



TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: ATRAVESSANDO FRONTEIRAS, DO TEXTO LITERÁRIO AO CINEMA

Itamir Goes Silva¹
Paulo de Assis de Almeida Guerreiro²

RESUMO: *O cinema, mais que um suporte, é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal, ou seja, entramos em dois campos, com significados diferentes, porém de diálogo permanente. Os códigos em cada obra são diferentes e apresentam uma zona de interseção entre eles. Assim, analisamos a construção de paradigmas (os personagens e suas ações) e de sintagmas (as tramas e subtramas entre personagens e ações, construção esta que segundo Pignatari (1987) acaba resultando numa espécie de figura ou modelo mental, num quadro visual, num diagrama que é o resumo da narrativa e que é também um ícone. Para as análises, adotei a teoria da tradução intersemiótica desenvolvida por Júlio Plaza (2003), que acredita, por seu caráter de transmutação de signo em signo, que qualquer pensamento é necessariamente tradução. Se há pensamento, há tradução do que está presente à consciência, sejam imagens, sentimentos (que já são signos) ou outras concepções representacionais. Notamos que as opções de cada autor precisam ser entendidas e, sobretudo respeitadas já que não existe uma sistematização de procedimentos, tornando cada caso único e particular.*

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Adaptação fílmica. Zonas de interseção.

INTRODUÇÃO

Este estudo foi desenvolvido para ampliar a discussão em torno da literatura, cinema, semiótica, tomando como base para a construção desta discussão duas obras, sendo uma literária e uma cinematográfica que abarcam um tema amplamente discutido tanto no Brasil como no mundo: as relações étnico-raciais e de gênero. E para tanto, utilizamos a Semiótica, Teoria da literatura e Cinema para estabelecer os princípios e relações entre as fontes. Ao justapormos o livro e o filme *The Color Purple*, notamos que há muitas similaridades (conjunções) e contrastes (disjunções) no processo narrativo e que o texto literário quando passa pelo processo de transmutação para o cinematográfico, ele deixa de pertencer apenas à cultura erudita e passa também a incorporar à cultura de massa. Os códigos a serem estudados em cada obra são diferentes, mas acreditamos apresentarem uma zona de interseção entre eles.

A autora do texto literário utilizou uma técnica de escrita denominada romance epistolar, que consiste em desenvolver a história principalmente através de cartas com o objetivo de dar maior realismo à história através de cartas com o objetivo dá-la maior realismo. O romance epistolar como técnica de escrita foi muito utilizado no século XVIII, declinando no século XX.

¹ Graduando em Letras e bolsista FAPESB no período 2007/2008 do Departamento de Ciências Humanas, Campus V - Universidade do Estado da Bahia. E-mail: gozulu@hotmail.com – Autor

² Graduado em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (1987), mestre (1997) e doutor (2003) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor adjunto do Departamento de Ciências Humanas, Campus V - Universidade do Estado da Bahia. E-mail: paa_guerreiro_am@bol.com.br – Co-autor



O estudo tem por objetivo analisar a construção de paradigmas (os personagens e suas ações); e de sintagmas (as tramas e subtramas entre personagens e ações, construção esta que segundo Pignatari³ (1987) acaba resultando numa espécie de figura ou modelo mental, num quadro visual, num diagrama que é o resumo da narrativa e que é também um ícone. Para Plaza⁴ (2003, p.21-22) os ícones “são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu objeto imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar, são meros sentimentos”. Sentimentos como os despertados por uma peça musical, um fotografia ou uma obra de arte.

O filme tem como base os textos do livro. Considerando que há uma técnica diferenciada na escrita deste romance, capaz de influenciar as variadas tentativas de interpretação, sabendo que os textos e o filme são de códigos de linguagem diferentes, então, como ocorre esse processo de transposição intersemiótica? E após este processo, como são construídas as imagens e ações dos personagens?

Acreditamos que a partir da leitura das obras, há uma zona de interseção entre elas, que irá influenciar em uma nova interpretação, estabelecendo um diálogo entre as mesmas, então, como a narrativa do cinema dialoga com a narrativa do romance?

A tradução intersemiótica é outra criação que surge do processo de transposição do texto literário para o fílmico. Para as análises, adotei a teoria da tradução intersemiótica desenvolvida por Júlio Plaza (2003), que acredita, por seu caráter de transmutação de signo em signo, que qualquer pensamento é necessariamente tradução. Se há pensamento, há tradução do que está presente à consciência, sejam imagens, sentimentos (que já são signos) ou outras concepções representacionais. Para a existência de um pensamento, é necessário que outro pensamento tenha ocorrido para funcionar como interpretante dele e, assim, percorra normalmente o processo de semiose, que é a ação do signo, ou, melhor, signo se transformando em signos num processo infinito e ininterrupto.

TEORIZANDO SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Tendo como foco a Adaptação Fílmica, conseguimos perceber que a tradução intersemiótica é a teoria que nos ajudou a analisar o processo de tradução-criação-adaptação do texto literário (*The Color Purple*) para o homônimo cinematográfico (*The Color Purple* – o filme).

Quando falamos em tradução, o que primeiro imaginamos é a tradução interlingual que consiste na interpretação de signos de uma língua em outra. Roman Jakobson em seu ensaio, *Linguística e comunicação* (1989), já distinguia a tradução em três espécies com três maneiras diferentes de interpretar os signos e ele classificava da seguinte forma:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

³ PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 22

⁴ PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.21-22



- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (JAKOBSON, 1989, p. 64-65)⁵

Desta forma a tradução/transmutação intersemiótica ensaiada por Júlio Plaza em livro homônimo faz-se perceber que antes se esperava muito das adaptações fílmicas fidelidade e respeito à obra original. Porém, em se tratando de um estudo sobre os signos de diferentes naturezas podemos dizer que, “o signo não pode ser ‘fiel’ ou ‘infiel’ ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele” (PLAZA, 2003, p.32)⁶. Assim, foi postulado que

“O signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo” (PLAZA, 2003, p.21).⁷

Atualmente podemos dizer que as adaptações fílmicas estão sujeitas ao processo de transposição, ou, melhor, tradução intersemiótica e busca de equivalentes em dois sistemas signícos: o da obra original e do filme. Por outro lado, adaptar é trabalhar com limites frágeis, pois é preciso conservar conteúdos e valores investidos sem cair numa adaptação servil e ao mesmo tempo utilizar os meios audiovisuais com autonomia, como sugere Balogh⁸ (1996, p.42): “a adaptação deve preservar sua autonomia, ou seja, sustentar-se como obra. Caso contrário corresponderá ao que se costuma chamar de adaptação servil”.

Tentando perceber o processo de tradução intersemiótica, interpretar o papel dos signos em meio a esse processo tradutivo, Pignatari⁹ (1987, p.14), diz que: “o signo lingüístico sempre acaba por referir-se a signo de outra natureza, num processo a que damos nome de significação”.

Na busca pela compreensão dos signos, significados e sentidos, e ao que eles fazem referência, a tarefa da interpretação pode ser complexa pelo fato de existirem relações entre os signos num processo infinito de semiose, signos estes estabelecidos de maneira icônica entre diferentes códigos, formando o que acreditamos serem, zonas de interseção. Segundo Pignatari¹⁰ (1987, p.17)

“A semiótica serve para estabelecer as ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal”.

É nesta perspectiva que tentamos entender um pouco do que é o processo tradução intersemiótica. Sabendo que a linguagem utilizada tanto na obra literária como na obra fílmica são diferentes e capazes de provocar variadas situações de interpretação de acordo com o

⁵ JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. (Trad.) Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989. p.64-65.

⁶ PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. Op. Cit. nota 4. p. 32.

⁷ Ibidem. p.21.

⁸ BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções e transmutações**. São Paulo: Anna Blume, 1996. p. 42.

⁹ PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. Op. cit. nota 3. p. 14.

¹⁰ Ibidem. p. 17.



leitor/espectador que interagir ou não com o texto/filme. Assim, no livro *Tradução Intersemiótica* (PLAZA, 2003) que tomamos como base para a realização deste trabalho, o autor detalha o que é fazer uma tradução e seus efeitos, dizendo que:

“Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam” (PLAZA, 2003, p39).¹¹

Para uma adaptação fílmica acontecer, percebemos que vários aspectos do texto-fonte devem ser levados em consideração, como o público, as intenções do diretor, a produção ou contexto histórico, entre outros. Ao debruçar-se sobre o objeto literário, o adaptador encontra muitos desafios, além do fato, que a transposição de linguagens produz defasagens incalculáveis.

Quando um texto se adapta/traduz em outro, é possível que a série de decisões tomadas não sejam totalmente evidentes para o leitor/espectador da adaptação, se não foi incluída nota do tradutor/adaptador, ou outra forma de meta-texto, que explique a razão de tais decisões. Em certos casos, nem sequer o adaptador é consciente das opções que elege. Sodré (1978, p.95)¹² diz que “ , assim, impossível reproduzir na televisão ou no cinema, por exemplo, os mesmos efeitos ideológicos de um texto (...) ou de qualquer obra reconhecida como literária”.

Um dos motivos pelo qual tal atividade pode ser subtraída ao controle racional é que, em todo caso, tanto no princípio como no final do processo de transposi o, existe um roteiro entre a letra e a imagem técnica. Se não analisarmos detidamente as diferenças entre o livro *The Color Purple* e o filme homônimo,   possível que não percebamos o que se perde na mudança de uma linguagem para outra, como são os aspectos denotativos e conotativos, imagens, sons, ritmos, estruturas, referências intratextuais ou intertextuais e outros.   possível que um destes componentes não se encontre na transposi o de linguagens diferentes, sem que isso seja percebido. Nos seguintes itens deste capítulo, vamos refletir sobre as diferenças e dificuldades de fazer a tradu o intersemiótica.

Criando e dando ritmo   narrativa

No processo de cria o das narrativas e sua adapta o do texto literário para o cinematográfico, percebemos que o elemento mais importante é o ritmo e, ao discutirmos este processo vimos que Lefebvre (1971, p.116 apud SODRÉ, 1978, P.53)¹³ conceituou a narrativa como “todo discurso que nos d  a evocar um mundo como real, material e espiritual, situado num espaço determinado que, diferentemente da poesia, pode ser o de um ou vários personagens, tanto quanto o do narrador”.

Foi na literatura, arte milenar, que o cinema buscou suporte para auto-afirmar-se enquanto arte. Com ela o cinema aprendeu, ou melhor, tomou como empréstimo o ato de narrar, seu elemento mais importante. E, com o passar dos anos o ato de narrar do cinema adquire ritmo próprio, diferente daquela que se apropriou inicialmente dos folhetins romanescos.

¹¹ PLAZA, Júlio. **Tradu o intersemiótica**. Op. cit. nota 7. p. 39.

¹² SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 95.

¹³ LEFEBVRE, 1971, p.116 apud SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Op. cit. nota 10. P.53.



O ritmo da narrativa cinematográfica é simultâneo, permite ao leitor/telespectador uma maior recepção/percepção das imagens, cenas, acontecimentos, diferentes códigos ao mesmo tempo. Já a narrativa literária é contínua, os personagens, cenários, acontecimentos são descritos cada um em linhas ou em páginas, possibilitando passo-a-passo o acompanhamento da narrativa.

Ao transpor um texto literário para o cinematográfico é necessário compreender o que é uma narrativa e trabalhar no limite entre o verbal e o não-verbal. No processo de transmutação de *The Color Purple* percebemos que foi dada uma atenção especial ao elemento muito importante que é o ritmo da narrativa. Ele é diferente em ambas narrativas e podemos dizer que o cinema em seu limiar não sabia conduzir o ato de narrar, não tinha um ritmo próprio.

Trilhando pelos bosques da interpretação

Para traduzir é preciso interpretar os signos e tentar atravessar as mais longínquas fronteiras do texto. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Humberto Eco compara o texto a um bosque que “é um jardim de caminhos que se bifurcam (ECO, 2006, p. 12).¹⁴ Assim, na tarefa de interpretar ou completar o sentido de uma obra, observando a metáfora do bosque, sabe-se que muitos são os caminhos e muitas são as trilhas e deve-se decidir se vai pela esquerda ou pela direita, optar pela direção que queremos caminhar (ECO, 2006).¹⁵

O diretor e o roteirista do filme *The Color Purple* na tradução-criação-adaptação direciona a sua obra para determinado público e, se tratando de um filme diremos que é a massa. Esta massa participante da narrativa fílmica é obrigada a optar pelo seu caminho, pela sua direção no bosque o tempo todo. Para “ler” o texto do filme é necessário interpretar os códigos do cinema. Eco (2006, p.12)¹⁶ diz que “às vezes o narrador quer nos deixar livre para imaginarmos”. Entre literatura e cinema há uma constante troca de estruturas, modelos, informações, etc. E, nos bosques da ficção quando quem tem que escolher é o diretor/cineasta, ele trata de escolher as melhores estratégias possíveis para levar ao leitor/espectador aquilo que Anastácio (2006, p.70)¹⁷ falou sobre o que precisa ser completado no romance pelo filme, assim a

“A tradução fílmica também preenche as lacunas do romance, no momento em que o cineasta escolhe uma atriz ou um ator para ‘vestir’ um papel, com as suas características físicas, com sua aparência, sua gestualidade, sua personalidade, sua etnia. Nesse momento, o cineasta está, de certa maneira, interpretando e, conseqüentemente, modificando o texto-fonte, sendo que tais intervenções, com certeza vão alterar a recepção do filme. Além da entidade ‘personagem’, que interfere na recepção, há também, o ator ou a atriz, e o responsável pela dublagem, bem como tantos outros elementos inseridos na filmagem, que dão á adaptação um caráter de singularidade”.

¹⁴ ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** (Trad). Hildegard feist. São Paulo, Companhia da Letras, 2006. p. 12.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem. p.12.

¹⁷ ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virgínia Woolf e Sally Potter.** Salvador: Edufba, 2006. p. 70.



ENSAIANDO UMA ADAPTAÇÃO

Ao decidir pela adaptação de um texto literário para o fílmico, várias devem ser as etapas que a antecede, por exemplo, conhecer bem o enredo do texto literário. Acreditamos que para cada adaptação, exista uma sistematização dos procedimentos de forma singular á nova obra que será resultado da tradução-criação-adaptação.

Enredo, romance epistolar e temporalidade

A história é sobre acontecimentos na Geórgia, 1909, em uma pequena cidade. Celie, uma jovem com apenas 14 anos que foi violentada pelo pai (Que descobre posteriormente ser seu padrasto e não pai como pensava), se torna mãe de duas crianças. Além de perder a capacidade de procriar, Celie imediatamente é separada dos filhos e da única pessoa no mundo que a ama, sua irmã, e é doada a "Mister", que a trata simultaneamente como escrava e companheira. Grande parte da brutalidade de Mister provém por alimentar uma forte paixão por Shug Avery, uma sensual cantora de blues. Celie fica muito solitária e compartilha sua tristeza em cartas (a única forma de manter a sanidade em um mundo onde poucos a ouvem), primeiramente com Deus e depois com a irmã Nettie, missionária na África. Mas quando Shug, aliada à forte Sofia, esposa de Harpo, filho de Mister (Albert), entram na sua vida, Celie revela seu espírito brilhante, ganhando consciência do seu valor e das possibilidades que o mundo lhe oferece.

No início do filme, temos o brilho das flores de cor púrpura no campo e o amor das irmãs Celie e Nettie; cena que entra em choque, logo depois, com as palavras do pai delas, trazendo um contraste dentro da narrativa tanto literária quanto fílmica, e apresenta ao leitor/espectador a possibilidade de perceber o que ocorrerá ao longo do filme. **Pa:** *Celie, you got the ugliest smile this side of creation.*¹⁸ (Filme, cena 1, 3min14)

Quando Celie tem o segundo filho, Adam, que é retirado de seus braços após o nascimento por PA e é doado para um casal de missionários, assim como na primeira carta do livro, no filme são proferidas por Pa as seguintes palavras, **Pa:** *you better not never tell nobody but God. It'd kill your mammy.*¹⁹ (Livro, p.1) Assim, percebemos como a auto-estima de Celie tem sido, gradualmente, erodida ao longo de sua vida.

Pa: *you better not tell nobody but God. It'd kill your mamma.*²⁰
(Filme, cena 2, 4min.51)

O início do filme também apresenta o lado obscuro da história e as angulações de câmera diferentes fazem com que o leitor seja tocado emocionalmente pela característica inicial do filme. Do mesmo modo, o diretor do filme, no processo de adaptação da narrativa literária para a fílmica utiliza em muitas cenas como roteiro as cartas do livro, *ipsis litteris*, que ao serem transpostas para a tela tornam-se novos signos no processo de semiose

¹⁸ **Pa:** Você tem o sorriso mais feio do mundo. (Tradução pessoal)

¹⁹ WALKER, Alice. **The color purple**. New York, U.S.A: Pocket Books/Washington Square Press, 1985. p. 1. **Pa:** É melhor contar só a Deus que sou o pai. Caso contrário, mataria sua mãe de desgosto. (Tradução pessoal)

²⁰ **Pa** É melhor contar só a Deus que sou o pai. Caso contrário, mataria sua mãe. (Tradução pessoal)



*“Celie: Dear God,
I am fourteen years old. (I am) I have always been a good.
Maybe you can give me a
Sign letting me know what is happening to me”.* (Livro, p.1)²¹

*“Celie: Dear God,
...I am fourteen years old. I’ve always been a good. Maybe you can give
me a Sign. Let me know what’s happening to me”.* (Filme, cena 3, 5min.03)

Esta utilização quase que na totalidade das cartas do livro *The Color Purple* como parte do roteiro nos faz pensar no que postulou Comparato (1983, p.217)²² sobre a qualidade da adaptação de seguinte forma: “uma adaptação implica na escolha de uma obra adaptável, isto é, que possa ser transposta sem perda de qualidade”. Desta forma, o roteirista mantém suas intenções criativas. O filme, como uma nova criação, traduz o livro com mais informações simultâneas do que o leitor conseguiria captar ao ler o livro, ou seja, seria necessário várias leituras. Comparato (1983, p. 217)²³ ainda diz que “Uma adaptação implica um limite criativo, já que o roteirista tem que se ater ao conteúdo da obra, isto é, seus climas, personagens, intenções etc. Mas, como vimos, esse limite pode até ser positivo e dele nascer uma obra ainda melhor do que o original”.

A autora do livro *The Color Purple*, Alice Walker, em seu romance epistolar escreve as cartas privilegiando o inglês falado pelos negros (Black English) no sul rural dos Estados Unidos no limiar do século XX. Ao adaptar o texto literário para o cinematográfico o diretor e o roteirista traduzem de forma a adaptar o texto ao momento de produção do filme, preservando a norma regional da língua.

“Pa: I can let you have Celie. She the oldest anyway. She ought to marry first. She ain’t fresh tho, but I spect you know that. She spoiled. Twice. She ugly. He say. But she ain’t no stranger to hard work. And she clean. And God fixed done her. You can do everything just like you want to and she ain’t gonna make you feed it or clothe it”. (Livro, p. 8-9)²⁴

“Pa: I can let you have Celie. She oldest and should marry first. She ain’t fresh, but I expect you know that. She’s spoiled...twice. Celie’s ugly...but she works hard, and she can learn. And God fixed her. You can do what you like. She won’t make you feed or clothe I”t. (Filme, cena 4, 8min.27)

Nestes dois fragmentos, o primeiro do texto literário e o segundo do texto fílmico, podemos perceber que durante o processo de transposição a adaptação temporal da linguagem

²¹ WALKER, Alice. **The color purple**. Op. Cit. nota 19. p. 1.

Celie: Querido Deus, eu tenho quatorze anos e sempre tenho sido uma boa garota. Talvez o Senhor possa me dar um sinal sobre o que está acontecendo comigo. (Tradução pessoal.)

²² COMPARATO, Doc. **Roteiro:** arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983. p.217.

²³ Ibidem. p. 217.

²⁴ WALKER, Alice. **The color purple**. Op. Cit. nota 21. p. 8-9.

Pa: Pode levar Celie. Ela é a mais velha e deve casar-se primeiro. Ela não é pura, espero que você saiba disso. Ela já deu à luz dois filhos (Olívia e Adam)... É feia... Mas, trabalha duro, pode aprender rápido. É ligada a Deus. Você pode fazer o quiser, ela não pode ter mais filhos. (Tradução pessoal)



não aconteceu, firmando assim a independência da criação como acentuou Anastácio (2006, p.70)²⁵

“Não há, na verdade, uma intenção por parte da maioria dos cineastas contemporâneos de aproveitar todas as informações do romance para o cinema, mas manter tantas cenas quanto julgarem necessário, alterando outras ou adicionando motivos plásticos próprios da narrativa fílmica. A especificidade do cinema irá, então, preencher o texto-fonte com a inclusão de objetos e personagens laconicamente mencionados no romance, que aqui adquirem forma, contorno, luzes e cores definidas; ou enriquecendo o texto com um pano de fundo sonoro, que pode ganhar também, em ritmo, em recursos de câmera ou em perspectivas subjetivas”.

Ao ler o livro o leitor é levado a imaginar (preencher) mentalmente o envelhecimento da personagem, Celie, enquanto no filme duas atrizes representam a mesma personagem de acordo com a estrutura temporal da narrativa fílmica. Celie, personagem principal na história, era até o primeiro momento uma mulher fragilizada, com baixa-estima, vivendo uma escravização sexual, pois, era usada por seu padrasto e posteriormente doada a Mister (Albert) que acrescentou a escravização doméstica. Celie sem experiência e sem forças para lutar cedia às pressões. Era analfabeta, pobre e mulher negra. Mas, esta situação começou a mudar com a ajuda de sua irmã Nettie, que a alfabetizou, e depois Sofia e, principalmente, Shug Avery.

Podemos dizer que no processo de adaptação fílmica o cinema buscou motivos, inspiração na obra literária. A literatura emprestou ao cinema a continuidade no ato de narrar e o cinema desenvolveu a simultaneidade. As palavras tanto do texto literário quanto do cinematográfico são signos e, os signos sempre se referem a alguma coisa. Quando palavras do texto literário são transmutadas para o cinema, ganham significados especiais, pois, são interpretações pessoais de quem as elege para a adaptação e Plaza²⁶ (2003, p.21) define da seguinte forma que “O signo é algo que sob certo aspecto, representa alguma coisa pra alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é o significado ou interpretante do primeiro signo”.

Os elementos da narrativa fílmica quando bem estruturados na tradução podem articular o discurso fílmico de forma a conotar várias possibilidades temporais. E, segundo Anastácio (2006, p. 68).²⁷

“Através do uso de flashbacks, de tomadas de ângulos subjetivos, da mudança no ritmo e na velocidade narrativa, da inclusão de material de arquivo, bem como de objetos, arquitetura, música, dança, guarda-roupa, maquiagem, estilo de cabelo, que caracterizam uma determinada época, ou, ainda, utilizando de diferentes gradações cromáticas, o cinema pode conotar diversos tempos narrativos e ou comunicar experiências passadas”.

²⁵ ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virgínia Woolf e Sally Potter.** Op. cit. nota 17. p. 70.

²⁶ Ibidem. p. 21.

²⁷ Ibidem. p.68.



Entendemos as palavras como signos que no processo de transmutação transformam-se em outros signos que são interpretantes do primeiro signo, ressaltando segundo Plaza (2003) os aspectos da linguagem como as suas qualidades materiais que dão ao pensamento, aplicação denotativa ou conexão real que põe um pensamento-signo em relação a outro e a função representativa.

Pelas zonas de interseção: atravessando fronteiras, do texto literário ao cinematográfico

No caminho da adaptação fílmica que é uma tradução intersemiótica, há uma margem de criação, um intervalo no produto da transmutação de um ao outro que postulamos ser uma zona de interseção.

O texto literário e podemos dizer as obras de grandes escritores não têm chegado ao alcance dos leitores, podemos classificá-las como pertencentes à cultura erudita (por poucos terem acesso). Então, podemos afirmar que o cinema faz parte da cultura de massa e, quando se adapta um livro para o cinema, temos uma re-escritura da obra literária que alcança um maior número de pessoas, uma massa de telespectadores. No contexto atual da globalização, os veículos de informação (como o cinema) tem tido um grande destaque e através de veículos que difundem tanto a cultura erudita (a literatura, por exemplo) e a cultura de massa (o cinema) assuntos sociais e políticos tem tido relevância.

Na história que é contada tanto no livro quanto no filme é apresentado o que ocorria com os negros e, principalmente, as mulheres na Georgia, EUA, no limiar do século XX. O preconceito de gênero contra a mulher negra, por ser pobre e fragilizada pela sociedade, ou em razão da situação social menos favorecida dos negros nos EUA naquele período. Anastácio (2006, p.79)²⁸ vem rememorar que “... as pressões sociais e políticas continuam a aparecer como pano de fundo das seqüências fílmicas... ‘e, assim, tanto a autora do livro quanto o cineasta, ao criarem suas obras trazem ao conhecimento de todos, fatos que não devem ser esquecidos pelo mundo como o racismo e preconceito de gênero e pigmentação da cor da pele’, contudo, o poder das pressões sociais se mantém, o que é denunciado pela narrativa fílmica (ANASTÁCIO, 2006, p.79)²⁹. O cinema amplia a estrutura temporal do livro para a era das imagens, do vídeo, da força da mídia, da velocidade.

Estamos vivendo um momento em que a re-escritura é privilegiada na nova realidade cultural e a adaptação fílmica adquire relevância. Em face ao capitalismo, faz-se necessário produzir em grande escala para vender o seu produto. A arte e sua reprodução técnica passam a ter valor. A partir deste pressuposto, a literatura que pertence à cultura de erudita não pode ficar esquecida. É neste pensamento que surgem as adaptações e as grandes narrativas passam a ser adaptadas e difundidas nos meios de comunicação. Segundo Sodré

Assim, na relação entre a cultura erudita e a cultura de massa, na tradução fílmica, a literatura é difundida ao público que não tem acesso a obras de grandes escritores. E, desta forma, o leitor tem acesso a uma idéia da obra e não a obra propriamente dita e na maioria das vezes tem seu primeiro contato com a história através do cinema.

²⁸ Ibidem. p.79.

²⁹ Ibidem. p.79.



CONCLUSÃO

Consideramos que o cinema, mais que um suporte, é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal, ou seja, entraremos em dois campos, com significados diferentes, porém de diálogo permanente. A adaptação de um livro como *The Color Purple* para o cinema, recriou na tela significados tão expressivos quanto os que se encontram no texto original (apesar do abrandamento do cineasta no filme em relação às brutalidades narradas no filme), com a utilização de diferentes recursos narrativos e estilísticos.

Notamos que as opções de cada autor precisam ser entendidas e, sobretudo respeitadas já que não existe uma sistematização de procedimentos, tornando cada caso único e particular.

Uma história pode ser contada de vários modos, examinando como o texto literário foi concebido e como os personagens são caracterizados em menor ou maior detalhe, permanecendo mais misteriosos ou mais permanentes, no momento em que ocorre a Tradução Intersemiótica, transposição de uma linguagem à outra; o filme tece a narrativa para nos fazer ganhar consciência de como é contada a história no texto literário.

Através deste olhar intersemiótico, a função do cinema passa ser a de transferir para a tela não apenas uma história cuja mensagem é veiculada por meio de personagens, mas também canalizar para ela os mecanismos necessários à organização da montagem, que pressupõe esteticidade, criatividade e linguagem própria.

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virgínia Woolf e Sally Potter**. Salvador: Edufba, 2006.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções e transmutações**. São Paulo: Anna Blume, 1996.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. (Trad.) Hildegard feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

EVANS, Mari. **Black women writers**. London, UK: Pluto Press, 1985.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. 6ª ed. Routledge, London, UK, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. (Trad.) Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1989.

LIRA, Bernadete. **A nave extraviada**. São Paulo: Anna Blume: ECA-USP, 1995.



XII SEMOC SEMANA DE
MOBILIZAÇÃO
CIENTÍFICA
SEGURANÇA: A PAZ É FRUTO DA JUSTIÇA



PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1987.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PORTELA, Eduardo(org). **Teoria literária**. 4ª ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

THE color purple. Direção: Steven Spielberg. Produção: Quincy Jones, Kathleen Kennedy, Frank Marshall e Steven Spielberg. Roteiro: Menno Meyjes. Elenco: Danny Glover, Whoopi Goldberg, Margaret Avery, Oprah Winfrey, Willard E. Pugh, Akosua Busia, Desreta Jackson, Adolph Caesar, Rae Dawn Chong, Dana Yvey, Leonard Jackson, Bennet Guillory, John Patton Jr., Carl Anderson, Susan Beubian, James Tillis, Phillip Strong, Laurence Fishburn. Los Angeles, U.S.A. Edição: Michael Kahn, 1985. 1 filme (154 min.), son., color, Warner Bros/Amblin Entertainment/Guber-Peters Company. (DVD)