinaria interna do texto, então traduzir o poema para o palco significa

ampliar essa leitura intensiva para além do verbal, alcançando também ritmo de emissão, distribuição de pausas, densidade sonora, tensão imagética e possibilidades de corporificação. A cena, nesse sentido, não se acrescenta à tradução já pronta; ela prolonga e radicaliza a leitura crítica que a tradução desencadeia.

A dimensão histórica dessa operação também merece destaque. Quando Haroldo articula tradução e poética sincrônica, ele sugere que o tradutor atua a partir de um presente que relê o passado e o reorganiza segundo novas necessidades de criação. Isso quer dizer que a tradução é sempre situada: ela responde a uma sensibilidade, a um repertório e a uma demanda histórica específicos. O texto traduzido, portanto, não emerge de um vazio, mas de um campo de tensões em que tradição e contemporaneidade se cruzam. Tal observação é importante porque a cena, como espaço de realização do poema traduzido, intensifica justamente essa dimensão do presente: ela atualiza a obra diante de um público concreto, em um tempo e em um espaço determinados.

Esse ponto encontra eco nas reflexões de Pavis sobre a tradução para a cena. Ao discutir as relações entre tradução, adaptação e encenação, o autor enfatiza que a transferência de um texto para outro contexto de recepção nunca é neutra, uma vez que toda intervenção, desde a tradução até a reescrita dramática, produz sentido ao reinscrever formas em outro regime de enunciação e recepção (Pavis, 2015, p. 410-411). Essa observação pode ser incorporada produtivamente aqui porque reforça a ideia de que traduzir, sobretudo para a cena, não é conservar intacto um conteúdo, mas operar escolhas que respondem a uma nova situação estética e cultural. Em termos próximos aos de Haroldo, a tradução mostra-se inseparável de um gesto crítico de reposicionamento da obra.

A cena torna esse processo ainda mais visível. Ao levar o poema ao palco, o tradutor, o dramaturgo, o encenador e o ator precisam decidir o que será concentrado, prolongado, reiterado, silenciado ou deslocado. Mesmo quando não há cortes substanciais no texto verbal, a performance já constitui, por si só, uma leitura seletiva: escolhe uma voz entre muitas possíveis, fixa um andamento, determina uma energia de emissão e distribui visual e corporalmente aquilo que, na leitura silenciosa, permanecia em estado de abertura. Törnqvist ajuda a esclarecer essa passagem ao observar que o texto escrito, experimentado pelo leitor, permanece relativamente aberto, enquanto a performance, ao concretizar o texto em forma aural ou audiovisual, estreita algumas possibilidades e expande outras, precisamente por torná-lo presença determinada (Törnqvist, 1991, p. 5-6).

Essa concretização não elimina a dimensão crítica da tradução; ao contrário, torna-a mais evidente. Quando um poema é performado, a leitura tradutória assume forma pública e sensível. O que, na página, poderia permanecer como decisão de léxico, sintaxe ou ritmo, na cena converte-se em gesto, pausa, timbre, intensidade, ocupação do espaço e relação com o espectador. A tradução deixa de ser somente uma mediação textual e passa a constituir também um modo de organizar a recepção. Nesse nível, a performance pode ser entendida como etapa intensificada da leitura crítica, porque faz ver e ouvir escolhas interpretativas que, em outros contextos, poderiam permanecer implícitas.

É possível, então, sustentar que a tradução do poema para o palco radicaliza uma característica já presente na própria transcrição: seu caráter de intervenção na tradição. Ao escolher como o texto será reinscrito em voz e corpo, a cena participa da história de suas releituras. Não se trata apenas de “aplicar” uma tradução ao palco, mas de reinscrever o poema em uma nova cadeia de concretizações, por meio da qual ele passa a existir em outra temporalidade de recepção. Pavis descreve essa dinâmica em termos de sucessivas concretizações que vão do texto de partida ao texto traduzido, ao trabalho dramático, à prova cênica e à recepção do público (Pavis, 2015, p. 414-415). Essa formulação é especialmente útil aqui, porque permite compreender a tradução cênica como processo e não como produto isolado. Ela não termina no texto traduzido: prolonga-se em sua colocação à prova diante do corpo do ator e do ouvido do espectador.

A partir desse percurso, torna-se mais clara a pertinência de aproximar tradução e crítica no interior deste artigo. O poema levado ao palco não apenas atravessa uma mudança de meio; ele passa por uma leitura historicamente situada, tecnicamente construída e sensivelmente corporificada. Traduzir, nesse caso, é reconstruir a obra por meio de uma série de escolhas formais que respondem tanto à sua lógica interna quanto às condições de sua nova presença. A crítica, por sua vez, já não aparece como discurso posterior sobre o texto, mas como prática imanente à própria operação tradutória.

Desse modo, a passagem do poema à cena pode ser pensada como continuação intensificada daquilo que Haroldo reconhece na tradução poética: uma leitura ativa, rigorosa e inventiva, capaz de penetrar na forma da obra para restituí-la em outro regime de manifestação. Se a transcrição exige desmontar e remontar o poema em outra língua, a cena amplia esse trabalho ao fazê-lo atravessar voz, corpo, espaço e recepção. A tradução do poema para o palco mostra-se, assim, não apenas como transposição de linguagem, mas como ato crítico de reconstituição estética.

Texto, performance e mudança de sistema semiótico

A passagem do poema para o palco exige, em nível teórico, um deslocamento que já não pode ser resolvido apenas pelas categorias clássicas da tradução interlinguística. Ainda que a mudança de língua permaneça relevante em muitos casos, ela deixa de ser suficiente para descrever o que acontece quando o texto poético é reinscrito em voz, corpo, gesto, ritmo, espaço e visualidade. Nesse ponto, a discussão sobre a transcrição precisa ser articulada a uma reflexão mais ampla sobre a performance, a enunciação cênica e a transformação entre sistemas semióticos distintos. O problema central deixa de ser apenas como verter um poema para outra língua e passa a incluir a questão de como fazê-lo existir em outro regime de manifestação estética.

A contribuição de Törnqvist é particularmente importante para essa inflexão. Ao distinguir entre texto dramático e texto performático, o autor sustenta que ambos pertencem a ordens semióticas diferentes: o primeiro é experimentado pelo leitor de maneira verbal; o segundo, pelo espectador ou ouvinte, de forma aural ou audiovisual. Essa diferença não é secundária, pois implica que a performance não se limita a realizar algo já plenamente dado no escrito. Ao contrário, ela concretiza, seleciona e reorganiza o que o texto deixava em aberto, produzindo uma nova configuração perceptiva e significativa (Törnqvist, 1991, p. 2-6).

Essa formulação é extremamente produtiva, mesmo quando o objeto em questão não é o drama em sentido estrito, mas o poema levado ao palco. Também aí se observa uma transição entre regimes de experiência diferentes. O texto poético, enquanto escrito, pode ser relido, interrompido, retomado, percorrido em velocidades diversas e imaginado segundo múltiplas possibilidades de voz, gesto e entonação. Já sua realização cênica se apresenta como continuidade temporal concreta, como fluxo sonoro e visual que se impõe ao espectador em uma sequência determinada. Em outras palavras, o poema encenado não é apenas o mesmo texto em outro suporte; ele é um novo modo de organização da experiência estética.

Törnqvist esclarece esse processo ao observar que o texto escrito tende a conservar um grau maior de abertura, ao passo que a performance, ao escolher uma dicção, uma corporalidade, um tempo de emissão, uma espacialização e uma articulação específica entre elementos verbais e não verbais, fecha algumas virtualidades e ativa outras (Törnqvist, 1991, p. 5-6). Isso significa que toda passagem à cena envolve concretização. Para o argumento deste capítulo, essa observação é decisiva: a tradução do poema para o palco precisa ser entendida como prática de concretização semiótica, e não como simples reprodução do

texto. A cena faz escolhas que, mesmo quando discretas, interferem diretamente na forma de existência do poema, redefinindo-o como acontecimento perceptivo e não apenas como estrutura verbal.

Essa mudança de estatuto pode ser ainda melhor compreendida com o auxílio de Fischer-Lichte. Ao tratar a performance como *interpretant* do drama, a autora mostra que a relação entre script e encenação não se funda em correspondências automáticas entre unidades verbais e unidades teatrais. O texto escrito e a performance são obras distintas, embora estreitamente relacionadas; a passagem de uma a outra envolve transformação, porque a cena opera com uma rede semiótica heterogênea, composta por elementos linguísticos, paralinguísticos, cinésicos, visuais e espaciais (Fischer-Lichte, 1987, p. 197-200).

O alcance dessa proposição para o presente estudo é amplo. Se não há equivalência simples entre escrita e palco, então a tradução do poema em contexto cênico não pode ser descrita apenas como acréscimo performático a um texto anterior. O que a performance faz é instaurar uma nova semiose. A palavra escrita, ao ser dita por uma voz concreta, acompanhada por um corpo em situação, por uma respiração particular e por um determinado arranjo espacial, deixa de funcionar apenas como signo verbal e passa a integrar um sistema relacional mais complexo. Assim, a cena não “aplica” o poema; ela o interpreta materialmente, produzindo um novo objeto estético.

Esse ponto se articula com uma observação importante de Pavis acerca da tradução para a cena. Ao discutir a especificidade da tradução teatral, o autor insiste que ela deve ser pensada em função da situação de enunciação própria do teatro: um texto pronunciado por atores, em condições materiais concretas, diante de um público que o recebe simultaneamente como linguagem e como acontecimento cênico. Nesse quadro, a tradução ultrapassa o limite estreito da transposição interlinguística e passa a envolver a comunicação entre culturas, temporalidades e situações de enunciação heterogêneas (Pavis, 2015, p. 412-413). Essa observação fortalece diretamente o argumento aqui desenvolvido, pois permite compreender que a tradução do poema para o palco implica uma negociação entre texto, voz, corpo, espaço e recepção, e não apenas entre duas línguas.

Pavis aprofunda ainda mais essa questão quando propõe pensar a tradução teatral como uma série de concretizações sucessivas. Nesse percurso, o texto de partida é primeiro lido e traduzido, depois dramaticamente analisado, em seguida testado em cena e, por fim, apropriado pelo público em uma situação concreta de recepção. O que interessa destacar, aqui, é que a tradução não aparece como operação isolada, encerrada no plano do texto escrito; ela integra um processo mais amplo de atualização cênica e receptiva, no qual cada etapa reconfigura as possibilidades do texto anterior (Pavis, 2015, p. 414-415). Essa formulação se articula de modo particularmente fecundo com a noção de transcrição, pois permite compreender a passagem do poema ao palco como sequência de recriações orientadas, e não como mero transporte de conteúdo.

A partir dessas contribuições, torna-se possível sustentar que a transcrição cênica opera em um terreno intermédio entre tradução, interpretação e concretização performática. Ela é tradução porque responde ao texto de partida e se mede por ele; é interpretação porque escolhe percursos de sentido e modos de atualização; e é concretização porque realiza o poema em outra materialidade sensível. Não se trata, portanto, de escolher entre fidelidade ao texto e liberdade da cena, mas de reconhecer que a cena constitui uma forma específica de fidelidade formal, precisamente por reinscrever o poema em outra ordem semiótica.

Esse argumento pode ser aprofundado com base em Pavis quando o autor distingue tradução e adaptação sem ignorar, contudo, a zona de contato entre ambas. Ao observar que a transferência entre gêneros, mídias e contextos de recepção implica sempre produção de sentido, ele mostra que nenhuma transposição é inocente, mesmo quando se pretende “fiel” ao texto de partida (Pavis, 2015, p. 410-411). No

caso do poema levado ao palco, esse esclarecimento é relevante porque impede duas simplificações opostas. De um lado, a ilusão de que o texto poderia ser integralmente preservado em sua forma original; de outro, a ideia de que toda transformação cênica equivaleria a abandono irrestrito do texto. Entre esses extremos, a noção de transcrição cênica oferece um caminho mais preciso, ao insistir em uma transformação orientada pela lógica formal do poema.

A centralidade da voz, nesse processo, também precisa ser sublinhada. A discussão de Pavis sobre o verbo-corpo é particularmente útil aqui, porque enfatiza que a palavra em cena não comparece isoladamente, mas articulada a uma física da enunciação, a um ritmo gestual e vocal culturalmente situado. Traduzir para a cena supõe, então, não apenas encontrar palavras em outra língua, mas construir uma nova articulação entre fala e corpo, entre emissão verbal e presença performativa (PAVIS, 2015, p. 415). Essa perspectiva dialoga diretamente com o que Marlene Fortuna observa ao tratar da passagem do verbal escrito ao verbal sonoro e ao insistir na diferença entre o que se escreve e o que se performatiza. Sua reflexão mostra que a palavra, quando vocalizada e incorporada pelo intérprete, modifica seu estatuto de recepção, sua energia e sua inscrição no tempo da experiência estética (Fortuna, 2018, p. 58-61).

Em direção semelhante, Enzo Minarelli, ao discutir a polipoesia, enfatiza formas poéticas em que voz, gesto, visualidade e espetáculo deixam de ser elementos periféricos e passam a integrar a constituição mesma do poema performado. Essa observação é particularmente valiosa porque evidencia que, em certas práticas contemporâneas, a poesia já nasce orientada para uma expansão semiótica que excede a página. Ainda que o objeto aqui não se restrinja a essas experiências, elas ajudam a mostrar com nitidez que a palavra poética pode existir como evento vocal e cênico, e que tal existência não representa simples ornamento exterior do texto, mas reconfiguração de sua forma de presença (Minarelli, 2010, p. 14-24).

Essas contribuições convergem para um ponto fundamental: a cena não deve ser pensada como lugar de tradução secundária, subordinada a um original estático e plenamente autosuficiente. Ao contrário, ela constitui uma instância de mediação produtiva, em que o poema é submetido a uma série de operações seletivas, rítmicas, vocais e corporais que produzem novo regime de significação. O que muda não é apenas o meio; muda o modo de organizar o sensível, de distribuir a atenção do espectador e de produzir relações entre palavra e presença. Sob essa ótica, a passagem do poema para o palco não é mero desdobramento técnico, mas problema estético central.

Nessa altura, a noção de transcrição torna-se ainda mais precisa. Ela permite nomear uma prática que não se satisfaz nem com a reprodução verbal do texto, nem com sua dissolução em liberdade cênica irrestrita. O poema, ao ser levado ao palco, é recriado em outro sistema semiótico, sem deixar de manter relação com a lógica formal que o constitui. A performance, por sua vez, pode ser entendida como interpretante material dessa lógica: ela traduz não no sentido de equivalência fixa, mas no sentido de reconfiguração sensível. Com isso, a transcrição cênica pode ser compreendida como operação intermediária e performativa pela qual o poema passa da escrita à presença, do texto à enunciação corporificada, da virtualidade do leitor à concretude da recepção pública.

Esse percurso mostra, por fim, que pensar a tradução do poema para o palco implica reconhecer a pluralidade de mediações que atravessam o texto até sua realização concreta. Entre palavra escrita, tradução verbal, trabalho dramático, atuação, encenação e recepção, há uma cadeia de escolhas que transforma continuamente a obra sem esgotá-la. O palco não é, assim, o lugar em que o poema simplesmente “aparece”; é o lugar em que ele se torna outra forma de existência estética. É precisamente nessa transformação, ao mesmo tempo fiel e inventiva, que se pode situar o núcleo da transcrição cênica.

Voz, corpo, recepção e transcrição cênica

A discussão desenvolvida até aqui permite avançar para um ponto decisivo: a tradução do poema para o palco não se realiza plenamente enquanto permanece pensada apenas como passagem entre textos. Sua efetivação depende da entrada do poema em um circuito mais amplo de vocalidade, corporeidade e recepção. Isso significa que a cena não apenas transmite o texto traduzido, mas o reinscreve em uma situação concreta de enunciação, na qual palavra, gesto, ritmo, respiração, silêncio e presença se articulam diante de um público. Nesse nível, a tradução deixa de ser somente operação verbal e passa a constituir uma prática performativa de materialização estética.

A centralidade da voz é incontornável nesse processo. Quando o poema é levado ao palco, sua linguagem deixa de operar apenas como sequência gráfica ou estrutura verbal abstrata e passa a ser modulada por timbre, intensidade, duração, velocidade, pausas e inflexões. Tais elementos não se acrescentam externamente ao texto; eles participam de sua produção de sentido. A voz, nesse contexto, não funciona como veículo neutro de enunciação, mas como instância que organiza a experiência sensível do poema. A palavra poética, ao ser proferida, adquire espessura temporal e física, tornando-se acontecimento sonoro e corporal.

Essa observação encontra respaldo nas reflexões de Marlene Fortuna, para quem a passagem do verbal escrito ao verbal sonoro implica mudança efetiva de estatuto estético. Sua análise permite compreender que o texto performatizado não coincide com o texto simplesmente lido em voz alta, pois a vocalização reorganiza a energia da palavra, altera sua recepção e a inscreve em um regime de presença distinto daquele da leitura silenciosa. A atuação do intérprete, nesse sentido, não é secundária: ela participa da concretização da palavra e de sua inserção num campo sensível em que som, corpo e escuta tornam-se inseparáveis (Fortuna, 2018, p. 58-61).

Esse ponto é particularmente relevante para ao mostrar que a tradução do poema para o palco não se limita a uma transposição de significados ou mesmo de estruturas formais em abstrato. Ela exige a construção de uma nova cena vocal do texto. Traduzir para o palco passa a implicar, portanto, a escolha de uma determinada economia de enunciação: como esse poema deve soar, que andamento convoca, que tipo de respiração solicita, que relação estabelece entre expansão e contenção, entre silêncio e emissão, entre palavra e intervalo. A tradução cênica, nesse sentido, não é apenas tradução de linguagem, mas tradução de um modo de acontecer.

A contribuição de Pavis ajuda a adensar essa perspectiva. Ao refletir sobre a tradução para a cena, o autor observa que ela passa necessariamente pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores, de modo que sua especificidade não pode ser pensada apenas em termos linguísticos. Mais do que confrontar dois sistemas de língua, a tradução teatral coloca em relação situações de enunciação e culturas heterogêneas, separadas pelo tempo e pelo espaço (Pavis, 2015, p. 412-413). Essa formulação é decisiva para o presente estudo porque reforça a ideia de que, em cena, o poema traduzido só se realiza plenamente quando entra em contato com uma corporalidade concreta e com uma situação receptiva determinada.

Essa articulação entre linguagem e corpo torna-se ainda mais precisa na noção de verbo-corpo. Ao propor essa categoria, Pavis chama atenção para a aliança específica entre gesto e palavra, entre ritmo vocal e ritmo corporal, lembrando que toda enunciação teatral mobiliza um ajuste singular entre texto e presença física (Pavis, 2015, p. 415). Mesmo que a noção seja formulada no âmbito da tradução teatral em sentido mais amplo, ela oferece uma chave muito produtiva para pensar o poema em cena. Afinal, o poema performado também requer uma regulação entre material verbal e dinâmica corporal. Ele não é apenas falado; ele é sustentado por uma física da emissão, por uma postura, por uma cadência respiratória, por um desenho gestual e por uma inscrição espacial que interferem diretamente em sua significação.

A partir daí, torna-se possível afirmar que a transcrição cênica exige a busca de um novo verbo-corpo para o poema em língua de chegada ou em sua nova situação performática. O tradutor, o ator e o encenador não lidam apenas com palavras equivalentes, mas com modos possíveis de corporificação da linguagem. A questão já não é somente “o que o poema diz?”, mas “como esse dizer se encarna?”, “que gesto o sustenta?”, “que pulsação o atravessa?”, “que forma de presença o torna sensivelmente eficaz?”. A cena explícita, assim, um dado que já estava latente na própria transcrição haroldiana: a forma poética não é separável de sua realização material.

Essa observação permite reposicionar o lugar do palco na discussão. Em vez de concebê-lo como espaço que apenas acolhe um poema previamente estabilizado, pode-se entendê-lo como instância em que o poema é refeito como acontecimento. A palavra poética, ao entrar em cena, deixa de depender exclusivamente da interpretação silenciosa do leitor e passa a organizar-se em torno de uma temporalidade compartilhada, de uma percepção coletiva e de uma recepção imediata. O espectador não encontra apenas um texto dito: encontra uma fala situada, um corpo que a sustenta, um ritmo que a conduz e uma cena que a molda. O poema torna-se, assim, um evento de recepção.

Esse deslocamento repercute diretamente no conceito de tradução. Se, no plano escrito, a transcrição já implicava leitura crítica e recriação formal, na cena ela se prolonga como prática de orientação da recepção. Pavis observa que o texto traduzido, uma vez colocado à prova em cena, entra em uma situação de enunciação efetiva que o submete imediatamente ao público, o qual verifica, na experiência concreta, se essa linguagem “passa” ou não (Pavis, 2015, p. 414). A recepção, portanto, não aparece apenas como etapa posterior ou externa: ela integra o próprio circuito de realização do texto. Traduzir para o palco significa também construir condições de escuta, inteligibilidade e impacto sensível.

Essa dimensão receptiva pode ser relacionada, ainda, às observações de Törnqvist sobre a diferença entre o texto lido e o texto performado. Ao lembrar que a performance se impõe como *continuum* temporal fixo e como articulação simultânea de múltiplos elementos sensoriais, o autor evidencia que a experiência do espectador é marcada por um tipo particular de atenção, diferente daquela do leitor, que pode interromper, retomar e reorganizar livremente seu percurso pelo texto (Törnqvist, 1991, p. 5-6). No caso do poema em cena, isso significa que ritmo, pausa, repetição, silêncio e intensidade não são apenas traços formais do texto: tornam-se procedimentos concretos de condução da recepção.

A performance, nessa chave, realiza uma mediação essencial entre transcrição e público. Fischer-Lichte ajuda a esclarecer esse ponto ao mostrar que a encenação constitui uma nova semiose, em que o texto escrito é transformado por uma rede de signos teatrais e deixa de operar isoladamente como linguagem verbal (Fischer-Lichte, 1987, p. 199-200). O espectador não recebe, portanto, apenas um poema traduzido, mas uma composição de signos em que a palavra é atravessada por corpo, visualidade, espacialidade e ação. A recepção do poema cênico é sempre recepção dessa totalidade relacional.

À luz dessas considerações, a noção de transcrição cênica pode ser finalmente precisada. Ela designa uma operação em que o poema é recriado não só em outra língua ou em outra formulação verbal, mas em outra forma de presença estética. Tal operação envolve, ao mesmo tempo, reconstrução formal, corporificação vocal, inscrição espacial e orientação da recepção. A fidelidade que aí se pode reivindicar não é literal nem meramente semântica; trata-se de uma fidelidade à potência estética do poema, à sua lógica rítmica, à sua densidade imagética, à sua energia sonora e à sua capacidade de reorganizar o sensível.

Por isso, a transcrição cênica não deve ser confundida com uma liberdade irrestrita da adaptação, embora dialogue com ela em vários pontos. Seu núcleo está em reconhecer que a cena transforma porque precisa transformar, mas que essa transformação pode ser orientada por uma escuta rigorosa da forma poética. O poema, ao ser levado ao palco, não perde necessariamente sua singularidade; ele a rearticula em

outro sistema de signos, em outra temporalidade e em outro circuito de recepção. A voz, o corpo e o público deixam de ser elementos exteriores ao texto e passam a integrar a própria definição da tradução enquanto acontecimento.

Com isso, a passagem do poema à cena revela toda a amplitude do problema tradutório aqui discutido. Traduzir para o palco significa reconstituir a obra em um campo ampliado, no qual texto, vocalidade, corporeidade e recepção se implicam mutuamente. É nessa convergência que a transcrição cênica encontra sua formulação mais plena: como prática de recriação crítica da forma poética em situação de performance.

Considerações finais

A reflexão desenvolvida permitiu evidenciar que a tradução do poema para o palco exige um alargamento decisivo do próprio conceito de tradução. Mais do que uma passagem entre línguas, trata-se de um processo de reinscrição estética em que o texto poético deixa de operar apenas como estrutura verbal escrita e passa a existir como acontecimento vocal, corporal, espacial e receptivo. O problema central, portanto, não se restringe à transferência de significados, mas envolve a reconstrução de uma forma de presença, na qual linguagem, materialidade e experiência sensível se encontram de maneira inseparável.

Ao longo do percurso tornou-se possível mostrar que essa passagem não pode ser adequadamente descrita nem pela lógica da equivalência literal, nem pela ideia de adaptação entendida como intervenção livre e indiferenciada sobre o texto. O percurso desenvolvido procurou demonstrar que o poema, quando levado à cena, atravessa um processo de recriação formal em que sua força estética é reorganizada em outro sistema de signos. Nesse movimento, a palavra não é apenas dita: ela é vocalizada, corporificada, ritmada, espacializada e submetida a uma nova situação de recepção. A cena, assim, não se apresenta como instância acessória ou decorativa, mas como lugar efetivo de reconfiguração do poema.

O objetivo foi justamente discutir em que medida uma concepção de tradução fundada na recriação da forma permite compreender a cena como espaço de reelaboração crítica do texto poético. Esse objetivo foi alcançado na medida em que a análise permitiu articular três dimensões fundamentais do problema: a tradução como leitura intensiva da estrutura do poema, a performance como mudança de regime semiótico e a recepção como momento constitutivo da realização cênica. Com isso, tornou-se mais nítido que o poema em cena não é simples prolongamento do escrito, mas uma nova configuração material de sua poeticidade.

A relevância dessa discussão reside no fato de ela contribuir para uma compreensão mais complexa da tradução poética em contexto performativo. Ao insistir que a passagem ao palco envolve voz, corpo, espaço e público, o capítulo desloca o debate tradutório para uma zona em que a textualidade verbal já não basta para explicar o funcionamento da obra. Tal deslocamento torna mais visível que a tradução do poema, quando pensada em situação cênica, se realiza como prática simultaneamente estética, crítica e performativa, capaz de reorganizar a obra sem dissolver sua singularidade formal.

Ao mesmo tempo, o percurso desenvolvido também deixa entrever que esse campo permanece aberto a novos aprofundamentos, sobretudo no que diz respeito às diferentes modalidades de corporificação da palavra poética, às variações de escuta produzidas por distintas convenções de cena e às tensões entre permanência formal e transformação performativa. Longe de enfraquecer o fechamento da discussão, essa abertura confirma a densidade do problema e reforça a necessidade de continuar pensando a tradução do poema para o palco como um fenômeno que mobiliza, ao mesmo tempo, linguagem, presença e experiência estética.

Referências

CAMPOS, H. **Da transcrição:** poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FISCHER-LICHTE, E. **The performance as an “interpretant” of the drama.** Semiotica, Amsterdam, v. 64, n. 3-4, p. 197-212, 1987.

FORTUNA, M. **Kalliope:** a musa grega da palavra transformada: do verbal escrito ao verbal sonoro. São Paulo: Fortuna Musical, 2018.

MINARELLI, E. **Polipoesia:** entre as poéticas da voz no século XX. Londrina: Eduel, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TÖRNQVIST, E. **Transposing drama:** studies in representation. London: Macmillan, 1991.