



# Traduções e Adaptações em estudo: um panorama da IV Jornada de Tradução e Adaptação - JOTA 2021

Silvia Cobelo\*

Solange Pinheiro\*\*

A cada dois anos, o Grupo de Estudos em Adaptação e Tradução (GREAT USP/CNPq) promove a JOTA, nossa jornada de estudos, três dias dedicados ao encontro de professores, pesquisadores, estudantes de graduação e de pós-graduação, com palestras e comunicações dedicadas a diferentes assuntos nas duas áreas.

Em 2021, dadas as condições em que nos encontrávamos - no meio de uma pandemia - realizamos uma Jornada online, com sede na UNESP de São José do Rio Preto. Como fazemos desde 2015, convidamos para oferecerem conferências e palestras relevantes pesquisadores, inclusive um professor estrangeiro, Prof. Dr. Patrick Cattrysse; assim como editores, tradutores e

---

\* Pós-doutoranda em Estudos da Tradução e Adaptação (FFLCH 2023); Doutora e Mestra em Literatura Espanhola (FFLCH 2009 e 2015); Roteirista (UCLA 1995); Biologia (IBUSP 1982). Membro do GREAT desde 2015 e vice-coordenadora desde 2019; é tradutora, além de escrever ficção em forma de prosa e roteiros.

\*\* Pós-doutora em Estudos da Tradução (FFLCH 2016); Doutora em Filologia e Língua Portuguesa (FFLCH 2011) e Mestre em Estudos Linguísticos e Literários (FFLCH 2007). Membro do GREAT desde 2017, é tradutora profissional, com traduções publicadas por diferentes editoras em São Paulo e Porto Alegre.

escritores. E, para nossa satisfação, dezenas de participantes compartilharam suas pesquisas e indagações sobre os mais variados temas, mostrando o avanço dos estudos principalmente na área de adaptação, que nos últimos anos tem adquirido grande força na Europa e nos Estados Unidos. Como não poderia deixar de ser, o Brasil acompanha essa tendência, e esperamos que ela continue a prosperar e a se desdobrar em novos e ainda não imaginados percursos acadêmicos.

Esta revista contém 16 artigos resultantes de comunicações orais realizadas durante a IV Jornada de São José do Rio Preto, e os leitores poderão ter uma ideia da diversidade de temas abordados durante o encontro: são três sobre tradução literária e 12 sobre adaptação, além de um artigo escrito pelo Prof. Dr. Álvaro Hattner, da Unesp de São José do Rio Preto, conferencista de nossa Jornada. Em um texto conciso e atual, o professor aborda as sempre tênues e discutíveis diferenças entre tradução e adaptação, mostrando como as duas áreas estão profundamente interligadas.

Por uma feliz casualidade, os três artigos sobre tradução literária analisam textos escritos em diferentes línguas - inglês, russo e japonês -, bem como autores de diferentes épocas: dois considerados parte do cânone da literatura mundial, atuantes no século XIX, a poeta norte-americana Emily Dickinson e o romancista russo Fiódor Dostoiévski, e uma autora japonesa contemporânea, Tawada Yōko. A análise feita por Giovanna Begotti das traduções de Dickinson por Adalberto Müller, Haroldo de Campos e Isa Mara Lando leva em conta a estrutura dos poemas, bem como aspectos fonológicos, mostrando as estratégias adotadas pelos tradutores para apresentar a dicção especial de Dickinson ao público brasileiro. Dostoiévski é tema de um artigo em que Yuri Martins de Oliveira apresenta os desafios de fazer uma adaptação e uma tradução integral da mesma obra, *Crime e Castigo*, refletindo sobre o suposto caráter inferior e infantil de um texto adaptado, mostrando como o tradutor/adaptador pode entregar aos leitores uma história contada “de uma maneira mais simples, do ponto de vista linguístico e do enredo, sem que se percam, contudo, suas características literárias”. Finalmente, o artigo de Fabio Pomponio Saldanha sobre Tawada Yōko introduz para o nosso público leitor/pesquisador não apenas uma romancista contemporânea, mas também

uma literatura infelizmente ainda pouco divulgada em nosso país. Relembrando José Paulo Paes (1990), a tradução hoje, mais do que nunca, é uma ponte necessária entre duas (ou mais) culturas, permitindo que conheçamos um pouco da produção literária de um país que tem laços de amizade tão profundos conosco como o Japão, dada a presença de mais de dois milhões de descendentes em nosso país (Sampaio 2022).

A literatura continua presente nos artigos relacionados à adaptação: dos 13 artigos, sete se relacionam a textos literários – desde os já canônicos Charlotte Brontë, Joseph Conrad, Albert Camus, James Joyce, José de Alencar, Mário de Andrade – aos autores contemporâneos – Ismail Kadaré – e os sempre presentes clássicos da literatura infantil, neste caso, o conto da Branca de Neve.

A adaptação de narrativas canônicas abre espaço para vários argumentos sugestivos. Um romance como *Jane Eyre*, ao ser adaptado para o cinema inglês ou hollywoodiano, usa como fonte o texto escrito por Brontë, publicado em 1847. Entretanto, nos quase 200 anos desde sua publicação, o romance já foi traduzido para inúmeras línguas – só no Brasil, temos oito traduções publicadas, além de adaptações. O espectador brasileiro de uma adaptação de *Jane Eyre* poderá ter em mente não o texto em inglês, mas a tradução que leu, e possivelmente estabelecerá comparações entre a ‘sua’ tradução e o filme, no que diz respeito ao léxico, sobretudo nas falas das personagens, criando expectativas quanto ao que irá ver nas telas. O artigo de Cynthia Beatrice Costa e Lenita Maria Rimoli Pisetta analisa a adaptação americana de 1943, com Orson Welles e Joan Fontaine, um ano antes da tradução de Sodrê Viana, e dois anos antes da publicação de *Jane Eyre (A Mulher Sublime)* vertido por Virginia Silva Lefreve. As pesquisadoras utilizam a quinta retradução brasileira, elaborada pela segunda autora do artigo, Lenita Esteves, assinada com Almiro Pisetta (Paz e Terra 1996)<sup>1</sup>, analisando a marcação de gênero do termo *reader* nos trechos de *voice-over*, examinando

---

<sup>1</sup> Confira mais detalhes sobre as traduções da obra no site *Não Gosto de Plágio*, da pesquisadora Denise Bottman. Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/search?q=jane+eyre>. Acesso em: 17 de mai. de 2023.

a “hipótese de que tradução e adaptação pressupõem ajustes significativos na voz narrativa”.

*O Estrangeiro* (1942) um dos mais famosos romances do escritor franco-argelino Albert Camus, Prêmio Nobel em 1957, foi lido no Brasil até 1980 na tradução portuguesa de António Quadros, até ser tardiamente traduzido por Valerie Rumjanek<sup>2</sup> - um ótimo tema de pesquisa inclusive. Jáder Santana traz duas reescrituras deste livro: a única adaptação cinematográfica, *Lo Straniero* (1967) e *L'Étranger* (2013)<sup>3</sup>, traduzido em quadrinhos (2013). O laureado diretor italiano Luchino Visconti já havia adaptado outros escritores, como Dostoievski, Boccaccio e Lampedusa antes de Camus, e geralmente assinava como co-roteirista. Jacques Ferrandez, premiado quadrinista franco-argelino, mostra igualmente um gosto por adaptações. Além de três obras de Camus, quadrinizou Marcel Pagnol e alguns autores argelinos como Maurice Attia, Mohammed Dib, entre outros.

Nas três obras, tanto a matriz literária, como nas reescrituras, Santana encontra uma prevalência: “a figura do sol como elemento central e catalisador dos atos e sentimentos do protagonista”. O artigo, acompanhado de imagens do filme e HQ em algumas cenas chaves, mostra como as duas traduções intersemióticas se esforçam e “são bem-sucedidas [...]”. Ambas fazem uso de recursos particulares às suas mídias para representar a intensidade abrasadora do sol e sua influência na dimensão psíquica do personagem”.

Conta Denise Bottman (2012:264) ter sido tardia a primeira tradução da obra de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas* (1899), lançada no Brasil apenas em 1984, após o lançamento da adaptação *Apocalypse Now* (1979), dirigida por Francis Coppola, iniciando um “surto” de retraduições. O artigo de Aline Ushida examina a edição bilíngue assinada por Fabio Cyrino (Landmark 2011) e verifica como o colonizado, chamado de ‘Outro’ neste texto, é representado nas duas mídias em ambos os meios, utilizando críticos dos estudos pós-

---

<sup>2</sup> Assim como acima, confira mais informações sobre traduções de Albert Camus no Blog de Bottmann. Disponível em: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/11/camus-traduzido-no-brasil.html>. Acesso em: 17 de mai. de 2023.

<sup>3</sup> O título foi traduzido por Jacques Ferrandez e Carol Bensimon em 2014 como *O Estrangeiro*. Logo abaixo lemos: “Baseado na obra de Albert Camus”.

coloniais (Bhabha 1991; Said 2007) para discutir identidade, alteridade e orientalismo, analisando inclusive algumas cenas, exemplificando suas considerações com imagens.

Duas aproximações bastante sugestivas são feitas entre o sertão de Guimarães Rosa e uma realidade aparentemente tão distante da nossa quanto a albanesa, no artigo que aborda a adaptação do romance de Ismail Kadaré, *Abril despedaçado* (1978), e entre o escritor irlandês James Joyce e o agreste nordestino no curta-metragem *Válvula*, baseado no conto *Eveline* publicado na coletânea *Dubliners* (1914). Kamila Moreira de Oliveira de Lima discute a transposição geográfica e temporal na adaptação roteirizada por Karim Aïnouz, dirigida por Walter Salles, lançada em 2001. Esta coprodução franco-suíça transfere a rixa entre famílias para o sertão nordestino de 1910 (filmado no interior da Bahia), ressignificando a narrativa fonte. O filme foi distribuído internacionalmente, revelando o protagonista, Rodrigo Santoro, para a indústria de cinema.

Outros dois artigos trazem adaptações cinemáticas de obras literárias. Ana Caroline Lopes analisa o curta (28') *The Horse Dealer's Daughter* (1983), baseado no conto homônimo de D. H. Lawrence, de 1918; mostrando como a deslocção do contexto inglês para o oeste americano reforça a mesma crítica feita por Lawrence em seu conto. Robert Burgos é americano e aparece nos créditos em poucos audiovisuais<sup>4</sup>: roteirizou dois episódios da série televisiva *Chicago Hope* (1997) e como diretor da série *Strange Therapy* (2019-); portanto podemos supor que esse curta-metragem pode ter sido um projeto pessoal, um puro ato como agente, disposto a trazer uma narrativa para outro público, de outro tempo, em outra mídia.

Tivemos também a alegria de receber o artigo de Felipe Duarte Pinheiro abordando a adaptação do mangá *Ghost in the Shell*, de Masamune Shirow para o cinema, a qual o diretor Mamoru Oshii deixou em um tom mais sério, “sugerindo uma postura mais crítica em relação ao tema das implicações dos avanços tecnológicos para a nossa concepção de humanidade

---

<sup>4</sup> IMDb Robert Burgos. Disponível em [https://www.imdb.com/name/nm0121464/?ref=fn\\_al\\_nm\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0121464/?ref=fn_al_nm_1). Acesso em: 26 de mai. de 2023.

em comparação à sua obra fonte”. A obra cyberpunk japonesa, transformada em uma franquia de Transmídia, foi expandida e adaptada, como no caso deste longa animado, o anime de suspense cyberpunk adulto de 1995<sup>5</sup>. O artigo foca em como as divergências da narrativa fílmica amplifica os temas do mangá fonte. A influência cultural de *Ghost in the Shell* é grande. Steve Rose (2009) cita: desde a franquia *The Matrix* (1999-2021), abertamente inspirada no anime dirigido por Oshii e roteirizado por Kazunori Itô; ao filme *Blade Runner* (1982) e outros audiovisuais, como os filmes *A.I.* (2001) e *Avatar* (2009 e 2022). É comum encontrarmos reescrituras, como remakes, refeitos dentro do padrão Hollywood (Milton e Cobelo 2023:224). A adaptação do manga feita em Hollywood em 2017 não foi bem-sucedida comercialmente, com perdas em torno de U\$60 milhões de dólares. Kosuke Mizukoshi (2018) atribui em parte à americanização e *white-washing* [branqueamento] do filme, que traz Scarlett Johansson - uma atriz não asiática - no papel de um ciborgue, e como um *Robocop*<sup>6</sup>.

Dois audiovisuais encerram a lista, uma série americana e um longa-metragem espanhol. Francisca Elane Costa e Silva, Regina Farias de Queiroz, e Rafael Ferreira da Silva examinam a conhecida história de Branca de Neve e seu reposicionamento em nosso século, para outro público e de maneira seriada. A trama e suas personagens, intertextualizadas com outros contos de fadas, são atualizadas e recontadas na série *Once Upon a Time / Era uma Vez* (2011-2018), hoje na Disney+, por Adam Horowitz e Edward Kitsis. A dupla divide créditos de roteiristas desde tempos de faculdade. Além de assinarem, entre outras produções, o da série *Lost* (2005-2010), terminam como parte da lista de produtores executivos da premiada e bem sucedida série, inclusive no mercado internacional. Portanto, não surpreende ver o nome dos dois como criadores, produtores executivos e escritores (de parte dos episódios) na ficha da série também veiculada pelo canal americano ABC, disponível na

---

<sup>5</sup> Em 2008 lançaram uma versão atualizada, *Ghost in the Shell 2.0*, com novo áudio e efeitos digitais, além de animação 3D adicional. Wikipedia: *Ghost in the Shell*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost\\_in\\_the\\_Shell](https://en.wikipedia.org/wiki/Ghost_in_the_Shell). Acesso em: 26 de mai. de 2023.

<sup>6</sup> Segundo Mizukoshi (2018) *Robocop* é um tropo clássico dos filmes americanos, “um policial, com senso de justiça, transformado em um ciborgue após ser gravemente ferido” [a police officer with a strong sense of justice is seriously injured and then made into a cyborg].

plataforma IMDb. Os Estudos da Adaptação também se beneficiam de estudos historiográficos sobre os adaptadores. Este é um caso - esperando para ser pesquisado. Além da adaptação anterior, e da continuação (ou *sequel*) de um filme vintage, *Tron: Legacy* (2010); Horowitz e Kitsis criaram para ABC *Once Upon a Time in Wonderland* (2013-2014), *spin-off* da série estudada por Silva, Queiroz e Silva utilizando *Alice* outra narrativa clássica da LIJ.

A integrante do nosso grupo de pesquisa Great, Anna Catharina de Mendonça Paes, submeteu um original estudo sobre *La Tribu* (2018). A comédia, disponibilizada pela Netflix, é dirigida, e parcialmente escrita por Fernando Colomo, com mais de 40 audiovisuais, entre filmes e séries, em seu currículo. Os atores principais, Carmem Machi e Paco León, são igualmente conhecidos do público espanhol - e agora com o advento do streaming, de muitos outros lugares. Além de inúmeros trabalhos individuais, foram protagonistas como mãe e filho (apesar da pouca diferença de idade<sup>7</sup>) na bem-sucedida sitcom *Aída* (2005-2014), assim como em *La Tribu* - algo provavelmente entendido como uma piscadela aos fãs da série. Paes concentra sua análise nos quatro processos de tradução intersemiótica de um elemento metalinguístico da trama: um vídeo viral expõe a personagem feita por León em uma situação bem constrangedora, que gera artigos jornalísticos e inspira a letra de música de um *reggaeton*, transformada em videoclipe com coreografia, utilizada pelo grupo de dança em que os protagonistas se apresentam em um programa de TV - antes de participam de um *flash mob* final.

Nossos leitores podem apreciar estudos com dois autores bem representativos da literatura brasileira, Mário de Andrade e José de Alencar. Dafny Saldanha Hespanhol Vital analisa, compartilhando gifs de cenas interpretadas, duas traduções em libras do poema de Mário de Andrade “Moça linda bem tratada” (1922), observando como os aspectos multimodais (discurso, design, produção e distribuição). A grande diferença entre as duas versões é o profissionalismo da produção. O audiovisual feito com mais tempo, possui maior valor de produção, incluindo figurinos, e iniciou a

---

<sup>7</sup> Conferir sobre adaptação e discrepâncias entre as personagens e a idade real dos atores do elenco em Milton e Cabelo (2023).

Videoteca Acadêmica em Libras - ViaLibras. O projeto, transformado em uma extensão universitária na UFRJ em 2020, valoriza Libras “como língua de produção de conhecimento científico e colaborar para o letramento acadêmico nessa língua” (Souza e Vital 2023), incluindo um útil glossário para auxiliar tradutores e intérpretes de Libras.

Confirmando a importância de abrir novos caminhos de pesquisa, para mostrar que gêneros ainda menos estudados revelam novas possibilidades de pesquisas acadêmicas, tivemos igualmente o prazer de editar, além de um texto sobre tradução de um poema em libras, dois artigos examinando temas pouco vistos em tradução, como bordados e canções.

O romance *Iracema* de Alencar traduzido através de bordados é um dos temas que comprovam o ecletismo dos Estudos da Tradução e da Adaptação, sempre muito bem acolhido pela Jota e pelo próprio Great. Hyana Jessica Silveira Rocha faz parte do Grupo Iluminuras de Literatura e Bordado, um projeto de extensão de incentivo à leitura da Universidade Federal do Ceará (UFC), que após discussão de um clássico brasileiro, propõe uma ressignificação utilizando os signos visuais do bordado para recompor o texto em imagens através de desenhos, linhas e cores. Segundo Rocha, o projeto já produziu mais de cem bordados com inspiração literária, trabalhando com autores como Raquel de Queiroz, Guimaraes Rosa, Clarice Lispector, Castro Alves, entre outros, um tentador baú de preciosidades para os estudiosos de Literatura e Pedagogia, além da nossa área de reescrituras.

Por fim, *last but not least*, editamos com prazer novamente um texto de Julio César Ribeiro dos Santos sobre tradução e música, desta vez analisando o hit “Evidências”. Aqui temos outro caso envolvendo o conceito de status de celebridade (Hutcheon e O’Flynn 2013:143), começando pelos autores da canção. José Augusto, com larga experiência em trilhas de novelas, e Paulo Sergio Valle, irmão de Marcos Valle, que segundo seus verbetes no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (dicionariompb.com.br), já gozavam de notoriedade na cena musical ao terem sua canção gravada por Leonardo Sullivan em seu álbum *Veneno, Mel e Sabor* (1989). A obra chegou às paradas de sucesso com a dupla Chitãozinho e Xororó, inserida no álbum *Cowboy do Asfalto* (1990), em uma das faixas mais representativas dos irmãos,

transformando-se em um objeto pop, virando memes e uma das mais cantadas em karaokês no Brasil, mostrando sua boa recepção, inclusive em outros países, tendo sido gravada em espanhol mais de uma vez. Santos observa as traduções feitas pela dupla em: 1990; como tema de encerramento da turnê *Evidências* (2016-2020)<sup>8</sup>; e no álbum ao vivo *Elas em Evidências* (2017), dividindo o palco com 12 cantoras: Simone e Simaria, Maiara e Maraísa, Ana Vitória, Paula Fernandes, Ana Clara, Tânia Mara, Marília Mendonça, Bruna Viola, Kell Smith e Alcione. As 12 cantoras dividem o palco com Chitãozinho e Xororó. Santos conclui, ao cotejar as versões, uma “assimilação do caipira pela cultura urbana”, uma “permanência do caipira no que se chama sertanejo, um resquício dos brãos onde se pensou pop”.

Neste momento, em que já estamos convidando colegas e conferencistas a acompanhar a quinta edição da nossa Jornada, entregamos este número especial da *Tradterm*, mostrando a diversidade de pesquisas em tradução e adaptação, desejando que o próximo número especial da *Tradterm*, com os artigos da V Jota 2023, possa ser tão instigante quanto este. Que a leitura seja prazerosa, e desperte nos leitores a vontade de conhecer um pouco mais sobre essas duas áreas interligadas, servindo como incentivo para todos interessados em reescrituras e nos sinuosos e ramificados caminhos da recepção.

## Referências

BOTTMANN, Denise. “Joseph Conrad No Brasil”. *Belas Infiéis* 1.1 (2012): 263-276.

MILTON, John e COBELO, Silvia. Translation, Adaptation and Digital Media. London: Routledge, 2023.

---

<sup>8</sup> A turnê voltou com alguns shows em 2022 após ser interrompida pela pandemia, sendo o último no dia dos namorados em uma casa de espetáculos da capital paulista. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/tudo-de-som/chitaozinho-xororo-dia-namorados>. Acesso em: 17 de mai. de 2023.

MIZUKOSHI, Kosuke. "Perils of Hollywood Whitewashing?: A review of 'Ghost in the Shell' movie". *Markets, Globalization & Development Review* 3.1 (2018).

SAMPAIO, Fabiana. "Imigração japonesa no Brasil completa 114 anos". *Radioagência Nacional*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2022-06/114-anos-da-imigracao-japonesa-no-brasil#:~:text=Dados>. Acesso em: 17 de mai. de 2023.

SOUZA, Rodrigo Pereira Leal de e VITAL, Dafny Saldanha Hespanhol. "Sobre o Projeto". *Via Libras*, 2023. Disponível em: <http://www.vialibras.letas.ufrj.br/index.php/sobre-o-projeto>. Acesso em: 17 de mai. de 2023.

# Adaptação, tradução: o que há em um nome?

## Adaptation, translation: what's in a name?

Alvaro Luiz Hattnher\*

*Resumo:* Já faz algum tempo que os campos dos Estudos de Adaptação e dos Estudos de Tradução têm acenado mutuamente a certa distância um do outro, em um contato marcado muitas vezes por um possível temor de descaracterização ou perda de identidade de cada uma dessas áreas de investigação. Na verdade, as teorias de adaptação têm usado amplamente o termo ‘tradução’ para representar o processo de transformação que pode ocorrer entre arquiteturas textuais diferentes. Por sua vez, os estudiosos e, em especial, os profissionais da tradução usam o termo ‘adaptação’ para descrever procedimentos que, na verdade, representam o ato tradutório em si. Esse uso de ‘adaptação’ parece criar uma zona de conforto especial que pudesse abrigar tudo o que fosse um desvio dos posicionamentos de idolatria ao ‘texto original’. Examinar as formas como tais termos são empregados, em especial no Brasil, pode nos ajudar a repensar suas definições e limites.

Palavras-chave: Adaptação; Tradução; Definição; Literatura; Cinema.

*Abstract:* For some time now, the fields of Adaptation Studies and Translation Studies have been mutually waving at a certain distance from each other, in a contact often marked by a possible fear of mischaracterization or loss of identity of each of these areas of investigation. In fact, adaptation theories have widely used the term ‘translation’ to represent the process of transformation that can occur between

---

\* Professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. E-mail: [alvaro.hattnher@unesp.br](mailto:alvaro.hattnher@unesp.br).

different textual architectures. In turn, scholars and, in particular, translation professionals use the term ‘adaptation’ to describe procedures that actually represent the translation act itself. This use of ‘adaptation’ seems to create a special comfort zone that could shelter anything that would be a deviation from the idolatry positions to the ‘original text’. Examining the ways in which such terms are used, especially in Brazil, can help us to rethink their definitions and limits.

*Keywords:* Adaptation; Translation; Definition; Literature; Film.

O convite para participar da mesa-redonda “Tradução e adaptação: onde estão as fronteiras?”, na abertura da 4ª Jornada de Tradução e Adaptação, representou para mim uma excelente oportunidade para rever os conceitos de adaptação e tradução na forma como são usados e também sua inter-relação.<sup>1</sup> Os dois termos têm feito parte integral de minha vida acadêmica, como pesquisador na área de Teorias da Adaptação e como tradutor profissional.

O meu ponto de partida é uma colocação de Tom Leitch que se encontra em um texto interessantíssimo publicado na *Literature/Film Quarterly* em 2018, no qual são expostas as concordâncias e divergências entre ele e Patrick Catrysse quanto às questões que estamos abordando:

A maioria das pessoas que conheço que sonham com uma terminologia comum presume que outros estudiosos adotarão seus termos, e não o contrário. Ainda assim, não podemos deixar de trabalhar em prol de termos e protocolos comuns, mesmo que seu principal efeito seja aumentar nossas diferenças substantivas, porque a alternativa seria babel e caos. O ponto de partida óbvio para estudiosos de adaptação seria uma definição comumente aceita de adaptação, mas esse é o mesmo termo que a maioria dos estudiosos que não são Linda Hutcheon relutam em definir e quase não têm sucesso em suas tentativas de fazê-lo (CATRYSSSE; LEITCH 2018:sp; tradução minha).

A colocação de Leitch nos faz perceber a fascinante tarefa que nós, pesquisadores das áreas de adaptação e de tradução, temos na busca de estabelecer definições operacionais que possam efetivamente contribuir para o estabelecimento de um diálogo profícuo entre ambas. E não há dúvida que existe todo um conjunto de confluências e justaposições entre os dois termos, nas diversas modalidades em que são empregados.

---

<sup>1</sup> Agradeço aos colegas Nilce Maria Pereira e John Milton pelo convite.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.11-20

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Esta rápida reflexão pode nos levar a uma das mais evidentes dessas confluências entre adaptação e tradução: a avaliação de traduções, entendidas como operações de transformação entre textos de duas línguas diferentes, ainda se orienta pelo desejo utópico de realização plena de ‘fidelidade’. Diante da percepção da impossibilidade de se alcançar a ‘fidelidade absoluta’, termo claramente redundante, tradutores e teóricos optam por rotular todo ‘desvio’ do original como ‘adaptação’.

Em minha opinião, a noção que o senso comum tem do que é ‘adaptação’ é absurdamente variada e, portanto, imprecisa. Veja-se, por exemplo, a maneira como o termo é usado no expediente de narrativas gráficas do gênero de super-heróis no Brasil: sempre há nome de um tradutor/tradutora e de alguém que faz a ‘adaptação’. Tive a oportunidade de conversar com muitos editores brasileiros de HQ e, quando indagados sobre o que envolve a adaptação, a resposta sempre foi pouco clara, evasiva e, algumas vezes, apontava para procedimentos textuais semelhantes ao que poderíamos chamar de revisão ou copidesque. Nesse caso, ‘adaptação’ se mostra com um sentido vago, que se dissemina e contribui enormemente para a cristalização de um significado que se revela um desserviço para o debate terminológico.

Essa variação de formas de uso encontra respaldo dentro do próprio campo teórico que pensa a adaptação. Por exemplo, Robert Stam, em sua introdução ao compêndio *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005) aponta para a existência de

um arquivo repleto de tropos e conceitos para explicar a mutação das formas através das mídias: adaptação como leitura, reescritura, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, atualização, transmodalização, *signifying* [significação denotativa-conotativa], performance, dialogização, canibalização, reinvenção, encarnação ou reacentuação (STAM 2005: 25; tradução minha).<sup>2</sup>

Na mesma linha de raciocínio, Julie Sanders, em seu aclamado (e controverso) *Adaptation and Appropriation* (2006: 3; tradução minha) lista

---

<sup>2</sup> “A well-stocked archive of tropes and concepts to account for the mutation of forms across media: adaptation as reading, rewriting, critique, translation, transmutation, metamorphosis, recreation, transvocalization, resuscitation, transfiguration, actualization, transmodalization, signifying, performance, dialogization, cannibalization, reinvention, incarnation, or reaccentuation”.

“variação, versão, interpretação, imitação, aproximação, suplemento, incremento, improvisação, prequência, sequência, continuação, adição, paratexto, hipertexto, palimpsesto, enxerto, reescritura, refeitura, remodelação, re-visão, reavaliação”.<sup>3</sup> Apesar de até mesmo se valer de termos consagrados por Gérard Genette (paratexto, hipertexto) nesse grande rol de metáforas, Sanders curiosamente não lista ‘tradução’, termo que ocupa espaço mínimo em sua discussão.

Por outro lado, quando olhamos o uso que os teóricos do campo de estudos da tradução fazem do termo ‘adaptação’, a imprecisão é ainda maior.

Uma das primeiras e relevantes contribuições para discutir a relação entre os dois termos encontra-se no ensaio “Adaptation, Translation, Critique” (2007), de Lawrence Venuti. Apesar do foco ainda limitado ao vetor tradicional (literatura → cinema), Venuti traz reflexões importantes para o debate, em especial a ideia de abandono do “modelo comunicativo de tradução”, que seria substituído por uma abordagem “hermenêutica”. Essa proposta, por instigante que seja, não impede Venuti de continuar a tratar “adaptação” como procedimento dentro do processo tradutório ou mesmo como forma revisionista de reescrita (VENUTI 2013:150). E em trabalho mais recente desse autor, *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic* (2019), o termo ‘adaptação’ é usado como procedimento autônomo, diferenciado de tradução.

John Milton, no verbete “Adaptation” presente no primeiro volume do *Handbook of Translation Studies* (2010:3), afirma que a terminologia na área de adaptação é “extremamente confusa”. Na verdade, a ‘confusão’ se instaura, a meu ver, pela imprecisão nas definições. Por exemplo, o conceito de ‘adaptação’ incluído na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed. 2009: 3), escrito por Georges Bastin, trata a adaptação como uma operação ocorrida dentro do procedimento tradutório: um grupo de intervenções resultando em um texto que não é geralmente aceito como uma tradução, mas, ainda assim, é reconhecido como representante do texto fonte.

---

<sup>3</sup> “Variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel, sequel, continuation, addition, paratext, hypertext, palimpsest, graft, rewriting, reworking, refashioning, re-vision, re-evaluation”.

Já no *Routledge Companion to Translation Studies* (2009), adaptação é apresentada em duas acepções: a primeira, como forma especial de tradução, e a segunda, seguindo a definição proposta no modelo de Vinay e Darbelnet em 1958, ou seja, como “um tipo especial de equivalência” pelo qual se atinge “o limite extremo da tradução” (1995: 39). O autor do verbete, Jeremy Munday, chega a afirmar que, independentemente de poder ser considerada como uma “forma de tradução”, a adaptação requer “critérios diferentes para a avaliação de sua equivalência com a fonte” (2009:166).

Aqui se encontra um ponto fulcral que, no meu entender, define como a adaptação é (mal)vista: ela representa o desvio, a mudança radical, a alteração, o rasgo, a faca no peito do pai-texto original, que deveria ser intocável, imutável e para o qual se deve... fidelidade.

Nesse sentido, proponho que o conceito de adaptação na forma usada nos Estudos de Tradução é apenas a construção de uma zona de conforto buscando minimizar os efeitos incômodos das ‘infidelidades’ ocorridas na tradução (interlingual) dos textos. Assim, a adaptação é o lugar da permissão do desvio, da autorização da criação, o lugar no qual profissionais e estudiosos da tradução encontram alívio para o fardo de não elaborarem (ou comentarem sobre) um texto-alvo que só pode ser considerado equivalente ao texto fonte por meio de ‘critério diferente’ de avaliação, visto que o texto considerado adaptação cruzou de maneira incisiva (e, a princípio e por princípio, insuportável) os limites do aceitável para a fantasiosa manutenção da fidelidade. ‘Adaptar’ ao traduzir é colocar-se em um espaço em que o “jogo de forças deformadoras é livremente exercido” (BERMAN 2012: 242).

Note-se que mesmo a utilização do termo ‘adaptação’ usado para uma ‘simplificação’ de grandes obras literárias<sup>4</sup> me parece inadequada. Ela serve para dizer “Este texto, de um grande autor canônico, foi adequado para determinada faixa etária, permitindo o contato de jovens leitores com os ‘clássicos’”. Trata-se, no limite, da criação da mesma zona de conforto para os

---

<sup>4</sup> Objeto de estudo de meu colega Lauro Amorim, em seu livro *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling* (2006).

jovens leitores, que agora podem ler as ‘grandes obras’. Por que não usar ‘recontar’ em vez de ‘adaptar’? Não é isso o que, em última análise, é feito?

Assim, minha concepção de adaptação me leva a rejeitar o termo quando empregado como procedimento no âmbito da prática tradutória. Entre dezenas de exemplos possíveis, vamos pensar na tradução de *Pygmalion*, de Bernard Shaw, feita por Miroel Silveira e publicada em 1955. Toda a ambientação original da peça (Londres, início do século XX) é reconstruída no Rio de Janeiro. Esse é o tipo de procedimento que facilmente receberia a chancela de ‘adaptação’, ainda que a opção de Silveira seja, na verdade, apenas uma opção de tradução, diga-se de passagem, pela qual ele foi acusado de banalização da obra de Shaw (BORGES 2014:14). Essa ‘adaptação’, essa forma de traduzir, enquadra-se perfeitamente na noção de ‘domesticação’ de Venuti (2008). E exatamente essa noção pode corroborar a ideia de que o ‘adaptar’, para os profissionais de tradução, significa ultrapassar os obstáculos tradutórios por meio da construção de um ‘ambiente’ confortável que, embora afastado do ‘texto original’, se permite existir por não se tratar de tradução, mas de uma ‘adaptação’.

Por sua vez, o termo ‘tradução’ surge nos estudos de adaptação continuamente como uma metáfora, mas quase nunca como um procedimento. Uma das propostas que tenta fazer uso operacional do termo encontra-se em *Literature into Film: Theory and Practical Approaches* (2014), de Linda Constanzo Cahir. A autora procura se afastar do termo ‘adaptação’, ao analisar a transformação de romances em filmes, preferindo ver o processo como ‘tradução’, estabelecendo inclusive uma tipologia tripartite (tradução literal, tradução tradicional e tradução radical) semelhante a outras na história dos estudos de adaptação (ver, por exemplo, WAGNER 1975; ANDREW 1984). Essa “tendência taxonômica” (LEITCH 2008: 64) mais e mais expõe o caráter limitado e limitador de quaisquer tentativas de categorização, visto que o constante surgimento de narrativas em suportes textuais diferentes torna mais e mais evidente que não há sentido no estabelecimento de uma “tipologia de adaptação” (HATTNER 2013: 37).

Neste ponto, para além da utilização de ‘tradução’ como metáfora de adaptação (intersemiótica), percebemos que, quando o senso comum fala dessa

adaptação, a mesma régua usada para avaliar as traduções é aplicada. E aqui eu abro um parêntese para pensar que, embora tradução possa ser um tropo, uma metáfora de adaptação, a inversa parece não ser verdadeira, uma vez que a adaptação acaba por representar um ‘tipo especial’ de tradução. Enunciados como ‘O filme não foi fiel ao livro’, ou ‘Um bom romance não gera um bom filme, mas um mau romance pode gerar um bom filme’, ou ‘Nada disso aconteceu na narrativa gráfica’ revelam que a maneira como se enxerga as adaptações é orientada pelos mesmos valores que regem a avaliação de traduções.

Por outro lado, parece-me dado facilmente verificável que a grande maioria dos espectadores de filmes que de fato são adaptações não têm a menor ideia do que esteja envolvido no procedimento. Esses filmes sequer são vistos como ‘adaptações’. É bem verdade que, apesar desse desconhecimento, pode-se notar, com muita regularidade, o fenômeno que venho chamando de TPA - Tensão Pré-Adaptação. Tal angústia é alimentada pelo sentimento de ‘posse’ que o público tem em relação a determinados textos em suportes específicos. Uma colega tradutora quase teve uma síncope ao saber sobre a possível adaptação de *Cem anos de solidão* para uma série televisiva produzida para o canal de *streaming* Netflix. O romance de Gabriel Garcia Márquez era seu livro favorito de todos os tempos e, em sua concepção, seria uma heresia transformá-lo em qualquer outra arquitetura textual. Essa postura revela claramente a noção pessoal de intocabilidade dos textos, o que contribui para as visões negativas sobre adaptação entre suportes diferentes. Como afirmei em outra ocasião, posso não gostar de uma adaptação, porque quero ver a **minha** adaptação na tela. No entanto, o processo, em si, não pode ser visto de forma a inferiorizar, por extensão, todos os produtos dessa natureza. (HATTNER 2010: 150).

Curiosamente, não me parece haver uma TPT - Tensão Pré-Tradução (no máximo uma ligeira EPT - Expectativa Pré-Tradução), ainda que os leitores (ou parte deles) possam criticar duramente determinadas traduções. Isto nos faz lembrar uma afirmação de Linda Hutcheon (2006: 123): “Quanto mais radicais

são os fãs, maior o potencial para ficarem desapontados”<sup>5</sup>. A recepção no Brasil tanto das traduções quanto das adaptações fílmicas de *Harry Potter* atesta a verdade dessa afirmação.

Isso dito, quero apresentar minha concepção: adaptação é a recriação, reconstrução, remodelação, quem sabe até tradução, **que se dá entre arquiteturas textuais distintas**: romances para filmes, filmes para narrativas gráficas, narrativas gráficas para videogames, videogames para filmes, e assim por diante. Note-se aqui que poderíamos ampliar extensivamente a lista de possíveis (re)combinações, mas parece-me importante falar e discutir cada vez mais o que se poderia chamar de ‘texto/gênero não canônico’ e que alguns comentaristas chamariam de ‘baixa cultura’. Olhar para as adaptações em arquiteturas textuais que fogem ao que chamo de “vetor convencional” (romance-filme) (HATTNER 2016: 31) abre inúmeras portas não só para um universo de textos de imensa qualidade, mas também para a possibilidade de repensarmos os processos, distintos no meu entender, de adaptação (intersemiótica) e de tradução (interlingual), pois, à medida que surgem mais possibilidades de recombinação dos vetores envolvidos no processo de adaptação entre arquiteturas textuais distintas, a própria definição de adaptação deverá ganhar novos contornos, mais adequados à realidade de acesso multitextual do século XXI.

## Referências

- AMORIM, L. M. M. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ANDREW, D. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BASTIN, G. “Adaptation”. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (ed.). *Routledge encyclopedia of translation studies*. 3rd ed. New York: Routledge, 2009: p. 10-14.

---

<sup>5</sup> “The more rabid the fans, the more disappointed they can potentially be”.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.11-20

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

- BERMAN, A. "Translation and the trials of the foreign". In: VENUTI, L. (ed.). *The translation studies reader*. 3rd ed. London; New York: Routledge, 2012: 240-253.
- BORGES, G. P. R. *Especificidade cultural e linguística no teatro em tradução: The Lover (1963) de Harold Pinter para o público brasileiro*. 2014. Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção de menção na disciplina Projeto Final do Curso Letras - Tradução (português-inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- CAHIR, L. C. *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006.
- CATRYSSSE, P.; LEITCH, T. "A dialogue on adaptation". *Literature/Film Quarterly*, v. 46, n. 3, 2018.  
[https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/46\\_3/a\\_dialogue\\_on\\_adaptation.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/46_3/a_dialogue_on_adaptation.html). Acesso em: 18 abr. 2023.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- HATTNER, Á. L. "Quem mexeu no meu texto? Observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, p. 145-155, 2010.
- \_\_\_\_\_. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013.
- \_\_\_\_\_. "Invertendo os vetores: filmes gerando literatura". In: NIGRO; C. M. C.; SCHEEL, M. (org.). *Entre palavras e imagens: literatura, cinema e outras artes*. São José do Rio Preto: Laboratório Editorial IBILCE, 2016: 14-33.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- LEITCH, T. "Adaptation studies at a crossroads". *Adaptation*, v. 1, n. 1, p. 63-77, 2008.
- MILTON, J. "Adaptation". In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER, L. (ed.) *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, 2010: v.1, 3-6.
- MUNDAY, J. (ed.). *The Routledge companion to translation studies*. London: Routledge, 2009.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- STAM, R. "The theory and practice of adaptation". In: STAM, R.; RAENGO, A. (ed.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden, MA: Blackwell, 2005: 1-52.
- VENUTI, L. "Adaptation, translation, critique". *Jornal of visual culture*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, v.6, n.1, p. 25-43, 2007.
- \_\_\_\_\_. "The Translator's invisibility: a history of translation". 2nd ed. London; New York: Routledge, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Translation changes everything: theory and practice*. London; New York: Routledge, 2013.
- VINAY, J.-P.; DARBELNET, J. *Comparative Stylistics of French and English: a methodology for translation*. Trad. e editado Juan C. Sager M.-J. Hamel. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- WAGNER, G. Three modes of adaptation. In: \_\_\_\_\_. *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Farleigh Dickinson University Press, 1975: 219-231.



# O sol de Meursault: A tradução intersemiótica do signo solar de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, para o cinema e os quadrinhos

## Meursault's sun: The intersemiotic translation of the sun sign from *The Stranger*, by Albert Camus, for cinema and comics

Jáder Santana\*

*Resumo:* O romance *O Estrangeiro*, publicado por Albert Camus em 1942, foi adaptado para o cinema uma única vez pelo cineasta italiano Luchino Visconti, em 1967. Em 2013, o artista argelino Jacques Ferrandez adaptou o texto de Camus para os quadrinhos. Nas três obras, prevalece a figura do sol como elemento central e catalisador dos atos e sentimentos do protagonista. Este trabalho se propõe a analisar a tradução intersemiótica realizada nas obras de Visconti e Ferrandez para o signo solar e seus índices – o calor, o suor, a luz – a partir do romance de Camus e o modo

---

\*Jornalista, editor e mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: [jaderstn@gmail.com](mailto:jaderstn@gmail.com).

como tais elementos se configuram como signos do mal-estar do personagem em sua trajetória de confusão e dúvida existencial.

*Palavras-chave:* Estudos da Tradução e da Adaptação; Tradução Intersemiótica; *O Estrangeiro* de Albert Camus; Filme de Luchino Visconti; Quadrinhos de Jacques Ferrandez.

*Abstract:* The novel *The Stranger* (also titled *The Outsider*), published by Albert Camus in 1942, was adapted for cinema only once by Italian filmmaker Luchino Visconti, in 1967. In 2013, the Algerian artist Jacques Ferrandez adapted Camus' text for comics. In the three works, the figure of the sun prevails as a central element and catalyst for the protagonist's actions and feelings. This article proposes to analyze the intersemiotic translation carried out in the works of Visconti and Ferrandez for the sun sign and its indices – heat, sweat, light – from Camus' novel and the way in which such elements are configured as signs of the character's malaise in his trajectory of confusion and existential doubt.

*Keywords:* Translation and Adaptation Studies; Intersemiotic Translation for Comics; *The Stranger* by Albert Camus; Luchino Visconti's Film; Comics by Jacques Ferrandez.

## Introdução

Citado por Roland Barthes (2001: 92) como o primeiro romance clássico do pós-guerra, “não só em data, mas em qualidade”, *O Estrangeiro* deu a Albert Camus a fama e a glória que o autor ainda não havia alcançado. “A publicação de *O Estrangeiro* foi um fato social, e seu sucesso teve tanta consistência sociológica quanto a invenção da pilha elétrica ou das revistas de amor”, escreve o intelectual francês em ensaio sobre o romance que inauguraria a filosofia do absurdo.

Barthes atribui ao livro de Camus a criação de um “mito novo da liberdade” (2001: 93). Não a liberdade perseguida pelos românticos dos dois séculos anteriores, uma ideia diretamente ligada à ascensão burguesa e seus projetos de valorização da individualidade. O otimismo e a paixão que ensejavam a busca pela emancipação dão lugar, em Camus, a uma liberdade de conduta nascida de um ceticismo profundo, de uma angústia existencial – uma solidão colossal – que parece justificar qualquer desvio. Como escreve Barthes, em Camus o homem se dá conta de sua indissolúvel ligação com um mundo que para ele se mantém estrangeiro:

O homem desprovido de álibis; apartado, por sua lucidez, dos refúgios anteriores (Deus, Razão), lançado sem querer numa solidão tão grande que até então ele não pudera olhar de frente, passa a conhecer — a ponto de atingir a tragicidade —, a sua união indissolúvel com um mundo que ele não entende (BARTHES 2001: 93).

Meursault, um pequeno assalariado, o protagonista atormentado pela indiferença em *O estrangeiro*, cruza seus dias apartado dos refúgios nomeados por Barthes. Como se estivesse em transe, em um estado geral de passividade, assiste ao enterro da mãe, faz amor com uma ex-colega de trabalho e assassina um árabe em uma praia. Aos que cobram dele alguma demonstração de emoção, responde com igual desinteresse. E é esse estado de torpor, essa recusa aos rituais sociais, que o levarão a julgamento e o condenarão à pena de morte. “O que se condena em Meursault é o *voyeur*, não o criminoso” (2001: 94), escreve Barthes.

Mas, ao mesmo tempo que dispensa sua aderência às regras de conduta social e atravessa apático acontecimentos que chacoalhariam a banalidade de outras existências, Meursault reage ao sol. “Meursault é um homem carnalmente submetido ao Sol, e acredito ser preciso entender essa submissão num sentido mais ou menos sacro” (BARTHES 2001: 97). O signo solar e seus elementos indiciais — o calor, a claridade, o suor —, assim como seus elementos antagônicos — a sombra, a escuridão — aparecem de forma incessante no romance de Camus e estão presentes, nominalmente citados, nos momentos fundamentais da narrativa: no enterro da mãe, na viagem à praia, no assassinato de seu algoz, na condenação e julgamento do protagonista.

Este artigo analisa a tradução intersemiótica do signo solar em duas adaptações realizadas a partir de *O Estrangeiro*. Uma HQ (2013), do artista argelino Jacques Ferrandez, e um filme (1967), do cineasta italiano Luchino Visconti. Em ambos os casos são discutidos, a partir de referências teóricas sobre o trabalho de adaptação, os modos pelos quais os artistas destacaram, em suas obras derivadas, com os recursos de criação e estilização disponíveis para suas respectivas mídias, a importância do sol para a representação interna da angústia metafísica do protagonista.

Considerou-se nesta análise a primeira parte do romance, que se inicia com a viagem de Meursault à cidade de Marengo, onde vai encontrar o corpo

da mãe morta, e termina com o assassinato do árabe na praia. Embora a segunda parte de *O Estrangeiro*, dedicada à acusação e julgamento do protagonista, também apresente referências ao signo solar, é na primeira parte que tais elementos aparecem com maior intensidade, ilustrando a confusão mental que conduz Meursault até o crime que mudará sua vida.

## 1. Contexto biográfico, histórico e literário

O romance *O Estrangeiro* foi publicado pelo escritor franco-argelino Albert Camus em 1942, colocando-o imediatamente em posição de destaque no universo das letras francesas. Apesar de ter explicitamente recusado a categorização do texto como romance existencialista, é inegável que o enredo de *O Estrangeiro* esteja permeado pela atmosfera melancólica associada à filosofia.

Conta a história de Meursault, um funcionário de escritório que, dias depois de assistir impassível ao enterro da mãe, mata friamente um desconhecido. Condenado e aprisionado, o personagem reafirma sua indiferença em relação às regras e convenções sociais que o cercam, embora esse isolamento também sirva para despertar uma espécie de autoconsciência que conduz o leitor através de reflexões sobre o absurdo que é a nossa tentativa de encontrar sentido onde não há.

A apatia do personagem se reflete na simplicidade da escrita empregada por Camus no romance, uma narrativa de absoluta frieza emocional na qual os fatos flutuam pelas páginas como se não tivessem peso. Antoine Compagnon (2010: 42) refere-se à escrita do autor comparando-a a de Hemingway e situando-a como próxima da linguagem cotidiana. Mas a coloquialidade dessa fala, que se observa pela falta de jogos estilísticos de Camus em seu texto, não seria, segundo Compagnon, sinal de fraqueza: “[...] a ausência de marca é, ela mesma, uma marca, que o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta.”

Para a elaboração deste artigo, levou-se em conta a tradução para o português brasileiro de *O Estrangeiro* realizada por Valerie Rumjanek para a editora Record, em edição de 2019.

O primeiro objeto de tradução intersemiótica analisado é a HQ (história em quadrinhos) *O estrangeiro*, do artista franco-argelino Jacques Ferrandez, publicada no Brasil em 2014 pelo selo Quadrinhos na CIA., da Companhia das Letras, e com tradução para o português de Carol Bensimon. Ferrandez, que compartilha a nacionalidade com Camus, já havia adaptado para os quadrinhos outra obra do escritor, como o conto *O Hóspede* (publicado originalmente em 1957, no volume *L'Exil et le Royaume*), cuja versão em HQ, *L'Hôte* (2009), ainda não tem publicação no Brasil.

O segundo objeto analisado em seus aspectos de tradução intersemiótica é o filme *O Estrangeiro* (1967), roteirizado e dirigido pelo cineasta italiano Luchino Visconti, com Marcello Mastroianni no papel de Meursault e Anna Karina como Marie (par romântico do protagonista). À data de lançamento, Visconti já era um cineasta mundialmente conhecido por obras como *O Leopardo* (1963) – outra adaptação, do romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa –, e *Rocco e seus irmãos* (1960).

## 2. Tradução intersemiótica

A tradução intersemiótica aparece, segundo Júlio Plaza (2003), como pensamento em signos, como transmutação. Seu conceito se aproxima da ideia de continuidade, da infinitude da cadeia semiótica, que garantiria uma infinda transformação de signos em outros signos. O signo solar, fundamental para esta análise e as três obras consideradas, sofre constantes metamorfoses em um movimento de renovação que acompanha a evolução da narrativa e dos conflitos internos do protagonista.

Em sua teoria, Linda Hutcheon (2013) fala da adaptação como uma derivação que não é derivativa, de uma segunda obra que não é secundária. Enxerga esse novo produto como “sua própria coisa palimpséstica” (2003: 30), e essa transposição como um ato híbrido que é, ao mesmo tempo, criativo e

interpretativo, um engajamento intertextual extensivo. Compartilha da mesma ideia Robert Stam (2006:19), que fundamenta suas reflexões a respeito do assunto na necessidade de confrontar a “profundamente moralista” perspectiva que analisa a adaptação como prática ensejadora de um processo de perda no qual, na maioria das vezes, o texto-fonte ocupa lugar privilegiado.

Rechaçando o que chama de “um discurso elegíaco de perda” – e, por ilação, os termos que reforçariam essa hipotética superioridade axiomática da literatura sobre outras linguagens, como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’ e ‘vulgarização’ – Stam se ampara em premissas da semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 – de Bakhtin a Kristeva, passando por Genette – para sugerir a abolição da hierarquia entre textos, promovendo em seu lugar a observância dessas práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais cujas transformações são operadas a partir de processos de “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (2006: 50).

A ideia de “processos de transformação” também é defendida por Ismail Xavier (2003) em texto que, inclusive, analisa outra adaptação de Visconti – realizada pelo cineasta a partir de *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. Assim como seus pares, o teórico brasileiro recusa o conceito de fidelidade para abraçar o que chama de “deslocamentos inevitáveis” gerados nesse diálogo entre linguagens:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito [...] sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER 2003: 62).

Quando falamos particularmente de quadrinhos e do processo de tradução e adaptação para esta plataforma, é importante observar o que diz Cláudia Saito (2010) sobre como a questão da continuidade se impõe como limitação nesta mídia específica. Quando fala de continuidade, a autora se refere principalmente ao modo como as HQs traduzem e adaptam questões de sequência narrativa (nos romances) e edição (no cinema). Para os artistas dos quadrinhos, tais elementos são inseridos a partir da própria composição

imagética de uma página de novela gráfica: quadros de narração, cada um deles contemplando um único momento específico da história, aparecem em sequência, como cortes, ditando o ritmo e a cadência da trama.

### 3. O signo solar

Consta no *Dicionário de Símbolos* organizado pelo hermeneuta e crítico literário Juan-Eduardo Cirlot (2007: 267) uma definição do matemático, astrônomo e astrólogo alemão Johann Wilhelm Pfaff sobre o sol:

O sol é ao lado da lua a fonte principal da vida. É quente, masculino, astro do dia. Rege predominantemente a vista, o cérebro, o coração e os nervos, e tudo o que está do lado direito. Refere-se a reis, dignidades, fama, vitória, sede de ouro, lei, constituição, pais, irmãos (CIRLOT 2007: 267).

Associado majoritariamente a previsões positivas, o signo solar, pela referência aos movimentos de translação e rotação dos astros, é a base de calendários em diferentes culturas. Sua onipresença, seu caráter luminoso e seu calor o conectaram simbolicamente, ao longo da história, às figuras divinas, em sua maioria masculinas, adoradas por povos e civilizações de diferentes épocas. Também o conectam ao princípio da vida e à inteligência cósmica, à encarnação visível da luz, garantindo sustentação para reflexões sobre temas tão caros à cultura ocidental quanto a bondade, a justiça (já que ilumina todas as coisas com a mesma luz) e a ressurreição (por sumir e aparecer todos os dias).

Ao mesmo tempo, a intensidade solar também foi transformada em símbolo de aflição existencial, sugerindo ideias de aridez e morte, como pode ser visto, por exemplo, em boa parte dos romances do ciclo regionalista brasileiro da primeira metade do século XX. O sol negro, elemento misterioso que aparece em contextos tão distintos quanto as culturas ocultistas e os códigos da simbologia nazista (GOODRICK- CLARKE 2002: 3), indica a possibilidade de uma angústia metafísica. O astro da lucidez é também o da cegueira.

### 3.1. O sol de Meursault

Roland Barthes (2001: 92), em ensaio sobre *O Estrangeiro*, refere-se ao texto de Camus como “romance solar”. O intelectual francês atribui ao livro a capacidade de sustentar uma nova filosofia, a filosofia do absurdo, que surge na esteira da produção de intelectuais como Søren Kierkegaard, Franz Kafka e Jean-Paul Sartre. Assim como Meursault, o homem que se depara com o absurdo da própria existência percebe sua posição de abandono frente à indiferença do mundo em relação às suas mazelas. Essa ausência de sentido dialoga, como sugere Barthes, com o “sentido antigo do sol”.

Exatamente como nas mitologias antigas, ou na Fedra raciniana, o Sol é, em *O estrangeiro*, uma experiência tão profunda do corpo, que se torna seu destino; ele *faz* a história e dispõe, na duração indiferente de Meursault, certos momentos geradores de atos. Não há nenhum dos três episódios do romance (o enterro, a praia, o processo) que não seja dominado por essa presença do sol; o fogo solar funciona com o rigor da Necessidade antiga (BARTHES 2001: 92).

No Brasil, o jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto (2019: 6), em prefácio à edição de 2019 do romance, também publicada pela Record, parafraseia a adjetivação de Barthes, subvertendo-a, e chama *O Estrangeiro* de “tragédia solar”. Pinto fala de “tragédia” porque é assim que enxerga o papel do sol no clímax do texto, quando se converte em catalisador de um crime:

A imagem bíblica das labaredas descendo dos céus como um castigo, as batidas na porta do destino, a *húbris* grega (desmedida, excesso) do herói que desafia os interditos da comunidade, são elementos que associam *O estrangeiro* ao andamento de uma tragédia (PINTO 2019: 6).

As sentenças que abrem o romance são simbólicas da sensação de mal-estar que permeia toda a trajetória de Meursault durante a obra: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem” (CAMUS 2006: 7). A ausência de certeza do protagonista em relação a detalhes básicos da morte da própria mãe, mais que sinalizar uma franqueza desconcertante, dão indícios de sua indiferença em relação às normas mais básicas da convivência social.

As duas frases que abrem o romance, curtíssimas – a primeira, com três palavras; a segunda, com seis –, revelam muito do estilo de Camus, escritor de períodos sucintos e narração precisa. Sua escrita é transparente e há um esforço

de neutralidade na elaboração de seu relato, o que reforça a aparência de indiferença e distância do protagonista. A escrita de Camus salienta o modo como Meursault, personagem estanque e com a consciência algo esvaziada, experimenta o ritmo monótono dos acontecimentos.

Meursault é ‘o estrangeiro’, um forasteiro em sua própria terra. Criatura exótica obrigada a existir em meio a um cânone comportamental que dita regras de agir e sentir. Zygmunt Bauman (1998: 27) dedica um capítulo de sua obra *O mal-estar da pós-modernidade* para refletir sobre “a criação e anulação dos estranhos”. Segundo ele, cada sociedade produziria sua própria espécie de estranhos, que seria única e inimitável. Estranhos, para Bauman, são pessoas que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo”, indivíduos que, por sua simples presença, “geram a incerteza e o mal-estar de se sentir perdido”, aqueles que turvam transparências, que confundem, desorientam, embaralham as normas. Quando Meursault assume, nas primeiras linhas do romance, sua incerteza em relação à tão recente morte da mãe, ele se declara estranho.

Sua estranheza torna-se patente primeiro aos nossos olhos, leitores surpreendidos por aquela declaração de indiferença. Depois, corrobora-se aos olhos dos que cruzam seu caminho e retornam à narrativa no momento de seu julgamento, já na segunda parte do romance, quando são enunciadas diante do juiz todas as situações em que o acusado demonstrou indiferença, desprezo e um “coração de criminoso” (CAMUS 2006: 100).

## 4. As traduções do signo solar

Em capa do romance *O estrangeiro*, publicada pela editora Record em 2006, aparece uma sugestão indireta do signo solar (FIGURA 1, imagem da esquerda). A imagem que ocupa toda a margem inferior direita da capa é uma fotografia em tons de ocre queimado do arrebentar de uma onda nas areias de uma praia. A água aparece em movimento ondular, iluminada incidentalmente por uma fonte intensa de luz, em uma composição que reforça o contraste entre claro e escuro. Quanto mais se aproxima do título do romance, mais a luz do

sol se torna intensa, até o ponto em que se funde com o branco da capa, tornando-se um elemento único e indivisível.



Figura 1: Capas das três obras analisadas: Livro; HQ e Filme

Fonte: @Record; @Companhia das Letras e @Paramount

A capa da HQ de Jacques Ferrandez mostra o protagonista do romance, Meursault, em primeiro plano, caminhando em uma praia (FIGURA 1, imagem do meio). Seu rosto está voltado para sua esquerda, em direção ao céu fortemente iluminado. Aqui, o sol também lança sua luz ofuscante sobre a água do mar, cortando o azul com um branco intenso que, uma vez mais, se funde com o branco do céu. Na testa de Meursault, uma gota de suor; a lateral do seu corpo pontuada por sombras que se expandem, sinuosas, a partir de seus pés, sobre a areia, em direção à margem da capa.

Um dos cartazes mais utilizados pelas campanhas de divulgação do filme de Visconti mostra, em primeiro plano, o rosto estilizado de Marcello Mastroianni, colorido com tons de amarelo, laranja e vermelho, em sua dimensão iluminada, e com um profundo preto em sua zona sombreada (FIGURA 1, imagem da direita). Atrás de sua imagem, um sol estilizado de cores intensas, como uma mandala construída como mosaico de minúsculas peças quadradas dispostas em círculo: amarelo, laranja, vermelho, rosa e magenta. A estética algo cubista que desenha a figura solar invade o rosto de Mastroianni, dando-lhe a impressão de rachadura e calor.

Em suas reflexões sobre os esforços envolvidos no trabalho da adaptação, Hutcheon (2013: 38) aponta a que seria a maior dificuldade na realização desse trabalho: a adaptação dos espaços da mente. Essa dimensão específica das personagens, que segundo ela é tão bem trabalhada pela literatura de ficção, transforma-se em desafio para outras mídias, “porque quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público”.

Saito (2010: 174) se aproxima dessa ideia quando fala, em texto sobre as adaptações para os quadrinhos, do “estado da alma” das personagens. A autora reflete sobre os modos pelos quais o artista de HQs traduz em linhas e formas as emoções e sensações internas, os espaços da mente, de suas figuras.

As duas autoras tocam, em seus argumentos, em reflexão central para os estudos das adaptações, qual seja o conflito entre as capacidades de ‘contar’ ou ‘mostrar’ uma história. Quando falam de ‘espaços da mente’ e ‘estado da alma’, referem-se à realidade psíquica e aos esforços pelos quais a mesma torna-se manifesta no campo material, no cinema e nos quadrinhos, de forma a ser percebida pela audiência. Quando não há espaço para o jogo verbal da literatura escrita – ou quando esse espaço, reduzido, coabita com outras linguagens –, faz-se necessária a construção de outras estratégias que estabeleçam equivalentes (sonoros ou visuais) à emoção das personagens.

## 4.1. A viagem

A primeira referência textual ao signo solar em *O Estrangeiro* aparece na página 12, quando Meursault afirma: “Peguei o ônibus às duas horas. Fazia muito calor”. Poucas linhas depois, completa o quadro: “Corri para não perder o ônibus. Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro de gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse” (CAMUS 2006: 12). Trata-se de uma referência indireta. O sol não é citado, mas sim seus indícios – o calor, a luminosidade que não está apenas no céu, mas também na estrada.



Figura 2 - Meursault entra no ônibus

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

A primeira página da HQ de Ferrandez ilustra essa cena (FIGURA 2, esquerda). A estrada por onde corre Meursault em busca da condução que o levará ao velório da mãe aparece coberta por uma luz branca intensa que, de tão carregada, parece neve. Quase não há sombras, e o personagem, quando finalmente consegue alcançar o veículo, está com a roupa amassada e expressão de enfado. Espessas gotas de suor escorrem por sua testa.

Visconti começa seu filme com uma brevíssima cena do julgamento de Meursault para, em seguida, como um grande flashback, retornar ao início cronológico da narrativa de Camus. E então vemos Marcello Mastroianni, também esbaforido, correndo para alcançar a condução. Quando paga o valor da passagem e encontra seu assento, tenta colocar ordem no cabelo com os dedos da mão e enxuga o suor do queixo. A pele de seu rosto brilha de suor. Surge na tela o título do filme, *Lo Straniero*, em uma composição de quadro que mostra o perfil suado de Meursault diante da janela do ônibus, além da qual brilha um sol ofuscante (FIGURA 2, direita).



Figura 3 - O calor da planície

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Na página 15 do romance, quando o protagonista se apresenta aos responsáveis pelo asilo onde vivia sua mãe, aparece nova referência indireta à intensidade signo solar: “Dissera-me que era preciso enterrá-la depressa, porque na planície fazia muito calor, sobretudo nesta região” (CAMUS 2006: 16). Visconti ilustra esse calor opressivo filmando as costas de Mastroianni, seu paletó cinza encharcado, o pescoço molhado com um suor viscoso (FIGURA 3, direita). Não vemos o rosto do protagonista, apenas a mão que leva um lenço branco para enxugar a nuca duas vezes antes de finalmente cruzar o portão do asilo.

Na HQ de Ferrandez, essa violência solar aparece em um quadro que mostra Meursault, gotas de suor saltando de seu rosto, diante de um fundo totalmente branco, como uma cegueira, como uma figura que deixou de ser preenchida, exceto por raios vibrantes de sol que aparecem no canto superior direito da imagem (FIGURA 3, esquerda). Aqui, Ferrandez reforça a já citada dualidade de significados do signo solar: o sol que ilumina é o mesmo que atordoa e cega.

Quando é levado à sala onde repousa o corpo morto de sua mãe, episódio narrado na página 16 do romance, Meursault diz: “O porteiro ligou o interruptor e eu fiquei por momentos ofuscado pela irrupção súbita da luz” (CAMUS 2006:

16). O personagem mais uma vez tem seus sentidos embotados pela iluminação intensa, embora agora oriunda de uma fonte artificial. Ainda que em ambientes internos esteja a salvo do astro solar, Meursault continua sendo afligido pelo efeito da luz.



Figura 4 - O velório

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Há um jogo interessante de imagens na adaptação dessa cena nas obras de Ferrandez e Visconti (FIGURA 4, acima e abaixo, respectivamente). Em ambos os casos, há uma alteração visual drástica entre o antes e o depois do momento em que o porteiro liga o interruptor. As sombras que se projetam sinuosas pela sala desaparecem quase completamente quando a luz elétrica é ligada. As paredes do recinto, antes escurecidas, agora reluzem tão brancas que ganham um aspecto algo fantasmagórico.

Em seus momentos de reflexão diante do corpo da mãe, Meursault nos oferece outro indício de sua aversão ao signo solar. “Pensei nos colegas do escritório. A esta hora, levantavam-se para ir trabalhar; para mim, era sempre a hora mais difícil” (CAMUS 2006: 19). O trecho, retirado da página 19 do romance, pode ser lido de duas formas complementares. A primeira e mais

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.21-50

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

óbvia reforça a resistência do protagonista ao contato com o sol. Para Meursault, a hora mais difícil do dia seria aquela em que precisaria deixar a escuridão protetora de seus aposentos para lançar-se ao sol das ruas.

Uma segunda leitura possível é a que indica a possível depressão ou angústia existencial que estaria no cerne do personagem. Para quem sofre de depressão, o momento de acordar e levantar-se da cama pode ser o mais difícil do dia, visto que são comuns relatos e diagnósticos associando depressão e insônia. Andrew Solomon (2014: 140), em seu estudo sobre a depressão, analisa essa relação e aponta que a ocorrência simultânea das duas situações “é um prognóstico da propensão ao suicídio”.

Essa leitura torna-se ainda mais verossímil quando observamos detalhes da vida pessoal de Albert Camus, ele mesmo tendo enfrentado, durante boa parte de sua existência, dúvidas e questionamentos que indicam sua propensão à depressão e à angústia metafísica. Em seu *Diário de viagem* (2017: 50), Camus pontua seus relatos sobre suas excursões pelos Estados Unidos e pela América do Sul – incluindo longos relatos sobre o Brasil – com confissões sobre seu desencanto existencial. No dia 1º de julho de 1949, cruzando o Atlântico em direção ao nosso país, Camus escreve sobre luz e escuridão: “As águas estão pouco iluminadas na superfície, mas sente-se sua escuridão profunda. O mar é assim, e é por isso que eu o amo. Chamado de vida e convite à morte” (CAMUS 2017: 50).

Em outro trecho de seu diário, em entrada do ano de 1946, quando regressava à Europa após viagem aos Estados Unidos, Camus escreve sobre a “suavidade da noite” em um trecho recheado de angústia que poderia ter sido enunciado pelo próprio Meursault:

Sempre estive dilacerado entre meu apetite pelos seres, a vaidade da agitação e o desejo de me tornar igual a esses mares de esquecimento, a esses silêncios desmedidos, que são como o encantamento da morte. Tenho o gosto das vaidades do mundo, dos meus semelhantes, dos rostos, mas, fora do meu tempo, tenho uma regra própria, que é o mar e tudo que se lhe assemelha neste mundo. Ó suavidade das noites, em que todas as estradas oscilam e deslizam por cima dos mastros, e esse silêncio em mim, esse silêncio, afinal, que me liberta de tudo (CAMUS 2017: 46).

É na narração do cortejo fúnebre da mãe do protagonista que Camus pontua as primeiras referências diretas à intensidade do sol em *O Estrangeiro*.

Aparecem os seguintes trechos, nas páginas 20 e 21 do romance: “O céu já estava cheio de sol. Começava a pesar sobre a terra e o calor aumentava rapidamente”. Depois: “Hoje, o sol transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana”. E ainda: “O sol derreteria o asfalto. Os pés enterravam-se nele, deixando aberta sua polpa luzidia” (CAMUS 2006: 20). Aqui, não são os indícios solares que atordoam o protagonista, é o próprio astro, devidamente nomeado, que estremece a paisagem, tornando-a “deprimente e desumana”.

Tanto Ferrandez quanto Visconti traduzem essa aflição iluminada de forma visualmente impactante. Nos quadrinhos, diante de um céu quase totalmente branco, em uma estrada que de tão iluminada parece coberta de neve, grossas gotas de suor caem do rosto das personagens. No filme, o paletó manchado, a gravata desalinhada e a tez suada de Mastroianni aparecem diante de uma plantação amarelada, queimada de sol (FIGURA 5, direita e esquerda, respectivamente).



Figura 5 - O cortejo fúnebre

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

## 4.2. O breve romance

Quando retorna para casa, depois do enterro da mãe, Meursault encontra as duas figuras que irão selar seu destino: Raymond e Marie. Embora sejam figuras determinantes na evolução da narrativa, e apesar de estabelecerem com Meursault laços de amizade ou, pelo menos, de uma convivência próxima, Raymond e Marie recebem do protagonista algo próximo da indiferença. Na página 31, Meursault escreve sobre Raymond: “Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que tanto fazia” (CAMUS 2006: 31). Esse aparente desapego em relação aos laços mundanos reforça o contraste: Meursault não se afeta pelas pessoas, mas pelo sol.

Quando encontra Marie, uma velha conhecida, engata com ela uma espécie de namoro informal. É assim que se refere a ela, na página 36: “Instantes depois perguntou-me [sic] se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não” (CAMUS 2006: 36). E outra vez, na página 41:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava (CAMUS 2006: 41).

A narrativa avança com um convite, por parte de Raymond, para um fim de semana na praia. Na manhã em que Meursault e Marie saem de casa para tomar a condução até o local de veraneio, nova menção à violência do sol. Escreve Camus: “Na rua, por causa do meu cansaço e também porque não tínhamos aberto as persianas, o dia, já cheio de sol, atingiu-me como uma bofetada” (CAMUS 2006: 45).

Visconti e Ferrandez traduzem essa cena, para suas respectivas linguagens, de forma admiravelmente semelhante. Na sequência para o cinema, Meursault e Marie saem da penumbra do edifício para uma rua intensamente iluminada, com movimentação frenética de transeuntes. Crianças correm, um funcionário da administração molha a calçada com uma mangueira. Marie abre os braços e recebe o sol na face. Enquanto isso, Meursault leva a mão ao rosto, se protegendo do sol (FIGURA 6, direita).



Figura 6 - Meursault e Marie deixam o prédio

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Na adaptação de Ferrandez, as personagens estão vestidas exatamente como aparecem no filme de Visconti – embora não haja no romance de Camus nenhuma referência às roupas que trajavam. Meursault veste branco da cabeça aos pés, o que torna sua figura ainda mais impressionante sob os raios do sol. Marie usa um vestido de verão acima do joelho, branco com listras vermelhas verticais. Na HQ, os dois também cruzam a porta do edifício em direção à rua, onde Marie exclama “Oh, que dia lindo!” e Meursault aperta os olhos incomodado com a luz. O gesto de Mastroianni de levar a mão ao rosto para se proteger do sol no filme de Visconti é adaptado na HQ de forma a deixar de lado a estética realista dos desenhos. Aqui, Meursault não leva a mão ao rosto, mas Ferrandez lança uma sombra misteriosa sobre seus olhos, reforçando o fastio do protagonista (FIGURA 6, HQ acima e filme abaixo).

Enquanto avançamos as páginas rumo ao fim da primeira parte do romance, percebemos que se intensifica a presença do sol. Quando as personagens já estão na praia, CAMUS (2006: 50) escreve: “Andamos muito tempo pela praia. O sol estava agora esmagador. Ele se desfazia em pedaços

sobre a areia e sobre o mar.” E uma página depois: “Durante todo este tempo só havia o sol e este silêncio” (CAMUS 2006: 51). Tanto na representação de Ferrandez quanto na de Visconti, Meursault e seus amigos caminham em silêncio por uma praia fortemente iluminada. A luz é tanta que mal se podem distinguir os contornos do céu (FIGURA 7, HQ acima e filme abaixo).

Figura 7 - Caminhando em silêncio pela praia



Figura 7 - Caminhando em silêncio pela praia

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

### 4.3. O crime

O mal-estar de Meursault vai se aguçando. Camus insere no texto discretas sugestões do delírio do protagonista, e toda a situação já parece se encaminhar para um desfecho sinistro:

Acompanhei-o até a casa da praia, e enquanto subia a escada de madeira fiquei no primeiro degrau, a cabeça latejando por causa do sol, desanimado diante do esforço que era preciso fazer para subir as escadas de madeira e voltar a enfrentar as mulheres. Mas o calor era tanto que me era igualmente penoso ficar assim imóvel, sob a chuva

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.21-50

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

ofuscante que caía do céu. Ficar aqui ou parte dava na mesma (CAMUS 2006: 52).

Sua aflição física e psicológica é tamanha que ele mal consegue subir a escada de madeira da casa de praia. Tampouco conseguia ficar imóvel, porque o que caía do céu sobre sua cabeça era uma “chuva ofuscante”. Essa chuva de luz vai ao encontro do que disse BARTHES (2001: 97) sobre o fogo solar funcionar, em *O Estrangeiro*, “com o rigor da Necessidade antiga”, insinuando aqui a dimensão mítica da narrativa:

Esse misto de sol e nada sustenta o livro a cada palavra: Meursault não está apenas às voltas com uma ideia do mundo, mas também com uma fatalidade — o sol — extensiva a toda a ordem ancestral de signos, pois o sol aqui é tudo: calor, sopor, festa, tristeza, poder, loucura, causa e iluminação (BARTHES 2001: 97).



Figura 8 - Delírios na escada

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Uma vez mais, Ferrandez e Visconti trabalham essa cena de modo semelhante. Nos dois casos, Meursault aparece com a camisa branca, desabotoada até o meio do peito, encharcada de suor (FIGURA 8, HQ acima e filme abaixo). O líquido pegajoso no corpo e no rosto de Mastroianni brilha, sua respiração é difícil, e da testa do Meursault da HQ escorrem gotas pesadas de

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.21-50

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

suor. Os dois se detêm ao primeiro degrau da escada, olham ao redor em aflição, abrem a boca como se buscassem fôlego. Ao seu redor, a areia da praia brilha de forma intensa e ofuscante, como aparece no trecho a seguir, da página 52:

Era o mesmo brilho vermelho. Na areia, o mar ofegava com toda a respiração rápida e sufocada de suas pequenas ondas. Eu caminhava lentamente para os rochedos e sentia a testa inchar sob o sol. Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos. E cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim. A cada espada de luz que jorrava da areia, de uma concha esbranquiçada ou de um caco de vidro, meus maxilares se crispavam (CAMUS 2006: 52).

A “chuva ofuscante que caía do céu” encontra seu equivalente terreno nas “espadas de luz que jorravam da areia”. Meursault é bombardeado de sol e luz por todos os lados e ângulos. Nenhuma parte de seu corpo está a salvo. E é assim, em delírio, exaurido de forças, confuso, que ele caminha pela praia, agora sozinho, em direção ao encontro que mudará sua vida para sempre. A representação visual desse delírio ganha contornos quase oníricos nas obras de Ferrandez e Visconti: na HQ, enquanto Meursault cambaleia pela praia, raios em espiral saem de sua cabeça, indicando sua confusão mental, enquanto a areia banhada em luz, no fundo do cenário, se transforma em manchas irregulares de tinta amarela, como labaredas de fogo (FIGURA 9, HQ acima e filme abaixo).

Visconti também nos mostra um Meursault em marcha cambaleante, que se detém após alguns passos e apoia a cabeça nas mãos para recobrar forças e seguir em caminhada. Por alguns segundos, acompanhando o olhar do personagem, a câmera se volta para o sol, que recusa o foco da câmera e se transforma, de um círculo amarelado, em uma explosão de luz branca que ocupa toda a dimensão da tela. Enquanto caminha pela praia, em primeiro plano, chama atenção no fundo o brilho da areia, uma representação super estilizada do que Camus descreveu como “espadas de luz”. Elas estão lá, intensas, brilhando como diamantes enterrados na areia, emoldurando os passos errantes de Mastroianni. A sequência se encerra com o ator se

distanciando da câmera, que agora o filma por trás, colocando em destaque, uma vez mais, o suor que torna transparente o tecido que cobre suas costas.



Figura 9 - Meursault cambaleante

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Nos aproximamos do desfecho da primeira parte de *O Estrangeiro*. Meursault identifica a sombra de um rochedo e se aproxima dela, sabendo que há ali uma nascente fresca de água.

Via de longe a pequena massa sombria do rochedo envolto em uma auréola ofuscante pela luz e pela névoa do mar. Pensava na nascente fresca atrás do rochedo. Tinha vontade de reencontrar o murmúrio de sua água, vontade de fugir do sol, do esforço e do choro de mulher, enfim, vontade de reencontrar a sombra e seu repouso. Mas quando cheguei mais perto, vi que o árabe de Raymond tinha voltado. Estava só. Descansava de costas, as mãos debaixo da nuca, a cabeça nas sombras do rochedo, todo o corpo ao sol. Seu macacão azul fumegava de calor. Fiquei um pouco surpreso. Para mim, era um caso encerrado, e viera para cá sem pensar nisso (CAMUS 2006: 52).

A promessa de salvação de Meursault se desfaz quando ele reconhece a figura do árabe deitada à proteção do rochedo, obstáculo ao seu encontro com a nascente fresca. Meursault está duplamente surpreso: primeiro, por sua presença inesperada; depois, porque o homem, descansando as costas, as mãos debaixo da nuca, todo o corpo ao sol, o macacão fumegando de calor, parece

absolutamente confortável diante da experiência daquele clima abrasador. Visconti contrapõe a imagem do árabe em sereno descanso ao primeiro plano de um Mastroianni coberto de suor em sua trágica surpresa (FIGURA 10, imagens da esquerda).

Aqui, vale deter-se em uma análise mais cuidadosa da página inteira que ilustra esse encontro na HQ de Ferrandez. São oito quadrinhos dispostos em duas filas de orientação horizontal (FIGURA 10, imagens da direita). Primeiro, chama atenção a gradativa mudança na paleta de cores dos quadrinhos: o sombreamento de tons amarronzados que cobre o homem pouco a pouco vai se transformando em um amarelo vivo, vibrante, que cerca Meursault e como que o dissolve – os traços que marcam o contorno de sua cabeça terminam por se confundir com o amarelo da cena, como se o personagem evaporasse, e seu rosto parece se derreter em suor. Além disso, há uma interferência metalinguística na disposição dos quadros, com os dois últimos saindo da posição de simetria em relação aos outros, como se perdessem seus eixos e despencassem em direção à margem inferior da página.



Figura 10 - Meursault encontra o homem árabe

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Com o encontro inesperado, arma-se a arena para o conflito final. É essa a descrição de Camus para a cena:

Pensei que bastava dar meia-volta e tudo estaria acabado. Mas atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. Dei alguns passos em direção à nascente. O árabe não se mexeu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. Parecia sorrir, talvez por causa das sombras sobre o seu rosto. Esperei. O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrelanceiras. Era o mesmo sol do dia em que enterraram mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele (CAMUS 2006: 53).

No delírio provocado por aquele mormaço, Meursault, em um momento de súbita iluminação, estabelece a ligação entre as duas tragédias – a que se anunciava e a já arrematada –, reconhecendo a onipresença do sol como motor simbólico de sua sorte. E continua:

Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como uma longa lâmina fulgurante que me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrelanceiras correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos (CAMUS 2006: 53).

Estão aí todos os elementos dessa opressão solar. A “praia vibrante de sol” que se comprimia atrás de Meursault. O “queimar do sol” em sua face, suor e lágrimas acumulados sobre os olhos, que terminam por cegá-lo. A dor na testa, as veias pulsantes sob a pele. O sol transforma a faca do árabe em uma “espada incandescente”, reveste a arma do inimigo com o peso das guerras e mitos. É no reflexo da faca que se concentram todos esses elementos e signos. É essa arma fantástica, incandescente, que, sem ao menos tocá-lo, o atinge na testa e rasga seus olhos.

A faca que a vítima ostenta também é elemento de destaque nas duas adaptações consideradas. Em Visconti, o aço da arma brilha sob o sol e encandeia a visão de Meursault. Em Ferrandez, é desenhada em torno da faca uma explosão onomatopéica que ocupa dois quadros e que intensifica o sofrimento visual e a confusão mental do protagonista (FIGURA 11, HQ na imagem esquerda e filme na imagem direita).



Figura 11 - O reflexo da faca

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

E assim chegamos ao momento derradeiro desta primeira parte:

Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (CAMUS 2006: 53).

Todo o céu se abre em uma chuva de fogo. Como uma imagem apocalíptica, embalado pelo sopro espesso e ardente do mar, Meursault dispara sua arma, consumando o crime que o condenará ao exílio. Chama atenção que Camus escreve, em seguida ao disparo, “e foi aí que tudo começou”. Um começo, e não um fim. Seguindo esse começo, Meursault sacode “o suor e o sol”, como se aquele único disparo conseguisse libertá-lo de toda a aflição e o mal-estar que o acompanhavam. Ele dispara outras quatro vezes contra o corpo já inerte.

Meursault, que até então havia sido desenhado por Camus com linhas que sugeriam uma posição de crônica indiferença frente às relações humanas, abandona a passividade reflexiva em que parecia absorto e assume, tragicamente, sua posição frente à “porta da desgraça”. Esse reconhecimento – uma nova configuração do sentir que é também um novo começo – lança a personagem em um instante de comoção que, uma vez mais, vale reforçar, aparece revestido pelo peso do mito – a chuva de fogo.

Ferrandez trabalha essa sequência em uma página inteira. Meursault, o rosto banhado, a camisa manchada de suor, saca sua arma e dispara cinco vezes. “Pam. Pam. Pam. Pam. Pam.” Não vemos o projétil em seu trajeto até o corpo do inimigo, apenas a sugestão de uma fagulha que escapa do cano da arma e o sangue escuro que começa a colorir a mão do árabe. É a página que encerra essa primeira parte, encerrando também o uso de cores vibrantes na HQ (FIGURA 12, esquerda). A partir da página seguinte, a quase totalidade da obra é desenhada com tons escuros e sombras profundas.

Em Visconti, a cena dos disparos é alternada com imagens do sol, para onde Mastroianni olha em aflição. O círculo solar, oscilante, ocupa a totalidade da tela. Quando voltamos a ver os dois homens, um deles já está estirado sobre a areia, parte de seu corpo caída sobre a água que flui da nascente. Meursault, de pé, ao lado, observa o corpo morto, os braços pendentes, a cabeça baixa. A câmera se afasta. Observamos a cena a partir de uma maior distância por alguns segundos (FIGURA 12, HQ na imagem esquerda e filme na imagem direita). Os dois homens banhados de sol. É o fim da primeira parte também na obra de Visconti.



Figura 12 - O assassinato

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

## Considerações finais

O sol e seus signos indiciais são elementos centrais no desenvolvimento da narrativa de *O Estrangeiro*, assim como para a construção do estado da alma e dos espaços da mente do protagonista do romance, Meursault. O personagem aparenta estranha indiferença em relação às regras de convivência social e às pessoas que o cercam, como se fosse incapaz de reagir a esses estímulos. Por outro lado, é profundamente afetado pelo sol e pelo calor, conduta que sinaliza as bases do pensamento de Camus sobre o absurdo e a falta de sentido da vida.

Em dissertação sobre o romance, na qual se propõe a analisar as relações entre o signo solar e a miséria da personagem, Michelle Araújo (2017) escreve:

O sol tem um poder sobre as ações de Meursault. [...] Ao mesmo tempo o sol lhe abre as portas do absurdo e da desgraça. [...] O sol marca o ritmo da obra. A lucidez do sol o acompanha durante todo o percurso da obra, o sol entediante da ida até o asilo ao sol da sua

condenação. O sol escaldante e triste durante o sepultamento de sua mãe, o sol dos domingos na varanda, o sol que o faz amar e matar (ARAÚJO 2007: 71).

A importância do signo solar é patente em *O Estrangeiro*. As duas adaptações analisadas, a HQ e o filme, esforçam-se para traduzir essa dimensão e são bem-sucedidas nesse processo. Ambas fazem uso de recursos particulares às suas mídias para representar a intensidade abrasadora do sol e sua influência na dimensão psíquica do personagem. Na obra de Visconti, por exemplo, técnicas de edição e sobreposição mesclam o rosto suado e a expressão angustiada de Mastroianni com imagens do sol que ocupam toda a dimensão da tela e a preenchem de um branco ofuscante.

Ferrandez, em sua HQ, utiliza elementos gráficos e onomatopeicos para reforçar essa aflição existencial intensificada pelo sol, lançando mão inclusive de recursos de matiz fantástica, como a sombra repentina que se projeta sobre a face de Meursault no momento em que ele e Marie cruzam o umbral da porta para a rua ou o trecho em que o rosto do protagonista se desfaz em chamas. O artista também explora algumas possibilidades de intervenção metalinguística, a exemplo da página em que altera a disposição simétrica dos quadinhos para indicar a confusão mental de Meursault.

Por fim, vale destacar o impressionante grau semelhança – uma afinidade que, mais que temática, é estética – que as duas obras adaptadas mantêm em relação ao texto de Camus, indo ao encontro do que escreveu STAM (2006: 50) sobre a forma como a adaptação decide significar as pistas verbais do texto-fonte – amplificando-as, ignorando-as, subvertendo-as ou transformando-as. Tanto o filme quanto a HQ demonstram extremo rigor adaptativo em relação ao texto literário, e parece ter sido decisão dos artistas, Ferrandez e Visconti, desenvolver suas adaptações observando as características de estética e ritmo de *O Estrangeiro*. Mais que isso, percebe-se, na HQ, diversas situações que indicam que o principal referencial imagético de Ferrandez foi o filme de Visconti, como, por exemplo, a repetição exata dos trajés das personagens em alguns trechos e a emulação, no desenho, de alguns ângulos de câmera da película.

Evidenciam-se, assim, detalhes do processo de adaptação para duas outras mídias, assim como o resultado da tradução intersemiótica dos signos

que fazem referência ao astro solar, elemento central na evolução narrativa e dos personagens em *O Estrangeiro*.

## Referências

- ARAÚJO, M. F. *Entre a miséria e o sol: Absurdo e criação em Albert*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.
- BARTHES, R. *Inéditos*. Vol. 2. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 1999.
- CAMUS, A. *Diário de viagem*. Trad. Valerie Rumjanek. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- \_\_\_\_\_. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 4ª ed. São Paulo: Centauro, 2007.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FERRANDEZ, J. *O Estrangeiro*. Trad. Carol Bensimon. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOODRICK-CLARKE, N. *Black sun: Aryan cults, esoteric Nazism and the politics of identity*. 1ª ed. Nova Iorque: New York University Press, 2002.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- O Estrangeiro*. Direção: Luchino Visconti. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1967. Canal Antiqua Grey. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m9d86TVDsqq>. Acesso em 29 abr. 2023.
- PINTO, Manuel C. *O Estrangeiro*, tragédia solar. In: CAMUS, A. *O Estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAITO, C. L. N. “O gênero textual: Adaptação oficial de filme em quadrinhos”. *Revista Signos*, Lajeado, v. 43, p. 161-182, 2010.
- SOLOMON, A. *O demônio do meio-dia: Uma anatomia da depressão*. Trad. Myrian Campello. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº. 51, Florianópolis, jul/dez 2006, pp. 19-53.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003: 61-89.

# Interpretantes formais e temáticos na adaptação: uma análise do filme *Ghost in the Shell* (1995) em relação à sua obra fonte

## Formal and thematic interpretants in adaptation: an analysis of the film *Ghost in the Shell* (1995) in relation to its source material

Felipe Duarte Pinheiro\*

*Resumo:* A presente pesquisa analisa a adaptação cinematográfica do mangá *Ghost in the Shell*, de Masamune Shirow, dirigida por Mamoru Oshii. Considerando a adaptação como um ato de (re-)interpretação e (re)criação (HUTCHEON, 2011) e com base no conceito de interpretantes (VENUTI, 2007), procurou-se averiguar de que maneiras os interpretantes formais e temáticos aplicados na animação de Oshii afetaram a representação dos temas presentes no mangá de Shirow. A análise demonstra que tanto o recorte adotado quanto as alterações feitas na caracterização das personagens resultaram em uma adaptação com um tom muito mais sério, sugerindo uma postura

---

\* Mestre em Estudos da Linguagem (PUC-Rio) e doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem na PUC-Rio. E-mail: [felipe.duartepinheiro@gmail.com](mailto:felipe.duartepinheiro@gmail.com)

mais crítica em relação ao tema das implicações dos avanços tecnológicos para a nossa concepção de humanidade em comparação à sua obra fonte.

*Palavras-chave:* Adaptação Fílmica de Mangá; Anime; Interpretantes; *Ghost in the Shell* de Masamune Shirow; Mamoru Oshii.

*Abstract:* The present research analyzes the film adaptation of the manga *Ghost in the Shell*, by Masamune Shirow, directed by Mamoru Oshii. Considering adaptation as an /act of (re-)interpretation and (re)creation (HUTCHEON, 2011) and based on the concept of interpretants (Venuti, 2007), we sought examine in what ways the formal and thematic interpretants applied in Oshii's animation affected the depiction of themes present in Shirow's manga. The analysis shows that both the approach adopted by the director and the changes made to the characterization of the characters resulted in an adaptation with a much more serious tone, suggesting a more critical stance in relation to the theme of the implications of technological advances for our conception of humanity in comparison to its source material.

*Keywords:* film adaptation of manga; anime; interpretants; *Ghost in the Shell*, by Masamune Shirow; Mamoru Oshii.

## Introdução

Escrito e ilustrado por Masamune Shirow, e publicado no Japão entre abril de 1989 e novembro de 1990 pela editora Kodansha, *Ghost in the Shell* é um mangá *cyberpunk* ambientado no ano de 2029. No mundo em que se passa a história, a tecnologia avançou a um ponto em que muitos membros da população possuem implantes cibernéticos visando melhorar suas capacidades físicas em alguma medida, como membros protéticos, olhos ou órgãos cibernéticos, ou até mesmo corpos artificiais inteiros. Além disso, o nível de cibernetização atingiu um ponto em que é também possível a implementação de tecnologias que permitem ao indivíduo conectar o seu cérebro à internet; no entanto, essa mesma tecnologia também os torna suscetíveis a ataques de *hackers*.

A partir dessa ambientação, o mangá lida com questões filosóficas e sociológicas, como as consequências dos avanços tecnológicos e temas relacionados à natureza da consciência humana, ao se indagar se um indivíduo

pode possuir uma ‘alma’<sup>1</sup> em um mundo cada vez mais tecnológico. Em obras de ficção científica, esse conflito é geralmente encarado como um aviso de que a tecnologia irá nos dominar e alterar a humanidade para pior. No entanto, *Ghost in the Shell* é diferente nesse sentido: apesar de a premissa sugerir uma típica batalha entre a humanidade e sua criação, a conclusão não é um lado triunfando sobre o outro, mas sim uma síntese dos dois.

Ao longo das mais de três décadas desde a sua publicação, a obra de Masamune Shirow deu origem a várias adaptações, como as séries em animação *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* (2002-2005) e *Ghost in the Shell: Arise* (2013-2015); duas animações em longa-metragem dirigidas por Mamoru Oshii: *Ghost in the Shell/O Fantasma do futuro* (1995) e *Ghost in the Shell: Innocence* (2004). Além disso, foi também adaptado em diversos jogos de videogame e, mais recentemente, em um filme *live action* estrelado por Scarlett Johansson intitulado *Ghost in the Shell/A vigilante do amanhã: Ghost in the Shell* (2017).

Dentre essas adaptações, o filme de Oshii lançado em 1995 destaca-se dos demais devido à influência exercida. O anime teve um grande impacto na ficção científica ocidental, com obras como *Ex-machina* (2015), *Matrix* (1999), *Inteligência artificial* (2001) e *Westworld* (2016-2022) reverberando não apenas a estética do filme, como também o tema Humanidade *versus* Tecnologia. Contudo, a influência do anime não se limita apenas a obras de ficção. No decorrer dos anos, a animação reuniu uma substancial fortuna crítica, sendo tema de diversas dissertações, teses e artigos que abordam tanto as suas questões filosóficas quanto a sua estética.

Neste artigo analisaremos a adaptação em longa-metragem *Ghost in the Shell/O Fantasma do futuro* (1995), dirigida por Mamoru Oshii, concentrando-nos em como as maneiras nas quais o filme diverge de sua obra fonte amplificam os temas abordados no mangá. Começaremos com uma breve discussão da concepção de adaptação à qual nos alinhamos e com uma apresentação do conceito de interpretantes que orientará a análise. Em seguida, será feito um resumo do mangá *The Ghost in the Shell*, apresentando algumas de suas principais características. Após essa apresentação, faremos uma análise da

---

<sup>1</sup> ‘Alma’ é como foi traduzido o termo ‘ghost’, empregado tanto no mangá quanto em suas adaptações para referir-se às mentes das pessoas e onde elas situam suas identidades e individualidade.

adaptação de Oshii, concentrando-nos no enfoque dado ao adaptar e em suas diferenças estilísticas em relação a Masamune Shirow.

## 1. Adaptação como (re-) interpretação e (re)criação

Conforme Linda Hutcheon (2011) aponta, a recepção das adaptações tem sido marcada pela ideia de fidelidade à obra ‘original’, com termos como ‘traição’, ‘violação’, ‘profanação’ e ‘infidelidade’ sendo frequentemente utilizados para desmerecer esse tipo de criação artística. No entanto, apesar de ocupar uma posição secundária e sofrer estigmas por parte do público em geral, as adaptações são uma forma de arte bastante proeminente. A presença desse paradoxo leva a autora a se perguntar os motivos por trás dessa proliferação das adaptações em nossa cultura, apontando dois fatores principais que, a seu ver, contribuem para esse cenário: o prazer da repetição com variação, isto é, o prazer de experienciar uma história conhecida de uma maneira diferente; e o fator econômico, pois o sucesso de uma determinada obra implica que a sua adaptação já possui um público consumidor em potencial, minimizando, assim, os riscos financeiros assumidos pelos produtores.

Para melhor compreender a proliferação das adaptações, Hutcheon propõe que elas sejam estudadas “[...] como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ [...], assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON 2011: 27). Isso não significa dizer que adaptações sejam obras subordinadas ou não existam ou possam ser estudadas por si só, mas sim que “[...] é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (HUTCHEON 2011: 28, grifos da autora).

Hutcheon aponta que o fenômeno da adaptação pode ser definido a partir de três perspectivas distintas: (1) como uma entidade ou produto formal, (2) como um processo de recepção e (3) como um processo de criação. No primeiro caso, trata-se do produto em si, ou seja, o resultado da transposição de uma ou mais obras. No segundo, a adaptação é interpretada como uma forma de

intertextualidade na qual as lembranças das obras relacionadas afetam a maneira como são usufruídas. Já o terceiro caso diz respeito ao ato de adaptar, que envolve tanto um processo de interpretação quanto um processo de recriação.

Logo, a adaptação, segundo Hutcheon, pode ser definida como (1) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, (2) como um ato criativo e interpretativo de apropriação e recuperação, (3) como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada, sendo, assim, “[...] uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON 2011: 30). Para Hutcheon, essas diferentes perspectivas são necessárias para definir e discutir a adaptação. Porém, na presente pesquisa, irei me concentrar na adaptação como um processo.

Ao se referir a adaptações de animes especificamente, Dani Cavallaro (2010) aponta que, apesar de fatores relacionados ao contexto de produção afetarem a natureza das adaptações em diferentes períodos, a tendência de enfatizá-las não como um produto, mas como um processo parece sustentar a maneira como os animes se apropriam e manipulam suas fontes. Para a autora, os criadores de anime procuram demonstrar

[...] que uma adaptação não consiste em uma simples troca binária entre duas mídias distintas com base em uma subordinação clara do mutuário ao credor, mas sim de um processo ludicamente promíscuo envolvendo formas tão diversas quanto romances de gêneros e formatos díspares, peças de teatro e espetáculos de marionetes, contos populares e de fadas, quadrinhos e videogames, bem como textos de não ficção extraídos dos campos da história, política, sociologia e antropologia - os quais, cumulativamente, abrangem não menos que um milênio (CAVALLARO 2010: 5<sup>2</sup>)<sup>3</sup>.

Logo, adaptações de animes quase sempre envolvem também transformações de mídias. Para Hutcheon, contudo, essas transformações criam uma questão complexa sobre o que é adaptado e como é feita a adaptação,

---

<sup>2</sup> Todas as traduções são minhas a não ser que indicado o contrário.

<sup>3</sup> [...] that an adaptation does not consist of a simple binary exchange between two discrete media based on a clear subordination of the borrower to the lender but rather of a playfully promiscuous process involving forms as diverse as novels of disparate genres and formats, stage plays and puppet shows, folk and fairy tales, comics and videogames, as well as non-fiction texts drawn from the fields of history, politics, sociology and anthropology—which, cumulatively, straddle no less than a millennium.

uma vez que, ao mudar a mídia, muda-se também o modo de engajamento do público. Em seu texto, a autora identifica três modos de engajamento: o contar, o mostrar e o interagir. No modo contar, típico da literatura, o leitor mergulha no mundo ficcional por meio da imaginação, cuidadosamente controlada pelo uso das palavras. No modo mostrar, o engajamento deixa de ser através da imaginação e passa a ser por meio da percepção direta. A linguagem verbal não é mais a única forma de expressar o significado, e as representações sonoras, visuais e gestuais assumem papel central. Por fim, o modo interagir assemelha-se ao modo mostrar no sentido de que não depende apenas da linguagem verbal para evocar um mundo, e por esse mundo fazer-se presente diante dos olhos e ouvidos do público. Porém, o grande diferencial encontra-se no fato de, nesse modo, ser possível interagir diretamente com o mundo, de forma que a participação no texto é cinestésica (SAGRES, 2020: 36).

A decisão sobre quais elementos da obra serão adaptados e como isso se dará está sujeita às limitações impostas pelos recursos da mídia para a qual se adapta e às diferenças entre os seus modos de engajamento (HUTCHEON 2011: 35). Por exemplo: ao adaptar uma obra de uma mídia cujo método de engajamento é o de contar uma história, como um romance, para o cinema, cujo método de engajamento é o de mostrar as histórias, a exploração dos pensamentos ou do estado emocional das personagens não pode ser feita para além do que é visto ou ouvido, de modo que esse elemento da obra precisaria ser transformado em outro mais adequado à linguagem cinematográfica.

Levando em consideração os modos de engajamento propostos por Hutcheon, pode-se pensar nos mangás como um tipo de mídia relativamente fácil de adaptar para um anime, visto que ambas apresentam o mostrar como modo de engajamento, além de o mangá compartilhar de muitos dos elementos presentes na linguagem cinematográfica, como os planos de enquadramento, zoom etc. Além disso, o fato de ambas as mídias envolverem ilustrações significa que efeitos de sentido decorrentes dos traços empregados funcionam tanto nos mangás quanto em suas adaptações para animes. De fato, não é raro encontrar adaptações em animes que são reproduções quase quadro-a-quadro de suas obras fontes, como se o próprio mangá tivesse sido utilizado como *storyboard*.

Contudo, a proximidade entre essas duas mídias não significa que um anime adaptado de um mangá irá sempre manter-se próximo à sua obra fonte. Apesar de as linguagens de ambas as mídias possuírem alguns elementos em comum, há também os que não são compartilhados entre elas. Um filme, por exemplo, pode fazer uso de cores<sup>4</sup>, movimento de câmera, trilha e efeitos sonoros etc. Da mesma forma, um quadrinho pode utilizar-se da diagramação, da ‘virada da página’<sup>5</sup>, da sua natureza temporal ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica, dentre outros (POSTEMA, 2018: 20-21). Todos esses elementos fazem parte da construção de sentido de suas respectivas mídias e não podem ser facilmente recriados, de modo que haverá transformações mesmo em adaptações envolvendo duas mídias próximas.

É importante ressaltar, no entanto, que as diferenças entre as mídias e seus modos de engajamento não são os únicos fatores responsáveis pelas transformações decorrentes do ato de adaptar. Segundo Hutcheon (2013: 43), “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores”. As ideologias dos adaptadores ou os valores de uma determinada época ou sociedade influenciam a forma como uma obra em particular é adaptada. Conforme apresenta Sanders,

a adaptação pode ser uma prática transposicional, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão em si mesmo. Pode ser paralelo à prática editorial em alguns aspectos, entregando-se ao exercício de aparar e podar; no entanto, também pode ser um procedimento amplificador envolvido em adição, expansão, acréscimo e interpolação [...]. A adaptação está frequentemente envolvida na oferta de comentários sobre um texto fonte. Isso é conseguido na maioria das vezes oferecendo um ponto de vista revisado do “original”, adicionando motivação hipotética ou dando voz aos silenciados e marginalizados (SANDERS 2006, p.18-19)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Mangás, com algumas raras exceções, são em preto e branco.

<sup>5</sup> Tradução do termo em inglês *page turn*. Refere-se a um recurso exclusivo da linguagem dos quadrinhos no qual, devido à natureza majoritariamente visual dessa mídia, o ato de virar a página revela a maior parte das informações contidas ali. É geralmente utilizada para gerar efeitos dramáticos ou cômicos.

<sup>6</sup> Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation [...]. Adaptation is frequently involved in offering commentary on a sourcetext. This is 18 defining terms achieved most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized.

Isso significa que as escolhas dos adaptadores quanto ao que excluir, alterar ou incluir, são frequentemente influenciadas por um viés ideológico. Uma adaptação com um viés feminista, por exemplo, pode optar por recontar uma determinada história a partir do ponto de vista de uma personagem feminina secundária. Desse modo, “os estudos de adaptação não tratam [...] de fazer julgamentos de valor polarizados, mas sim de analisar o processo, a ideologia e a metodologia” (SANDERS 2006: 20)<sup>7</sup>.

Deparamo-nos, então, com a questão de como analisar uma obra adaptada. Em seu artigo intitulado “*Adaptation, Translation, Critique*” (2007), Lawrence Venuti faz uma crítica a duas correntes que orientavam os Estudos da Adaptação à época da publicação de seu trabalho, sendo elas a corrente que emprega um modelo comunicativo e a que emprega um modelo intertextual. Segundo o autor, na primeira corrente, tende a ser atribuído à obra fonte um maior prestígio que reflete a pressuposição de um conceito romântico do original e conseqüentemente uma marginalização da criação de segunda ordem. Já na segunda, a adaptação é tratada como uma forma de intertextualidade, na qual o filme é visto como algo que irá, necessariamente, transformar a obra fonte. Estudos que seguem essa segunda linha tendem a privilegiar a adaptação fílmica em detrimento da obra que adaptam, invertendo, dessa maneira, o julgamento implícito encontrado nas críticas que empregam o modelo comunicativo. Logo, para Venuti, nesses dois modelos, haveria uma tendência em adotar um viés acrítico tanto a favor ou em detrimento do filme adaptado.

O autor sugere, então, que alguns conceitos dos Estudos da Tradução poderiam contribuir para evitar análises como essas. Ao estabelecer um paralelo entre tradução e adaptação, Venuti argumenta que o ato de adaptar envolve a inscrição de uma interpretação à obra adaptada por duas razões principais. Primeiro, por separá-la de seu contexto de origem, o que envolveria tanto a mudança de mídia quanto as liberdades tomadas pelos cineastas, como a eliminação de materiais, a inclusão de subtramas etc. Segundo, por recontextualizar a obra adaptada ao desenvolver uma interpretação que

---

<sup>7</sup> Adaptation studies are [...] not about making polarized value judgements, but about analysing process, ideology, and methodology.

funcione de acordo com os recursos que a linguagem cinematográfica disponibiliza.

Com base nisso, Venuti busca propor a categoria dos interpretantes como uma forma de estudar a adaptação. Originalmente um conceito de Charles Sanders Peirce, Venuti faz uso das normas pragmáticas de Patrick Catrysse e das teorias tradutórias de adequabilidade e aceitabilidade de Gideon Toury para desenvolvê-lo. Segundo o autor, a categoria dos interpretantes é responsável por fazer a mediação entre língua e cultura fonte e língua e cultura meta em uma tradução, inscrevendo uma interpretação no processo. Aplicada ao ato de adaptar,

Os interpretantes permitem que o filme inscreva uma interpretação ao mediar entre seus materiais anteriores, por um lado, e o meio e suas condições de produção, por outro – fornecendo, em outras palavras, um método de selecionar esses materiais e transformá-los na adaptação por meio das escolhas multimídia dos cineastas (VENUTI 2007: 33)<sup>8</sup>.

Venuti descreve dois tipos de interpretantes: os interpretantes formais e os interpretantes temáticos. O primeiro tipo diz respeito às correspondências estruturais entre a adaptação e o texto adaptado, como elementos da trama, personagens etc. Também englobam o estilo de um determinado diretor ou estúdio, assim como um conceito de gênero que exige uma manipulação ou revisão do material adaptado. Interpretantes temáticos, por sua vez, referem-se a códigos, valores e ideologias, que podem referir-se a interpretações de obras adaptadas originalmente criadas em outra cultura, valores morais ou culturais compartilhados pelos cineastas, ou uma posição política que reflita os interesses de um determinado grupo social.

Para analisar os interpretantes, “[...] o crítico precisaria se concentrar nas mudanças, nas adições, exclusões e substituições que vêm à luz na adaptação quando comparada com seus materiais anteriores” (VENUTI 2007: 33)<sup>9</sup> com o objetivo de

---

<sup>8</sup> Interpretants enable the film to inscribe an interpretation by mediating between its prior materials, on the one hand, and the medium and its conditions of production, on the other - by providing, in other words, a method of selecting those materials and transforming them into the adaptation through the multimedial choices made by the filmmakers.

<sup>9</sup> [...] the critic would need to focus on shifts, on the additions, deletions and substitutions that come to light in the adaptation when it is compared to its prior materials.

“[...] elucidar a operação interpretativa realizada pelo filme, permitindo-lhe expor características formais e temáticas significativas dos materiais, tanto as características que os cineastas optaram por adaptar de alguma forma quanto aquelas que eles omitiram ou substituíram” (VENUTI 2007: 33)<sup>10</sup>.

Guiados pelo modelo de Venuti descrito acima, analisaremos a adaptação *Ghost in the Shell/O Fantasma do futuro* (1995), dirigida por Mamoru Oshii, procurando identificar alterações em relação à obra fonte que possam sugerir interpretantes formais e/ou temáticos mobilizados pelos realizadores. A análise será feita em duas partes: uma análise geral do filme focando em mudanças na adaptação da trama e personagens; e uma análise comparada de uma cena do mangá com a animação. O objetivo é averiguar o tratamento dado ao adaptar, concentrando-nos nas maneiras como os interpretantes formais e temáticos aplicados na adaptação afetaram a forma como os temas presentes no mangá de Shirow foram representados.

Contudo, antes de prosseguirmos para a análise, será feito um resumo da obra de Masamune Shirow buscando estabelecer algumas de suas características, como o conteúdo da trama, suas personagens e como são caracterizadas, além de traços estilísticos do autor.

## 2. O mangá *The Ghost in the Shell*

O mangá é composto por 12 capítulos, incluindo o prólogo e o epílogo. Os capítulos são, em sua maioria, caracterizados por um ritmo acelerado, focado em tramas que geralmente apresentam uma natureza episódica nas quais acompanhamos a major Motoko Kusanagi – uma ciborgue cujo corpo, com exceção de seu cérebro, é completamente artificial – em seu trabalho para a agência governamental de combate ao cyber-terrorismo, a Seção 9 de Segurança Pública. Em boa parte da trama acompanhamos os membros da Seção 9 enquanto lidam com casos envolvendo intriga política, contraterrorismo, espionagem industrial e outros. Contudo, com o decorrer dos capítulos, é

---

<sup>10</sup> [...] elucidate the interpretive operation performed by the film, allowing it to expose significant formal and thematic features of the materials, both those features that the filmmakers have chosen to adapt in some way and those that they have omitted or replaced.

revelado que diversos casos acompanhados se conectam à investigação em torno do criminoso conhecido como Mestre dos Fantoques, procurado por ser suspeito de hackear os cérebros cibernéticos de diversas pessoas e utilizá-las para cometer crimes. Conforme a investigação prossegue, descobre-se que o Mestre dos Fantoques é, na verdade, um avançado programa de computador, denominado projeto 2501, criado pela Seção 6 de Segurança Pública para realizar operações de espionagem que desenvolveu consciência própria no mar de informações da rede e passou a buscar seus próprios interesses. Após ser forçado a fugir para dentro de um corpo cibernético, o Mestre dos Fantoques entra em contato com Motoko Kusanagi e expressa o seu desejo de alcançar o próximo estágio de evolução, o que só seria possível mediante a fusão entre as suas duas consciências. Uma vez convencida, ambos se unem, dando origem a um novo indivíduo que não é nem o Mestre dos Fantoques nem Motoko Kusanagi.

Um dos aspectos mais marcantes da obra de Shirow é seu uso extensivo de notas de rodapé nas quais, além de oferecer algumas informações contextuais sobre o universo da história ou suas opiniões pessoais sobre diversos assuntos, o funcionamento das tecnologias imaginadas é explicado em detalhes. Tanto a narrativa do mangá em si, quanto as notas de rodapé, demonstram um grande entusiasmo por parte do autor com as possibilidades trazidas pelos avanços tecnológicos.

Seu ponto de vista majoritariamente positivo também fica bastante evidente na conclusão do mangá. Enquanto na maioria das obras de ficção científica ocidentais, os avanços tecnológicos tendem a levar a uma potencial extinção da espécie humana ou a uma perda de humanidade, em *The Ghost in the Shell*, a união entre Motoko Kusanagi e o Mestre dos Fantoques, isto é, a fusão entre humano e máquina, é vista como uma forma de transcender a humanidade e superar nossas limitações.

As reflexões em torno das implicações dos avanços tecnológicos para a existência ou não de uma ‘alma’, e conseqüentemente para as identidades, tendem a ser feitas nas notas de rodapé, ou acontecer em situações ou contextos mais descontraídos, como as interações entre as personagens e os *fuchikomas* (veículos blindados dotados de inteligência artificial responsáveis

por boa parte do alívio cômico) ou em conversas informais. As atitudes das personagens em relação a esses temas se refletem também nos traços do autor.

O que nos leva a outro aspecto que chama bastante atenção na obra de Shirow: o tom bastante cômico que permeia boa parte do mangá. Isso se manifesta frequentemente na maneira como as personagens são desenhadas, com o seu autor fazendo uso frequente de traços no estilo *chibi* (ou *superdeformed*, como também é conhecido). Segundo Renata Garcia de Carvalho Leitão (2020: 161), “[...] esta técnica consiste em reduzir a proporção do corpo/cabeça de um personagem, simplificando o desenho e deixando-o com um aspecto infantil”. Esse tipo de traço é frequentemente utilizado para gerar uma quebra de expectativa, criando, assim, um efeito de humor. Essa característica do mangá aparece associada com maior frequência à personagem principal, Motoko, e seu emprego é consistente com a personalidade estabelecida para ela: trata-se de uma personagem irreverente, muitas vezes insubordinada, além de ser bastante expressiva a ponto de se tornar caricata em vários momentos.

No entanto, o emprego frequente do estilo *chibi* não é a única característica estilística relacionada aos desenhos do autor que se sobressai. Motoko – assim como diversas outras personagens femininas – é desenhada de forma bastante sexualizada em diversos momentos, algo característico do estilo de Shirow (RUH 2004: 121). Além disso, a sexualidade da personagem é expressa em alguns momentos, principalmente ao descobrirmos sobre o seu namorado, ou na cena da orgia lésbica que foi removida em edições mais recentes do mangá.

A análise de todas essas características do mangá sugere que o foco principal de Masamune Shirow não é problematizar as consequências do avanço tecnológico para o que significa ser humano em um mundo cada vez mais digitalizado. Apesar de esse tema estar presente nas páginas de seu mangá – seja nas tramas dos capítulos, nas interações entre as personagens ou nas notas de rodapé – ele precisa dividir o seu espaço com outras questões abordadas ao longo dos 12 capítulos da obra. Ademais, o uso frequente do estilo *chibi* e o tom descontraído que permeia a maioria dessas interações acaba por minimizar os seus impactos.

### 3. Adaptando *Ghost in the Shell*

A primeira diferença a destacar é sobre a trama do filme. Como é de se esperar, para que o mangá pudesse ser adaptado em um filme, foram necessários cortes em seu conteúdo. A animação de Mamoru Oshii adapta apenas o arco relativo à investigação em torno do cyber-criminoso conhecido como o Mestre dos Fantoches. Isso corresponde ao prólogo do mangá, aos capítulos três, nove, onze e ao epílogo. Apesar de esses cortes caracterizarem-se como um interpretante formal, visto que estão relacionados ao conteúdo da obra, nesse caso, podem ser interpretados também como um interpretante temático, pois como assinala Cavallaro (2006: 20), “numerosas variações sobre a inseparabilidade entre ilusão e realidade, o virtual e o palpável, fatos e sonhos são, sem dúvida, o componente mais insistentemente recorrente da assinatura de Oshii”<sup>11</sup>. Além disso, o papel que a tecnologia desempenha em moldar as definições pessoais e coletivas de humanidade, consciência e responsabilidade também são temas comuns em seus filmes (CAVALLARO, 2006). Logo, faz sentido que a animação tenha adaptado esse arco do mangá, no qual esses temas são mais presentes.

Outra alteração notável é a óbvia modificação de tom entre o mangá e sua adaptação. Enquanto a fonte apresenta um tom muito mais leve e frequentemente cômico, o anime de Oshii aborda os temas presentes no mangá de forma muito mais séria. Com isso, muitos elementos da obra de Shirow estão ausentes na animação, dentre os mais notáveis, estão os *fuchikomas* mencionados anteriormente.

Porém, nenhum outro elemento da animação de Oshii evidencia melhor a mudança de tom entre as duas obras do que o tratamento dado por cada uma delas à personagem principal. Para aqueles cujo primeiro contato com a personagem deu-se por meio do mangá, pode ser um choque se deparar com a sua versão na animação. A Motoko de Oshii aparenta ser mais madura, leva seu trabalho muito a sério e apresenta um semblante muito mais taciturno. Ademais, a personagem no filme passa por uma crise de identidade que tem

---

<sup>11</sup> Numerous variations on the inseparability of illusion and reality, virtuality and actuality, facts and dreams are arguably the most insistently recurrent component of Oshii's signature.

início com as investigações em torno do Mestre dos Fantoques. Conforme elas avançam, Motoko passa a ficar “[...] profundamente preocupada se possui algo que ela e o filme chamam de ‘alma’, o espírito ou essência que anima seu ser” (NAPIER 2005: 107)<sup>12</sup>. Apesar de Motoko apresentar certos questionamentos do tipo no mangá, eles não definem a personagem como o fazem no filme.

Um outro aspecto notável em relação à personagem diz respeito às diferenças quanto à sua sexualização. Segundo Cavallaro,

[...] enquanto o mangá se entrega humoristicamente a representações evidentes de corpos femininos nus que beiram a pornografia suave e podem até ser interpretados como concessões à escopofilia fetichista, no filme, a nudez é empregada como um meio de transmitir sucintamente a vulnerabilidade final da personagem principal como uma dimensão física e psicológica de seu ser dividido e, portanto, uma alusão à sua humanidade inerente (CAVALLARO 2006: 185-186)<sup>13</sup>.

Todos esses câmbios referentes ao tom, à caracterização das personagens e à eliminação de elementos mais cômicos revelam interpretantes formais relacionados à características estilísticas da adaptação de Oshii. Contudo, eles têm como resultado tornar o tema da existência de uma identidade em um mundo cada vez mais tecnológico consideravelmente mais evidente, de maneira que podem ser considerados também interpretantes temáticos pois sugerem um posicionamento ideológico adotado na adaptação. Em seguida, daremos prosseguimento à análise voltando a atenção à cena na qual a história envolvendo a personagem pequena do lixeiro tem o seu desfecho.

A história se inicia quando a Seção 9 descobre que há alguém tentando hackear o cérebro da intérprete do ministro de assuntos externos. Após os membros do departamento saírem para investigar, descobrimos que está por trás da tentativa um lixeiro cujo cérebro foi hackeado e memórias falsas de uma esposa e filha foram nele inseridas pelo Mestre dos Fantoques. O seu objetivo era fazer com que o lixeiro acreditasse invadir o cérebro de sua ex-esposa para descobrir por que ela não permite que veja sua filha. Tanto o mangá como o filme dedicam bastante tempo acompanhando o lixeiro e seu

<sup>12</sup> [...] profoundly concerned about whether she possesses something that she and the film call her “ghost”, the spirit or soul that animates her being.

<sup>13</sup> [...] where the manga humorously indulges in overt representations of nude female bodies that verge on soft porn and may even be interpreted as concessions to fetishistic scopophilia, in the film, nudity is employed as a means of succinctly conveying the main character's ultimate vulnerability as a concurrently physical and psychological dimension of her divided being, and hence an allusion to her inherent humanity.

colega de trabalho realizando seu serviço. Na cena analisada a seguir, o lixeiro encontra-se em uma sala de interrogatório após ser preso pelos agentes que lhe explicam o que aconteceu com ele.

No mangá, a cena inicia-se com o lixeiro sentado em uma mesa encolhido na cadeira. Todas as pessoas envolvidas na interação podem ser vistas claramente, enquanto ele pede mais explicações, visivelmente emotivo, conforme as linhas nos cantos da segunda vinheta reforçam (a leitura é feita da direita para a esquerda). As duas primeiras vinhetas enfatizam a confusão da personagem diante de sua situação. Ao solicitar mais detalhes, a informação é passada pelos agentes de forma bastante direta.



Figura 1: Extraído de, Shirow, M. Ghost in the Shell. São Paulo: JBC, 2016.

A interação prossegue e as duas vinhetas seguintes mostram o lixeiro perguntando se é possível apagar as memórias falsas, enquanto os agentes explicam que isso é difícil com a tecnologia contemporânea. Apesar da confusão inicial do lixeiro, o restante da interação mostrada por essas duas vinhetas demonstra que a personagem entendeu rapidamente o ocorrido com ela e aceitou prontamente as informações fornecidas pelos agentes.



Figura 2: Extraído de, Shirow, M. Ghost in the Shell. São Paulo: JBC, 2016

Na vinheta seguinte, são mostrados Motoko e seu chefe, Aramaki, observando a cena e comentando sobre experiências virtuais. Ao centro, podemos ver o lixeiro com a cabeça abaixada e as mãos no rosto enquanto um dos agentes parece consolá-lo. Segue-se a isso uma vinheta na qual Aramaki continua o seu comentário, e a cena se encerra com Motoko sozinha na sala observando o lixeiro e os agentes.

A cena exemplifica de forma bastante clara o tipo de discussão em torno dos riscos de uma tecnologia que permite que as mentes das pessoas sejam hackeadas. Contudo, chamamos a atenção à última vinheta que compõe a página. Nela toda a história do lixeiro é encerrada na forma de uma piada ao final do capítulo, conforme sugerem tanto o texto quanto o emprego do traço no estilo *chibi*. Apesar de o uso de tais recursos ser condizente com o estilo do autor e com o tom estabelecido desde o início do mangá, nota-se que o seu emprego minimiza a gravidade da experiência da personagem e as implicações das tecnologias apresentadas. Analisaremos em seguida, a mesma situação na animação de Mamoru Oshii.

A cena inicia-se na marca dos 26 minutos e 8 segundos de filme e estende-se por cerca de 1 minuto e 45 segundos. Como vemos nas imagens abaixo, há diferenças notáveis em relação à maneira como se inicia no mangá e a forma como é encenada na animação: a personagem do lixeiro é enquadrada em um meio primeiro plano<sup>14</sup>; a câmera move-se lentamente em direção a ele conforme os agentes lhe contam a verdade. Além disso, a iluminação saturada da luminária na mesa enfatiza o lixeiro e sua expressão apática (aparentemente em choque), ao mesmo tempo tornando difícil discernir quem são as duas pessoas que o acompanham na sala. Conforme os agentes explicam ao lixeiro a sua situação, a imagem corta para um plano geral<sup>15</sup> mostrando o apartamento do lixeiro vazio, com a câmera movendo-se lentamente em direção à janela.

---

<sup>14</sup> Denominação do plano cinematográfico que enquadra a figura humana da cintura para cima.

<sup>15</sup> Denominação do plano cinematográfico com ângulo visual aberto que revela o cenário.



Figura 3: Extraído de Oshii, M. Ghost in the Shell. Bandai Visual Company, Kodansha Production I.G. Japão: Netflix, 1995

Ao encenar dessa maneira, tanto o enquadramento quanto a iluminação convidam os espectadores a concentrar a sua atenção na personagem do lixeiro, enquanto o lento movimento de câmera os leva aos poucos cada vez mais próximo a ele, incentivando-os a simpatizar com a sua situação conforme é informado pelos agentes. Isso é enfatizado pela tomada seguinte, na qual é mostrado o apartamento pequeno e apertado no qual vive a personagem, contrastando assim a vida que a personagem acreditava ter, com a maneira solitária na qual realmente vive.

Também são notáveis as mudanças feitas no texto da cena em questão. Encontram-se transcritas abaixo as falas das personagens do lixeiro e dos agentes que o interrogam, Togusa e Ishikawa:

Lixeiro: “o que é mesmo uma ‘experiência simulada?’”

Togusa: “Bom, todas as lembranças sobre sua mulher e filha são falsas. São como um sonho. Alguém está tentando tirar vantagem de você. Estão tentando fazer com que você tire a alma de alguns oficiais do governo. Entende o que eu estou dizendo?”

Lixeiro: “Não pode ser verdade.”

Ishikawa: “Eu estive na sua casa. É um apartamento de solteiro. Não tem ninguém lá.”

Lixeiro: “Mas eu já disse a vocês, eu aluguei aquele quarto quando separei da minha mulher.”

Ishikawa: “Eu verifiquei os registros: você mora lá há dez anos.”

Ishikawa: “A verdade é que você nunca teve mulher nem filha. Como ele disse, não são de verdade, são uma experiência simulada. Uma fantasia”.<sup>16</sup>

Como percebemos acima, na adaptação de Oshii, os agentes têm uma dificuldade muito maior em convencer o lixeiro de sua situação: o acréscimo das falas relacionadas ao seu apartamento vazio e a reiteração de sua esposa e filha não existirem, sugere que as memórias falsas aparentam ser tão reais a

<sup>16</sup> As falas foram transcritas a partir das dublagens fornecidas pela Netflix feitas pela empresa Dublavídeo.

ponto de ele não conseguir distinguir entre realidade e simulação. Isso, somado à maneira como a cena foi filmada, enfatiza a perversidade do procedimento ao qual a personagem foi submetida, e essa característica continuará a ser explorada conforme a cena avança.

No próximo corte, o espectador é colocado novamente diante do lixeiro, porém dessa vez, a câmera está mais próxima da personagem, enquadrando-a em primeiro plano<sup>17</sup>. A sala permanece escura com exceção da luz provida pela luminária, Ishikawa encontra-se totalmente fora do enquadramento, enquanto Togusa, com o corpo quase totalmente fora do enquadramento, entrega ao lixeiro a foto<sup>18</sup>, que acreditava ser de sua filha, e tentou mostrar ao seu colega de trabalho. Ao olhar para a foto, seus olhos arregalam-se e ele diz o que havia ali antes. Ao ser perguntado pelo agente sobre a sua vida de casado, lágrimas escorrem de seus olhos. A cena corta novamente, dessa vez, para um *close-up* em ponto de vista mostrando o conteúdo da fotografia na qual se vê apenas o lixeiro olhando em direção à câmera, um cão bassê sendo levado em uma guia por alguém que se encontra quase totalmente fora do enquadramento e um casal caminhando ao fundo.

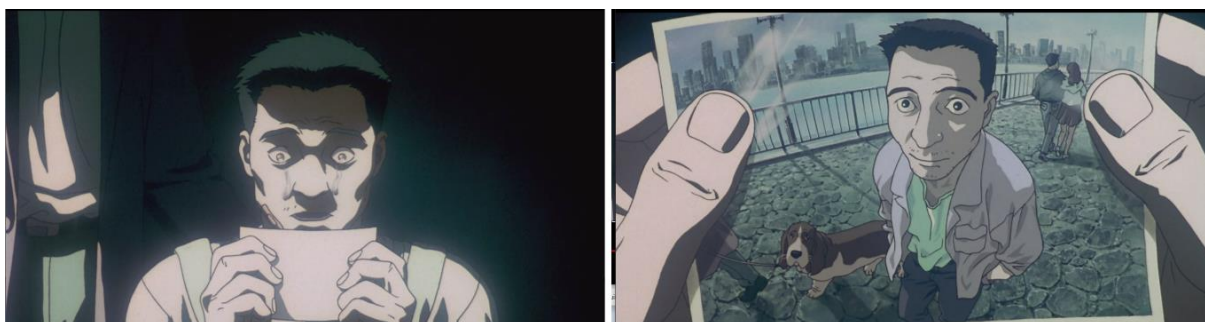


Figura 4: Extraído de Oshii, M. Ghost in the Shell. Bandai Visual Company, Kodansha Production I.G. Japão: Netflix, 1995

Aqui, o foco no lixeiro é ainda maior do que na tomada inicial da cena: ao remover quase completamente os agentes do quadro e fazer uso do primeiro plano, a atenção recai totalmente sobre o estado emocional da personagem, tornando as suas lágrimas ainda mais impactantes. Paralelamente, o uso do *close-up* em ponto de vista para mostrar o conteúdo da fotografia coloca o espectador no lugar da personagem enquanto ela percebe como a vida que

<sup>17</sup> Denominação do plano cinematográfico que enquadra a figura humana do peito para cima.

<sup>18</sup> A foto é um acréscimo: não está presente no mangá.

achava ser sua não passava de uma mentira. Além disso, demonstra ao espectador que as memórias falsas implantadas na mente do lixeiro e a lavagem cerebral pela qual passou eram tão intensas que ele sequer era capaz de ver o real conteúdo da fotografia antes de os agentes lhe explicarem o que aconteceu, conforme demonstram também as falas correspondentes a essas duas tomadas na transcrição abaixo.

Togusa: “Olha. Esta é a foto que você mostrou ao seu colega. O que você vê?”

Lixeiro: “Eu tinha uma foto dela. Ela estava lá. Ela estava sorrindo como um anjo.”

Togusa: “Qual é o nome dela? Quantos anos ela tem? Onde conheceu sua mulher e quando se casaram? Eu lamento fazê-lo passar por isso, amigo.”

Togusa: “Vamos, quem você vê?”

A cena prossegue cortando para um meio primeiro plano, dessa vez, mostrando Motoko e Batou, outro agente da Seção 9, observando a interação através de uma janela espelhada. Ao centro, vemos o lixeiro com os olhos fixos na fotografia. A câmera afasta-se lentamente enquanto a cena encaminha-se a um desfecho. Em seguida, corta para um primeiro plano em perfil mostrando Motoko e seu reflexo no vidro enquanto Batou fala sobre memórias virtuais e dirige-se à saída. Motoko permanece na sala, refletindo sobre o acontecido.



Figura 5: Extraído de Oshii, M. Ghost in the Shell. Bandai Visual Company, Kodansha Production I.G. Japão: Netflix, 1995

Nesse ponto, a personagem Aramaki é substituída por Batou, para quem as falas sobre experiências simuladas presentes no mangá são, em alguma medida, transferidas. Essa mudança é significativa, pois, ao longo do filme, Motoko e Batou parecem ter um relacionamento muito mais próximo do que aquele entre Motoko e Aramaki.

Além disso, é importante ressaltar uma alteração importante feita na animação nesse ponto em relação ao mangá: enquanto no último, tanto Motoko quanto Aramaki comentam sobre o que testemunharam, aqui Motoko permanece o tempo todo em silêncio, sem desviar os seus olhos da cena, absorva no que acabou de presenciar.

Lixeiro: “E se tudo isso é mentira, o que vai acontecer? Vou ter a minha memória de volta?”

Togusa: “Sua memória original nunca será totalmente resgatada. E pode haver simulações residuais. Ainda não temos tecnologia para lidar com essas lembranças. Eu sinto muito, amigo.

Batou: “Tudo se resume a isso: informação. Até mesmo uma experiência simulada ou um sonho é realidade e fantasia simultaneamente. De qualquer maneira que você veja, todas as informações que uma pessoa acumula na vida é apenas uma gota d’água no oceano.

Os câmbios presentes no tratamento dado a essa cena na adaptação fazem com que o seu foco recaia sobre Motoko e o lixeiro. Isso aponta para um possível interpretante temático mobilizado nessa cena, pois ao tratá-la com muito mais seriedade, a crise de identidade da protagonista é amplificada e os temas sobre os quais se debruça a adaptação de Mamoru Oshii são levados adiante.

## Considerações finais

Conforme demonstra a análise, os interpretantes mobilizados ao adaptar o mangá *The Ghost in the Shell* resultaram em um filme que, apesar de compartilhar muitas das características de sua obra fonte, diverge dela em muitos pontos. Em relação ao seu conteúdo, os interpretantes formais aplicados ao fazer cortes na trama levaram a uma adaptação muito mais focada que melhor se encaixa nas limitações da mídia fílmica. Além disso, o corte de elementos mais cômicos do mangá e as mudanças feitas na caracterização das personagens, em especial aquelas relacionadas à personagem Motoko Kusanagi, resultaram em um filme com um tom muito mais sério.

Tais alterações podem ser interpretadas também como interpretantes temáticos, uma vez que tanto os elementos da trama focados na adaptação quanto a mudança de tom servem ao propósito de intensificar os questionamentos em torno da natureza da consciência humana e as implicações

das tecnologias imaginadas por Shirow. Esses temas são também intensificados pelo uso que o diretor faz dos recursos que a linguagem cinematográfica disponibiliza, como planos de enquadramento, movimentos de câmera, iluminação etc.

## Referências bibliográficas

CAVALLARO, D. *The cinema of Mamoru Oshii: fantasy, technology and politics*. Jefferson, London: McFarland & Company, 2006.

\_\_\_\_\_. *Anime and the art of adaptation: eight famous works from page to screen*. Jefferson, London: McFarland & Company, 2010.

*Ghost in the shell*. Direção: Mamoru Oshii. Produção: Bandai Visual Company, Kodansha Production I. G. Japão: Netflix, 1995.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

LEITÃO, R. G. de C. Mangás em Tradução no Brasil. Em: HANNA, Katia.; SILVA-REIS, Dennis (Orgs). *A tradução de quadrinhos no Brasil: princípios, práticas e perspectivas*. São Paulo: Lexikos, 2020. p. 151-182.

NAPIER, S. *Anime from Akira to Howl's moving castle: experiencing contemporary Japanese animation*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

POSTEMA, B. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. Trad. Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RUH, B. *Stray dog of anime: the films of Mamoru Oshii*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

SAGRES, O. da C. M. *Hamlet no reino dos emojis: a construção de sentidos em adaptações multimodais*. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2020.

SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SHIROW, M. *Ghost in the Shell*. Trad. Drik Sada. São Paulo: Editora JBC, 2016.

VENUTI, L. Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture*, v. 6 (1), p. 25-43, 2007.



# Crimes e castigos: traduzindo e adaptando Dostoiévski

## Crimes and punishments: translating and adapting Dostoevsky

Yuri Martins de Oliveira\*

*Resumo:* Neste ensaio, faço uma reflexão acerca da adaptação de textos considerados clássicos, a partir de minha experiência com a adaptação e, posteriormente, a tradução integral de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski. Para refletir sobre o processo de tradução, apresento a ideia das funções distintas de cada tipo de texto, bem como os juízos de valores atribuídos à adaptação e à tradução integral. Como respaldo teórico, uso a Teoria do Escopo (VERMEER e CHESTERMAN 2000).

*Palavras-chave:* Fiódor Dostoiévski; *Crime e Castigo*; Tradução; Adaptação; Teoria do Escopo.

*Abstract:* In this essay I think about the adaptation of the so-called literature classics, based on my experience when adapting and afterwards translating the novel *Crime and Punishment*, by Fyodor Dostoevsky. In order to ponder about the translation process, I present the distinct functions of each kind of text, as well as the value judgment attributed to adapted and fully-translated texts. As theoretical support, I use the Skopos Theory (VERMEER 2000).

*Keywords:* Fyodor Dostoevsky; *Crime and Punishment*; Translation; Adaptation; Skopos Theory.

---

\* Mestre em Letras (Cultura e Literatura Russa), FFLCH/2019. E-mail: [yuri.martinsz@gmail.com](mailto:yuri.martinsz@gmail.com)

Quando recebi a proposta de fazer uma adaptação do romance de Dostoiévski *Crime e Castigo*, de imediato pensei que não. Porém, logo em seguida, me perguntei: ‘por que’ não?

Acredito que todos já tivemos a experiência de ler uma adaptação, seja de um conto de fadas ou de um grande clássico da literatura. Uma das adaptações de que me lembro de ter lido na escola foi *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, feita por Walcyr Carrasco (2001). Do alto dos meus 13-14 anos, achei incoerente a professora nos trazer um livro ‘adaptado’, ainda mais por um autor de novela das seis – mal sabia eu que as novelas de televisão nada mais são que adaptações e readaptações de centenas de romances como os de Victor Hugo. O meu eu adolescente não queria ler uma adaptação, queria ler o romance ‘de verdade’, afinal de contas, eu não era mais criança. Adaptação, para mim, era coisa de criança.

Essa minha impressão talvez seja a que a maioria das pessoas tem em relação a um texto adaptado: primeiro, não é o ‘original’; e, segundo, é voltado para uma determinada faixa etária, crianças e adolescentes, que não teriam ainda as ferramentas para ler e interpretar adequadamente o texto integral. De fato, o que o teórico Georges Bastin chama de “adaptação global”, ou seja, a adaptação de um texto completo e não apenas de determinados trechos, pode ser motivada justamente pelo desejo de se atingir um público-alvo, ou uma faixa etária específica, por exemplo (BASTIN 2011:5).

Bastin destaca que a decisão por adaptar globalmente um texto pode ser tomada pelo próprio tradutor ou por algum agente externo, como uma editora (o que é mais comum, a meu ver). Esse tipo de adaptação constitui uma estratégia de ‘reconstruir’ o texto-base e demanda do tradutor medidas sistemáticas e conscientes para readequá-lo a um novo formato (BASTIN 2011:5), pois a ideia do texto adaptado é apresentar a história de uma maneira mais simples, do ponto de vista linguístico e do enredo, sem que se percam, contudo, suas características literárias. Ou seja: uma adaptação não é resumo.

Não basta dizer ‘e aí aconteceu isso, depois isso e fim’. É necessário manter a estrutura textual, narrar, descrever, dar espaço para a voz das personagens, através de suas falas e pensamentos, e desenvolver um enredo, ou antes, reconstruí-lo. Em suma, a leitura de uma adaptação tem de ser uma

experiência literária, não meramente informativa, como é o resumo. Assim, o processo de adaptação deve resultar em um texto que pode até não ser unanimemente aceito como uma ‘tradução’, mas é, mesmo assim, “reconhecido como representativo do texto-fonte” (BASTIN 2011:3 *apud* FRIO 2013:22). E, ao que me parece, quanto mais representativa for a adaptação, mais bem aceita ela será entre os leitores.

Seguindo essa linha de raciocínio, me parece que a adaptação literária tem uma razão de ser. Adaptar obras de Victor Hugo ou Dostoiévski ou algum outro grande romance não é um crime contra a humanidade, é apenas mais uma maneira de ‘refratar o texto’ (LEFEVERE 2000:234) e, com isso, alcançar mais pessoas leitoras e convidá-las a conhecer futuramente uma tradução integral e até, quem sabe, o texto-base em língua estrangeira. Ou não. Às vezes a leitura da adaptação basta. A pessoa pode decidir que não quer conhecer outras traduções, que ler a adaptação é mais que o suficiente, e não há problema nisso. O percurso de cada leitor é diverso e sempre válido, à sua maneira. (Eu mesmo devo confessar que, até hoje, tantos anos depois, ainda não li uma tradução integral de *Os Miseráveis*, muito menos o original francês – o senhor Victor Hugo que me perdoe, se for o caso.)

De toda forma, por mais que haja uma função para textos adaptados, podemos notar a existência de uma nítida tendência em atribuir um traço negativo às adaptações. O próprio Bastin aponta posturas que tendem a ver a adaptação como uma “traição à expressão original do autor” ou ainda “uma destruição e uma violação do texto original” (BASTIN 2011:4). Além de certamente exageradas, essas visões acabam por diminuir todo o trabalho de tradução, preparação, revisão e edição das adaptações como algo de menor valor, em detrimento do trabalho mais digno de uma ‘tradução integral’. Trocando em miúdos, podemos dizer essa postura nada mais é do que julgar o livro pela capa, pois, como bem sabemos, o simples fato de uma tradução ser integral não garante, por si só, a qualidade do texto – assim como uma tradução direta não será necessariamente melhor que uma tradução indireta. A qualidade do texto final depende, em grande parte, do trabalho e dos saberes de quem traduz – o que Justa Holz-Mänttari chama de “competência do

tradutor” (*apud* Pym 2019:106-109) –, e não somente das qualidades intrínsecas associadas ao texto-base<sup>1</sup>.

Pensando nessas questões da função de uma adaptação, retomei algumas anotações sobre teoria da tradução, especialmente aquelas sobre o escopo, conforme apresentado por Anthony Pym em *Explorando as teorias da tradução*<sup>2</sup>. Partindo das funções da linguagem elaboradas por Jakobson, as teorias do escopo trazem a tradução dentro de seu contexto de feitura, levando em conta o tradutor enquanto sujeito e também as demandas que o levaram a traduzir determinado texto (Pym 2019:95-96).

A meu ver, as teorias do escopo são interessantes e produtivas ao tradutor justamente por colocar em perspectiva as possibilidades de diferentes traduções dentro de contextos variados, podendo até ser feita em outro formato textual. O poema épico *A Odisseia*, por exemplo, é recorrentemente adaptado em prosa (Vermeer e Chesterman 2000:232) – e acredito ser inegável que a grande maioria das pessoas conheceu a história nesse formato, quando não através do audiovisual. Essas teorias são interessantes, também, por colocarem o trabalho do tradutor de maneira mais concreta, levando em conta as motivações que levaram à feitura de determinada tradução, e isso tanto pode ser um desejo de pesquisa, quanto a encomenda de uma editora.

No contexto de uma tradução encomendada, surge a noção do “breviário” (*commission*, para Vermeer) ou de “descrição do trabalho” (*job description*, para Daniel Gouadec) (Pym 2019:115). Essas ideias deixam evidente o quanto o diálogo entre tradutor e seu contratante é essencial para o trabalho ser bem executado. O breviário não precisa necessariamente ser uma lista detalhada e exaustiva, pode ser pontual, mas é importante que seja claro. Dessa forma, o trabalho tende a se desenvolver de forma mais tranquila e, principalmente, diminuem os riscos de desentendimentos entre as partes. Glossários, manuais de estilo, entre outros materiais de apoio são importantes para o tradutor e deveriam sempre ser fornecidos pelos contratantes como

---

<sup>1</sup> O valor atribuído à adaptação pode depender também do prestígio de quem a fez. As adaptações literárias de Clarice Lispector, como *Tom Jones*, certamente tiveram e têm uma aceitação maior por conta de seu talento e renome enquanto escritora.

<sup>2</sup> Fui apresentado a essas teorias durante o Programa Formativo para Tradutores da Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo (2019).

parte do breviário, de maneira a auxiliar o tradutor na feitura de um trabalho satisfatório que atenda aos escopos planejados (Pym 2019:123). O próprio tradutor, se traduzindo por conta própria, pode (e deve) estabelecer um breviário para guiar o trabalho.

Assim, um romance do século XIX, como o nosso *Crime e Castigo*, pode ser traduzido para uma tese através do cotejo de diferentes edições russas (e em outras línguas) e ter como complemento notas das mais diversas, ou mesmo um glossário; pode ser traduzido a partir do original mais conhecido e complementado com notas pontuais para a editora X; ou pode, ainda, ser traduzido em forma de adaptação para a editora Y, entre outras tantas variantes. Todas essas são traduções ‘possíveis’ e entre elas não existe uma hierarquia, isto é, a versão para a tese não é a melhor, nem a adaptação é a pior. São textos que podem funcionar igualmente bem, apenas têm escopos diferentes.

Levando essas e outras reflexões em conta, acabei aceitando trabalhar com uma adaptação de *Crime e Castigo*, em agosto de 2019, para o selo Principis da editora Ciranda Cultural. Naquele ano, havia um interesse da editora pelos livros de literatura russa, tanto traduções integrais quanto adaptações (em especial de títulos mais longos, como *Guerra e Paz* e *Anna Karênina*, nos quais trabalhei como preparador). O selo Principis (Grupo Ciranda Cultural 2023) dedica-se à publicação de diversos gêneros literários “dos mais consagrados autores de diferentes períodos e partes do mundo” (de forma integral ou adaptada), e é voltado “para jovens e adultos, principalmente os leitores de clássicos”. As edições se destacam pelas capas simples, porém chamativas, e pelos preços acessíveis, sendo facilmente encontradas em livrarias, *stands* e, claro, *online*.

Para este trabalho com Dostoiévski, o meu breviário era simples: apresentar um texto de até 200 páginas do romance, tendo uma data de entrega pré-estabelecida<sup>3</sup>. Já tendo trabalhado com a editora como preparador de texto, eu tinha acesso também aos manuais de estilo, que puderam complementar o breviário em um âmbito mais técnico, por assim dizer. Tendo

---

<sup>3</sup> O prazo estipulado para entrega era de cerca de nove meses. Em sua versão final, a edição possui 240 páginas.

isso em mente, dei início ao trabalho, usando como base o texto presente no tomo 05 das *Obras Reunidas de Dostoiévski em 15 tomos*, da editora Naúka (1989). Dessa experiência me ficou uma certeza: a adaptação é mais difícil que a tradução integral.

Com uma tradução integral, trabalhamos com um percurso bem definido com começo, meio e fim. Temos diante de nós um roteiro e seguimos o que o autor escreveu. É claro, sempre vão surgir desafios, questionamentos e dúvidas existenciais, mas, de alguma forma, temos com quem contar: o texto está ali, pronto. Agora, uma adaptação...

Se estou adaptando um texto de mais de 400 páginas para um máximo de 200, é evidente que terei de diminuir e suprimir alguma coisa. E se eu vou suprimir um determinado evento na página 15 e esse evento reaparece na página 322, como agir? Para adaptar globalmente são necessários uma organização e um planejamento do texto bem maiores e detalhados, em relação à tradução integral, para que a versão final seja coesa e coerente. Para isso, optei por algumas estratégias.

Para adaptar uma história, é preciso conhecê-la por completo. Então, diferente do que costumo fazer, não fui lendo o original e traduzindo – o que, no meu caso, acaba sendo a forma de trabalho mais recorrente quando lido traduções encomendadas, especialmente por conta dos prazos. Além disso, não tendo lido o romance, procurei primeiro uma versão completa traduzida de *Crime e Castigo* por Paulo Bezerra em 2002 (Editora 34) para conhecer a história em sua totalidade e depois voltar ao texto em russo e trabalhar na adaptação. Conhecendo o enredo completo, pude pensar no que seria possível adaptar e o que seria necessário suprimir – ou omitir, como prefere Bastin (2011:4).

Ao adaptar um texto, como dito, é essencial manter algumas das características do original, para haver a tal representatividade em relação ao texto-base. No caso de Dostoiévski, o texto é expressivo, “teatral”, como lembra o professor Boris Schnaiderman (2011:127), e bastante coloquial, características que procurei manter. Outra característica do escritor é a repetição, tanto de palavras quanto de ideias e situações. Esse foi um traço que acabou ajudando a adaptação: era mais simples escolher essas passagens repetitivas para serem suprimidas. É claro, isso faz parte do estilo do romance

e do próprio Dostoiévski e constrói a atmosfera da história e o estado de espírito de Raskólnikov, o protagonista, mas, tendo sempre em mente a função, o escopo da adaptação, essas eram características que eu poderia transformar. Assim, as repetições foram suavizadas, mas mantidas dentro do possível.

A respeito das omissões no texto, observo que nenhuma personagem foi completamente retirada da trama, mas algumas tiveram suas aparições bastante diminuídas. Em um romance é natural que haja uma série de tramas correndo mais ou menos paralelas, podendo ou não convergir com a principal. Em uma adaptação, essas tramas paralelas tendem a diminuir ou a convergir mais rapidamente com o centro da narrativa. No caso de *Crime e Castigo*, a adaptação e a diminuição mais notáveis foram as de Svidrigáilov, o principal antagonista de Raskólnikov, cuja participação crucial na história foi mantida, mesmo com seu arco narrativo notavelmente condensado – em especial na sexta e última parte do romance<sup>4</sup>.

Por ser um texto adaptado, as escolhas tradutológicas foram guiadas quase sempre pelo critério da domesticação<sup>5</sup>, ou seja, pela ideia de aproximar o texto russo do leitor brasileiro. Com isso, a inserção de notas de rodapé acabou não sendo necessária ao longo do texto, o que ajudou, também, a economizar espaço. Quando necessário, optei por uma expansão do texto (BASTIN 2011:4), isto é, pelo acréscimo de uma explicação no próprio texto, como no caso de *kutiá*, uma espécie de mingau, que foi assim apresentado na versão final do romance: “o tradicional mingau russo feito com trigo, mel, nozes e sementes de papoula” (DOSTOIÉVSKI 2020:127).

Com o intuito de apresentar e organizar a “farândola de nomes” russos, como os definiu o professor Schnaiderman (2011:151), optei por fazer uma nota introdutória e uma lista de personagens. Escolhi fazer isso porque os nomes russos têm uma estrutura muito característica (a saber: prenome, patronímico e sobrenome, todos com variações de gênero feminino e masculino), além de uma série de apelidos que nem sempre parecem óbvios. Pensando que a adaptação literária de um texto, na maioria das vezes, é voltada para quem

---

<sup>4</sup> Este parágrafo foi pensado e detalhado a partir de uma pergunta feita por Débora Spacini Nakanishi, que coordenou a mesa de que fiz parte no IV JOTA: “Tradução/Adaptação e Literatura Impressa”, em 23 de novembro de 2021.

<sup>5</sup> Conceitos de Schleiermacher conforme apresentados por Paulo Henriques Britto (2012:60-61).

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.73-84

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

ainda não conhece nem o autor, nem sua cultura, a ideia da nota introdutória parecia ser mais lógica, pois apresentaria não só as personagens, mas também um traço característico da cultura russa. Embora na versão entregue à editora essa nota precedesse o texto, na versão publicada, tanto impressa quanto digital, por questões editoriais, ela vem após o texto com o título de “Sobre as personagens” (DOSTOIÉVSKI 2020:238-240).

A adaptação de *Crime e Castigo* se deu, também, na estrutura organizacional do romance. O texto russo é dividido em seis partes (cada uma com seis a oito capítulos) e um epílogo (com dois capítulos), em mais de 400 páginas, como já comentei. Tendo a versão adaptada final apenas 210 páginas, no Word, optei por não apresentar o romance em partes, mas em capítulos corridos, mais o epílogo, não em dois, mas em um único capítulo. Isso porque, com a diminuição de certas passagens e a supressão de outras, a separação do romance em partes parecia não fazer sentido: haveria partes muito maiores que outras.

De uma maneira sucinta, foram essas as principais tomadas de decisão em relação à adaptação de *Crime e Castigo*.

Poucos meses depois da entrega da versão adaptada, recebi o convite da mesma editora para realizar uma versão integral. Sem me estender nas reflexões e dúvidas que o convite acarretou, passo para a parte em que aceito retomar o texto e fazer uma nova tradução. A versão integral foi entregue à editora em abril de 2021 e, até o momento em que escrevo esta comunicação, ainda não há uma data prevista para sua publicação<sup>6</sup>.

Retomando o texto para esse segundo trabalho, notei que poderia manter e reaproveitar, em boa medida, trechos da adaptação. Foi necessário, é claro, cotejar o original, resgatar o que havia sido adaptado ou suprimido e trazer de volta as repetições de termos e ideias. O interessante desse processo, para mim, foi concluir que o texto adaptado era sim representativo do original, isto é, havia nele algo de dostoiévskiano – ao menos a minha versão do que seria um Dostoiévski.

---

<sup>6</sup> Em recente contato com a editora responsável pelo projeto, fui informado que a publicação está prevista ainda para 2023, mas sem uma data precisa.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.73-84

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Em relação ao processo de domesticação, que mais guiou o texto adaptado, como mencionei, observo que ele passou a dividir muito de seu espaço com a estrangeirização. Essa decisão foi tomada, em parte, pela minha percepção de as traduções do russo tenderem, no atual mercado editorial, a estrangeirizar e usar tantos termos russos quanto forem possíveis. Assim, no texto integral aparecem termos mais específicos das vestimentas russas, dos cargos públicos imperiais e de certos alimentos. Mas, além disso, e talvez mais importante, procurei estrangeirizar termos que poderiam não meramente acrescentar um discutível ‘colorido russo’ à história, mas também trariam um acréscimo de sentido e de interpretação durante a leitura, através de notas de rodapé.

Tomando como exemplo o já citado *kutiá*, – posteriormente, fiquei sabendo que o prato é também consumido em cerimônias religiosas como o Natal. Neste caso, era importante enfatizar o aspecto cerimonial do *kutiá*, que não é um mingau comum, comido no dia a dia (em russo, *kacha*). Com isso, acrescenta-se uma nuance à cena, que se passa durante um jantar fúnebre oferecido em honra ao falecido. Por outro lado, usei a palavra ‘panquecas’ para o termo *blini*, que nada mais são do que... panquecas. Não há um aspecto cultural especialmente marcante desse alimento, no contexto do romance, para justificar o uso do termo russo e, conseqüentemente, uma nota de rodapé. Aliás, a meu ver, seu uso ocasionaria ou uma nota genérica como ‘panqueca russa’, que pouco (ou nada) acrescentaria ao leitor, ou uma nota relativamente extensa, procurando evidenciar diferenças entre uma panqueca dita russa e outra qualquer<sup>7</sup>.

O texto explicativo da nota introdutória/“Sobre as personagens” foi suprimido, mas optei por manter a lista de personagens, pois, pessoalmente, acho sempre útil uma lista desse tipo para acompanhar os enredos (por vezes rocambolescos) de grandes romances. Por sua vez, cada apelido que aparece no texto ganhou uma nota de rodapé, bem como alguns sobrenomes que têm um significado relevante para trama. O protagonista Rodion Románovitch Raskólnikov, por exemplo, é chamado de Rodion Románovitch (ou Románytch),

---

<sup>7</sup> Este trecho do texto foi bastante influenciado pela pergunta de Laura Zanetti e pela posterior conversa entre os participantes da mesa de que participei. Deixo registrado meu agradecimento aos colegas pela atenção, pelas perguntas e pelas ideias trocadas durante a JOTA.

em contextos formais, e Ródia, Ródienka ou Rodka, dependendo de quem fala com ele e do grau de intimidade. A cada uma dessas variantes foi acrescentada uma nota.

As questões de tradução que *Crime e Castigo* suscitam são inúmeras, mas para não me estender mais, vou me ater somente a essas, mais diretamente relacionadas à comparação entre o texto adaptado e o texto integral. Para finalizar, observo que, embora tenha representado um grande desafio, a tradução integral ainda assim me pareceu menos preocupante no sentido em que pude ‘seguir o roteiro’ de Dostoiévski e não me preocupar nas consequências da supressão de um ou outro episódio, nem com o número máximo de páginas.

O convite para fazer essa adaptação de um romance tão conhecido me proporcionou a chance de refletir sobre o fazer da tradução e de experimentar (e arriscar) outras formas de traduzir. Nesse percurso, as ideias propostas pelas teorias do escopo se mostraram muito úteis para guiar o meu fazer tradutivo.

Essas teorias nos apresentam o tradutor de forma mais concreta, a meu ver. Elas nos mostram que é essencial pensarmos no lugar ocupado pelo tradutor enquanto traduz, o que o leva a fazer isso ou aquilo, e qual é o contexto de produção de seu trabalho. Ou seja, trata-se de entender o tradutor como sujeito dentro do processo de tradução, sem subordiná-lo ao texto, nem colocá-lo acima dele. Além disso, essas teorias evidenciam que uma tradução nunca é um trabalho definitivo e cada tradução terá diferentes funções em diferentes contextos. Delimitar essas funções, esses objetivos, saber dos escopos que guiarão o trabalho, são formas consistentes de iniciar uma tradução. E não só: são uma forma de atentar-se ao trabalho dos camaradas tradutores, pensar em que contexto foi proposta essa ou aquela tradução e se perguntar o que motivou essa ou aquela escolha.

A partir disso, podemos tecer críticas mais consistentes que poderão, de fato, acrescentar algo a nosso trabalho e não apenas apontar ‘erros’ de tradução e criar hierarquias entre os diversos tipos de tradução. Em outras palavras, me parece que a melhor maneira de não julgar o livro pela capa. Principalmente se nela estiver escrito ‘texto adaptado’.

## Referências Bibliográficas

- BASTIN, G. *Adaptation* (1998). In: BAKER, M; SALDANHA, G. (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. ed. London: Routledge, 2011: 3-6.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Crime e castigo* (texto adaptado). Trad. Yuri Martins de Oliveira. Jandira: Principis, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime e Castigo]. In:\_\_\_\_\_. *Sobranie sotchineni v 15 tomakh* [Obras Reunidas em 15 tomos]. Leningrado: Naúka, 1989, Tomo 05.
- FRIO, Frio. “As fronteiras entre a tradução e adaptação: da equivalência dinâmica de Nida à *tradaptação* de Garneau”. *TradTerm*, São Paulo, v.22, dez/2013, p.15-30.
- GRUPO CIRANDA CULTURAL. “Sobre o Selo Principis”. *Grupo Ciranda Cultural website*, 2023. Disponível em: <https://www.cirandacultural.com.br/principis>. Acesso em: 25 de abr. de 2023.
- HUGO, V. *Os miseráveis* (texto adaptado). Trad. Walcyr Carrasco. São Paulo: FDT, 2001.
- LEFEVERE, A. “Mother Courage’s cucumbers: text, system, and refraction in theory of literature”. In: VENUTI, L. *The translation studies reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2000: 233-249.
- PYM, A. “Propósitos”. In:\_\_\_\_\_. *Explorando a teoria da tradução*. Trad. Claudia Borges de Faveri, Juliana Steil e Rodrigo Borges de Faveri. São Paulo: Perspectiva, 2019, p. 95-129.
- SCHNAIDERMAN, B. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOLSTÓI, L. *Anna Karênina* (texto adaptado). Trad. Robson Ortiblas. Jandira: Principis, 2020.

\_\_\_\_\_. *Guerra e paz* (texto adaptado). Trad. Robson Ortiblas. Jandira: Principis, 2020.

VERMEER, H. J.; CHESTERMAN, A. "Skopos and Commission in translational action". In: VENUTI, L. *The translation studies reader*. Londres/Nova York: Routledge, 2000: 221-232.

# O sertão está em toda parte: o sertão-mundo rosiano na adaptação fílmica de *Abril Despedaçado*

## The backlands are everywhere: the *sertão-mundo* of Guimarães Rosa in the filmic adaptation of *Broken April*

Kamila Moreira de Oliveira de Lima\*

*Sertão é isto: o senhor empurra para trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando o menos se espera; digo.* (ROSA 2019: 275)

*Resumo:* No romance *Abril despedaçado* (*Prilli i Thyer*), Ismail Kadaré narra os últimos dias de vida de Gjorg Berisha, jurado de morte pelo *Kanun*, código de honra da região, em lúgubres descrições do gélido deserto albanês que se misturam às reflexões e sentimentos da personagem. A adaptação fílmica de mesmo título, dirigida por Walter Salles e com roteiro adaptado por Karim Ainouz, por sua vez, transpõe a história para o sertão nordestino brasileiro, acompanhando o jovem Tonho em seu rumo à morte certa, desta vez cego pelo sol, e não pela neve. Em ambas as obras, está presente o denominado sertão-mundo, conceito derivado da obra de Guimarães Rosa, em especial *Grande sertão: veredas* (1956). Esta característica, destacada desde a publicação do romance nas discussões sobre o (trans)regionalismo da obra e o uso do espaço e tempo pelo autor (LORENZ, 1991; LEONEL; SEGATTO, 2009; HOISEL, 2014), é discutida aqui,

\* Doutoranda em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Metra em Estudos da Tradução (POET/UFC). Graduada em Letras Inglês e suas Literaturas (UFC). E-mail: [kamilamdeoliveira@gmail.com](mailto:kamilamdeoliveira@gmail.com)

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

portanto, em sua relação com a transposição da obra albanesa para o sertão nordestino. Neste artigo, portanto, buscamos estabelecer relações não tanto entre o romance de Kadaré e sua adaptação, mas entre ambos com a reflexão recorrente na obra rosiana de que o sertão está dentro de nós.

*Palavras-chave:* Adaptação Fílmica de Literatura; *Abril despedaçado*; *Abril despedaçado* dirigido por Walter Salles; Ismail Kadaré; Karim Aïnouz; *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

*Abstract:* In the novel *Broken April (Prilli i Thyer)*, Ismail Kadaré narrates the last days of the life of Gjorg Berisha, sworn to death by the *Kanun*, the region's code of honor, in vivid descriptions of the harsh Albanian desert that blend with the reflections and feelings of the character. The film adaptation *Behind the Sun*, directed by Walter Salles and with a screenplay adapted by Karim Aïnouz, transposes the story to the backlands of northeast Brazil, following young Tonho on his way to certain death, this time blinded by the sun, and not by snow. In both works, we can find what we hereby call the *sertão-mundo*, a concept derived from the work of Guimarães Rosa, especially *Grande sertão: veredas* (1956). This characteristic, highlighted since the publication of the novel in discussions about the (trans)regionalism of the work and the author's use of space and time (LORENZ, 1991; LEONEL; SEGATTO, 2009; HOISEL, 2014), is discussed here in its relation to the transposition of the Albanian novel to the *sertão*. Therefore, we seek to establish relations not so much between Kadaré's novel and its adaptation, but between both of them with the recurring reflection in Rosa's work that the *sertão* lies within us.

*Keywords:* Filmic Adaptation of Literature; *Broken April*; *Behind the Sun* directed by Walter Salles; Ismail Kadaré; Karim Aïnouz; *Grande sertão: veredas* by Guimarães Rosa.

## Introdução

Neste artigo, buscamos destacar em *Abril despedaçado* (2001), adaptação fílmica do romance albanês homônimo de Ismail Kadaré, aspectos que o aproximam do conceito de *sertão-mundo*, derivado do conjunto da obra de Guimarães Rosa. Buscamos discutir este conceito a partir de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto (2009), assim como reflexões do próprio Rosa em relação a sua obra.

O romance albanês, *Prilli i Thyer* (1978) chega ao Brasil em 2001, com tradução de Bernardo Joffily. A julgar inicialmente pela narrativa de Ismail Kadaré, parece não haver muita aproximação cultural para justificar a relação com Rosa. *Abril despedaçado* se passa em uma região montanhosa da Albânia rural, com um inverno rigoroso e um código específico de leis, o *Kanun*, que

rege a honra e dita o destino de muitas das famílias da região. Embora conte com algumas semelhanças com a narrativa sertaneja brasileira, estas se exacerbam com a adaptação fílmica de 2001, com roteiro adaptado por Karim Aïnouz e direção de Walter Salles. O filme *Abril despedaçado* transpõe a narrativa de Kadaré para o sertão, adaptando, onde necessário, elementos que a tornam mais próxima da realidade brasileira.

O romance se passa nos anos 1930, e narra o último mês de vida de Gjorg Berisha, jurado de morte pelo *Kanun*. Gjorg, após matar um membro da família rival, deve ser morto em seguida, em um ciclo inescapável que só acabará, de fato, quando não houver mais homens na família para vingar sua morte. A adaptação de 2001, transposta para o sertão nordestino de 1910, insere mais uma personagem central na história: é pelos olhos de Pacu, irmão mais novo<sup>1</sup> de Tonho, que observamos mais uma vez a vendeta se desenrolar, desta vez por conta de uma dívida de terra entre as famílias Breves e Ferreira. O ciclo de morte do qual Tonho não pode escapar dessa vez é representado na bolandeira de cana, que não para de rodar. A vingança é, em ambas as obras, um elemento cruel e tão inescapável quanto o desfecho de uma tragédia, aceita sem questionamento pelos seus atores.

Propomos nos deter em alguns pontos de destaque encontrados nestes *Abris despedaçados*, a fim de estabelecer a relação com o conceito a ser apresentado a seguir.

## 1.0 Sertão-Mundo Rosiano

Como discutido por Leonel e Segatto (2009: 114), obras de diferentes regiões e períodos históricos foram colocadas em um mesmo “patamar estético-literário”, com base em um “critério genérico e tradicional de regionalismo”. De fato, seria simplista definir autores como Guimarães Rosa apenas com o rótulo de regionalista, principalmente se tal definição se basear somente no

---

<sup>1</sup> No romance, Gjorg tem uma irmã mais nova, mas esta não desempenha um grande papel na narrativa.

fato de que suas obras, em sua maioria, retratam falares e costumes de uma região do Brasil. É a partir dessa reflexão, portanto, que Antonio Candido (1987: 161) propõe denominar a terceira fase do regionalismo brasileiro - onde Rosa estaria incluído - como “super-regionalista”, o que demarca uma espécie de superação do regional, “levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”. É nesse sentido também que Alfredo Bosi, segundo Leonel e Segatto (2009: 117), “praticamente descarta a classificação de determinadas obras como regionalistas”, incluindo Rosa na categoria de *tensão transfigurada*, onde “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade” (Bosi 1995: 391).

*Grande sertão: veredas* (1956) surge, portanto, como exemplo máximo da experiência de sertão pelo ponto de vista rosiano, tanto em extensão quanto em forma e linguagem. Jon Vincent (1978: 77, tradução nossa) destaca, à época, que o romance brasileiro tem uma forma “particularmente determinística”, mas que “críticos brasileiros viram em GSV o impacto da literatura épica grega, do romance de cavalaria, da *chanson de geste*, do amor cortês, e da busca pelo Cálice Sagrado”<sup>2</sup>, entre outras influências. Para além disso, a obra era considerada por Rosa como “essencialmente metafísica” (UTÉZA 1990: 37), e desperta, ainda hoje, inúmeros trabalhos sobre possíveis interpretações, que vão desde elementos bíblicos à maçonaria e ao taoísmo oriental<sup>3</sup>.

Assim como, em se tratando de Rosa, a linguagem já é ela mesma uma personagem, o sertão não é apenas o espaço geográfico em que a narrativa se passa. Como afirma Evelina Hoisel (2014: 100), “o sertão é um espaço simultaneamente real e imaginário, factual e ficcional, objetivo e subjetivo e, de maneira mais ampla, concreto e metafísico”. Ou ainda, nas palavras do próprio Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. [...] O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o

<sup>2</sup> “[...] Brazilian critics have seen in GSV the impact of Greek epic literature, the romance of chivalry, the *chanson de geste*, courtly literature, and the quest of the Holy Grail, to name only the most frequently cited” (VINCENT 1978: 77).

<sup>3</sup> A esse respeito, cf. Francis Utéza (2016).

senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O sertão está em toda parte. (ROSA [1956] 2019: 10).

O trecho acima põe em evidência o projeto literário de Rosa, assim deduzido também pela entrevista concedida a Günter Lorenz em 1965, quando o autor afirma: “levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão”, e que “o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde o interior e o exterior já não podem ser separados” (LORENZ 1991: 85-86). É a partir desta concepção de espaço-tempo que podemos considerar geografias tão diversas quanto as montanhas albanesas como parte deste sertão-mundo idealizado por Rosa. De acordo com Leonel e Segatto (2009: 118, grifo nosso),

Embora [o] objeto de representação [do universo do grande sertão] seja um espaço/ambiente determinado, o do sertão, o autor (re)cria ou inventa uma realidade mais ampla, rica em significados sociais, políticos, culturais [...]. Esse sistema envolve um conjunto de relações de dominação regidas pela violência ou pela coação, pelo clientelismo e pelo favor, pela preponderância do poder privado sobre o público, *pela supremacia da tradição sobre a instituição*.

Consideramos a tradução aqui, portanto, como uma forma de refletir sobre a realidade, e não apenas como um reflexo dela (LIMA 2008), o que permite que as questões universais elaboradas por Rosa em um espaço, à primeira vista, tão específico quanto o sertão encontrem ecos antes e depois do seu tempo.

## 2. Dos Sertões Possíveis

A princípio, podemos considerar que o deslocamento das montanhas albanesas para o sertão nordestino se faz possível em uma obra tão marcada culturalmente quanto *Abril despedaçado* devido aos elementos comuns a dois tipos de narrativa particularmente impregnados na cultura ocidental: a tragédia grega e as narrativas bíblicas (PEREIRA 2011; ANDRADE & SILVA 2020). Como observado por Miguel Pereira (2011: 63), a adaptação fílmica em questão ressalta os elementos bíblicos, em um “processo narrativo [que] colhe elementos constitutivos não apenas da santificação mas do transcendente enquanto elemento do trágico”.

Kadaré de fato confirma a influência da tragédia grega em *Abril despedaçado*<sup>4</sup>. A tragédia, segundo Aristóteles (2001: 8), ao suscitar a compaixão e o terror, “tem por efeito obter a purgação dessas emoções”. A estrutura básica da narrativa de *Abril despedaçado*, que se mantêm em ambas as modalidades, é, portanto, de aspecto essencialmente trágico. Quando é consolidada a queda do herói, este procedimento dramático

cria um efeito duplo, pois não apenas sacia os deuses, na fábula (performatizando o rito religioso), mas os espectadores, dado que é pela expiação dos pecados do herói no seu sacrifício e queda que se purgam as paixões dos que assistem (ANDRADE & SILVA 2020: 67).

Walter Salles, por sua vez, empreendeu uma pesquisa sobre as disputas de terra no Brasil, como as dívidas de sangue entre famílias no interior do Ceará no início do século XX. Assim, mesmo em espaços tão diferentes, os *Abril despedaçados* se caracterizam pela consciência que as personagens Gjorg e Tonho têm de sua própria morte nos poucos dias que ainda lhes são permitidos viver, marcados pela inevitabilidade de uma vendeta sagrada que não pode ser rompida, ainda que o seu motivo inicial já tenha se perdido no tempo.

O *Rrafsh*<sup>5</sup> albanês, o sertão nordestino e o sertão mineiro convergem assim no sertão-mundo rosiano, lugar que se coloca em *Grande sertão: veredas* como “um labirinto, lugar por excelência do perder e do errar. Apagam-se todas as referências, a cartografia chega ao limite e se desfaz” (BOLLE 2004: 65). Considerando o sertão rosiano como um espaço tão atemporal quanto aqueles de *Abril despedaçado* (livro e filme), concordamos com a reflexão de Lima (2008: 59) de que nesses espaços “as personagens experimentam o choque entre deixar-se conduzir pelo destino ou assumir escolhas que poderiam levá-las a diferentes caminhos, sendo a partir de então instalado o conflito trágico”. Assim, em um movimento que a autora chama de circularidade cultural,

[...] Walter Salles, ao realizar sua tradução do filme *Abril Despedaçado*, seleciona certos elementos que são ressignificados dentro de sua prática social. O diretor procura encontrar pontos convergentes entre as imagens pertencentes às culturas brasileira e

<sup>4</sup> De acordo com Butcher e Müller (2002: 78 *apud* LIMA 2008: 55), em um encontro com Walter e João Moreira Salles, Kadaré “confirmou que *Abril Despedaçado* era totalmente fundamentado na estrutura da tragédia grega”.

<sup>5</sup> “Liso”, “plano”. Porém, de acordo com o tradutor, no romance a palavra albanesa “designa um planalto extremamente acidentado cujo nome só se explica em contraste com as montanhas ainda mais escarpadas que o rodeiam” (KADARÉ 2007: posição 60, nota de rodapé).

albanesa; não se trata, portanto, da busca por semelhanças ou diferenças, mas de um processo constante de resignificação (LIMA 2008: 27).

A convergência de tais imagens traz à tona a universalidade do sertão. Podemos exemplificar como alguns dos ecos do sertão-mundo rosiano no filme *Abril despedaçado* se destacam em elementos selecionados da obra, tais como o clima/paisagem, a morte e o sangue. A primeira delas é evidente no local onde se situa a narrativa. Assim como Kadaré, Salles se utiliza do clima e da paisagem local para evidenciar os sentimentos das personagens. No filme, tais elementos estão presentes em sequências que evidenciam a planície árida do sertão, cuja monocromia é quebrada somente pelo céu e pelo sangue.



Figura 1: Cenas de *Abril despedaçado* (2001)  
Fonte: @Videofilmes

Como colocam Augusto da Silva Jr. e Lemuel Gandara (2014: 356), as condições climáticas também “co-participam da força narrativa [...] pois

mesmo em outro país, em outra configuração climática, a atmosfera, nos dois casos, também sopesa na tradição trágica da vingança”.

A morte também está presente a todo momento, pois rege a vida do clã Berisha e da família Breves. As personagens, como que vivendo apenas para morrer, aceitam o destino que lhes é designado pelo *Kanun*, por vezes igualado a ou ainda mais poderoso do que um código religioso.

Bebia o café que a mãe preparara para ele quando ouviu o primeiro grito lá fora: “Gjorg dos Berisha atirou em Zef Kryeqyq!”.

A voz tinha um timbre particular, alguma coisa entre o tom de quem proclama um decreto oficial e o de quem entoia um velho salmo (KADARÉ 2007: pos. 80-91).

No romance, é perceptível como a morte ocupa tal espaço na vida dos habitantes do *Rrafsh* que a naturaliza; não a morte como fim natural da vida, mas a morte necessariamente violenta. Salles, por sua vez, insere pontos de ruptura no filme que impelem as personagens a cogitar o fim deste ciclo. Um desses momentos se dá quando Pacu percebe que os bois continuam a rodar a bolandeira, mesmo sem a cangalha, que havia se quebrado. Como observa Lima (2008), é a partir desse momento que Tonho, vendo os bois presos no ciclo do tempo, demonstra uma tomada de decisão.

Somente na adaptação de Walter Salles o ciclo de morte é efetivamente quebrado. No romance, Gjorg é morto logo após resolver parar para ver uma cachoeira pouco antes que conseguisse chegar em casa antes da *bessa*<sup>6</sup> terminar. No adaptação fílmica, no entanto, a inclusão da personagem Pacu adiciona os pontos de ruptura à narrativa que permitem às personagens considerar não somente a morte, mas uma vida diferente da que estão destinadas a reproduzir. A ruptura culmina na morte de Pacu no lugar do irmão, que leva Tonho a quebrar o “moinho da morte” e escapar desse destino - para um outro mundo - e ver o mar.

As descrições da paisagem, do clima, da importância da morte - e de morrer corretamente - se misturam também às menções ao sangue derramado. A princípio, é uma mancha de sangue que empurra Gjorg e Tonho na direção de seus destinos: o sangue na camisa do irmão mais velho está amarelado, então

---

<sup>6</sup> Trégua de trinta dias entre as famílias envolvidas na vendeta.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

o irmão morto está inquieto, precisa ser vingado. É o sangue, também, que move o mecanismo incansável da vingança, no filme representado pela bolandeira.

O sangue age aqui, ainda, como elemento bíblico, redentor dos males. Como coloca Pereira (2011: 63), o sangue cristão santifica, e o mal “como a vingança, só é expiado no teatro da tragédia, com o sangue do inocente”. No filme de Salles, o elemento religioso e o trágico culminam não na lavagem da honra pelo sangue, mas no sacrifício do inocente, o “cordeiro de deus, o cordeiro sacrificial que lava, com seu sangue, o pecado dos outros” (PEREIRA 2011: 66).

## Considerações Finais

Como pudemos observar a partir das reflexões desenvolvidas ao longo deste texto, os *Abris despedaçados* aqui analisados fazem parte, como afirma o próprio Walter Salles, “de um mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não-ditos, de olhares” (Lima 2008: 116). É nesse tipo de espaço mítico que Rosa também situa *Grande sertão: veredas*, onde

A ação e a reação das personagens diante de situações criadas, cujos destinos e perspectivas inserem-se em realidades socialmente determinadas, abarcam componentes de universalidade, expressos em indivíduos singulares, vivenciando situações particulares. Nesse movimento de criação e representação, o sertão passa a ser o mundo. (LEONEL & SEGATTO 2009: 121-122).

Como disposto na epígrafe que abre este artigo, o sertão “é quando o menos se espera”, como quando a universalidade de temas como a vingança, a tragédia, a morte “justificada”, independem do espaço geográfico em que acontecem. Para além do elemento trágico e religioso imbuído nas narrativas, os elementos analisados nos levam à conclusão, portanto, de que a adaptação fílmica de *Abril despedaçado* guarda semelhanças com o conceito de sertão-mundo rosiano. Tanto a narrativa do romance quanto a do filme se situam em um espaço-tempo comum, marcado pela aridez e introspecção de terreno desertificado, regido pelas suas próprias leis e pela inexorabilidade da vingança,

pontos que convergem na universalidade do sertão imaginado por Guimarães Rosa, que vai além de uma definição regionalista fechada.

## Referências

- ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Brasil-França-Suíça: Imagem Filmes, 2001. 1 DVD (95 min.). Baseado no romance *Abril despedaçado* de Ismail Kadaré.
- ANDRADE, A. C. N. B. de; SILVA, G. M. M. da “Elementos trágicos nas duas versões de *Abril despedaçado*”. *Scripta Uniandrade*, v. 18, n. 3, Curitiba, 2000, pp. 64-82.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Domínio Público, 2001. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2235](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235). Acesso em 29 abr. 2023.
- BOLLE, W. *grandesertao.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2004. (Coleção Espírito Crítico)
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 32ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987: 140-162.
- HOISEL, E. “Cartografias do sertão rosiano”. *Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, v. 13, n. 6, Feira de Santana, 2014, pp. 96-108.
- KADARÉ, I. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. Companhia das Letras, 2007. (Kindle Edition).
- LEONEL, M. C.; SEGATTO, J. A. “O sertão-mundo de Guimarães Rosa”. *Légua & Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, v. 7, n. 5, Feira de Santana, 2009, pp. 114-123.
- LIMA, B. F. A. *Abril despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena*. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2008.
- LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991: 62-96.
- PEREIRA, M. “*Abril despedaçado*: a saga do santo inocente”. *Alceu*, v. 12, n. 23, jul./dez. 2011, pp. 62-70.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1956].
- SILVA JR, A. R. da; GANDARA, L. da C. “O cinema literário brasileiro: *Abril despedaçado*, uma tradução coletiva”. In: CHAUD, E. (Org.). *Anais do VII TradTerm*, São Paulo, v.44, junho/2023, p.85-95  
Número Especial - IV Jota  
[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

*Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG, FAV, 2014. pp. 356-365.

UTÉZA, F. “*Grande Sertão: Veredas* - um criptograma alquímico - a obra ao negro da noite das veredas mortas”. *Travessia*, n. 20, Florianópolis, 1990, pp. 37-48.

\_\_\_\_\_. *JGR: metafísica do Grande Sertão*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2016.

VINCENT, J. S. *João Guimarães Rosa*. Boston: Twayne Publishers, 1978.



Análise comparativa de traduções  
poéticas: Emily Dickinson por  
Augusto de Campos, Adalberto  
Müller e Isa Mara Lando  
Comparative analysis of poetic  
translations: Emily Dickinson by  
Augusto de Campos Adalberto  
Müller and Isa Mara Lando

Giovanna Begotti\*

Silvio Pereira da Silva\*\*

*Resumo:* Nesta pesquisa objetivou-se analisar comparativamente as traduções em português de Adalberto Müller, Augusto de Campos e Isa Mara Lando dos poemas de Emily Dickinson. Para alcançar tal objetivo, foram verificadas, a partir de um corpus de três poemas, as estratégias e teorias utilizadas pela tradutora e pelos tradutores na tradução de aspectos estruturais e fonológicos dos poemas, levantando discussões a fim de explorar o universo desafiador da tradução poética.

---

\* Mestranda em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo, USP. E-mail: [giovanna.begotti@usp.com](mailto:giovanna.begotti@usp.com)

\*\* Prof. Dr. e coordenador do curso Letras - Língua Estrangeira (Tradutor e Intérprete em Inglês) da Universidade Metodista de São Paulo. E-mail: [silvio.silva@metodista.br](mailto:silvio.silva@metodista.br)

*Palavras-chave:* Tradução Poética; Poemas de Emily Dickinson; Adalberto Müller; Augusto de Campos; Isa Mara Lando.

*Abstract:* This research aimed to compare and analyze the Portuguese translations of Emily Dickinson's poems by Adalberto Müller, Augusto de Campos and Isa Mara Lando. To achieve this goal, the strategies and theories used by the translators were verified in the translation of the poems' structural and phonological aspects, raising discussions to explore the challenging universe of poetic translation.

*Keywords:* Poetic translation; Poem; Emily Dickinson.

## Introdução

Esta pesquisa<sup>1</sup> tem como objetivo analisar comparativamente as traduções dos poemas de Emily Dickinson (1830 - 1886), utilizando as traduções de Isa Mara Lando (2010), Augusto de Campos (2015) e Adalberto Müller (2020).

Emily Dickinson, poeta estadunidense que viveu no início do século XIX, chegou a escrever cerca de 1.800 poemas, no entanto, em vida foram publicados apenas dez deles, sem assinatura e alguns sem seu conhecimento, enviados a editores por amigas e familiares. Não se sabe ao certo se Dickinson queria publicá-los, porém há indícios de um suposto interesse quando começou a se corresponder com importantes editores da época (MILLER 2020: 09).

A poesia de Dickinson aborda temas como amor, morte, natureza, a fama e a questão social da mulher. Além disso, os poemas dispõem de enorme singularidade ao apresentarem elementos que se revelam essenciais na construção da poética dickinsoniana, como os travessões, substituindo as pontuações mais comuns, letras maiúsculas em palavras no meio dos versos e elipses; costumava experimentar diversos tipos de rimas, porém, a “*slant rhyme*” apresenta maior ocorrência nos poemas, tal qual o metro de balada.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso realizado na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e defendido em 2021.

<sup>2</sup> As informações a respeito das características poéticas dos poemas de Dickinson foram retiradas do site do *Emily Dickinson Museum*. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/poetry/tips-for-reading/major-characteristics-of-dickinsons-poetry/>. Acesso em 10 fev. 2023.

Tendo em vista essas considerações sobre as características da poesia de Dickinson, como o uso de travessões e a predominância de apenas um tipo de metrificação, são analisadas neste artigo as estratégias e teorias utilizadas pela tradutora e tradutores na tradução dos aspectos estruturais e fonológicos, a partir de um corpus composto por três poemas.

Visando alcançar o objetivo proposto, são nossos subsídios teóricos: Octávio Paz (1982), Stephen Adams (1997), Paulo Henriques Britto (2012) e Álvaro Faleiros (2012) sobre a diferença entre o que é ou não poesia e concepções estéticas e fonológicas do poema; José Paulo Paes (1990), Mário Laranjeira (2003), Rosemary Arrojo (2007), Octávio Paz (2009), Isa Mara Lando (2010), Haroldo de Campos (2011), Augusto de Campos (2015), Adalberto Müller (2020) e Barbara Godard (2021) apresentando aspectos da tradução, da tradução poética em específico e teorias utilizadas nessas traduções dos poemas de Dickinson.

## 1. Poema, poesia e ritmo

Octávio Paz (1982:16) apresenta definições para poesia e poema e, dentre elas, a de que a poesia é uma “operação capaz de transformar o mundo”, revelando um caráter revolucionário, ou seja, “um método de libertação interior”, já o poema por si só representa “uma máscara que oculta o vazio”. Logo, compreende-se que o poema o qual não emite poesia é meramente um conjunto de palavras desprovido de significado, e, assim, “nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia”. Em sentido contrário, de acordo com Paz (1982: 17), a poesia não existe sem o poema, pois é nele que “a poesia se recolhe e se revela plenamente”, ganhando forma por meio de sua estrutura e linguagem.

Além dessa diferença entre poema e poesia, há ainda as particularidades que as diferem da prosa. Paz (1982: 83) estabelece que a poesia esteve presente como forma de expressão para os povos independentemente de sua época, sendo manifestada em “canções, mitos ou outras expressões poéticas”,

porém o mesmo não ocorre com a prosa, assim, é possível considerá-la como um “gênero tardio”. Essa diferença histórico-temporal, segundo Paz (1982: 82), dá-se devido ao ritmo, pois “pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem” e, apesar do ritmo estar em todas as expressões verbais, é só no poema que ele “se manifesta plenamente”.

Dessa maneira, o ritmo é, de acordo com Paz (1982: 82), uma “condição do poema, ao passo que é inessencial para a prosa”, evidenciando, portanto, o ritmo como responsável por marcar as diferenças entre poema e prosa. Essa concepção apresentada por Paz (1982) assemelha-se às considerações de Britto (2012), que, a partir da definição de ritmo proposta por Henri Meschonnic, afirma:

Os jogos de palavras, trocadilhos, duplos sentidos e demais efeitos semânticos são recursos que também ocorrem na prosa, embora sejam mais frequentes na poesia. Mas é nas questões de forma que vamos encontrar o que há de mais específico da poesia. Pois o que caracteriza a poesia acima de tudo é o seu aspecto formal, tudo aquilo que Meschonnic designa por meio da palavra “ritmo”. (BRITTO 2012: 134).

Tendo em vista que os aspectos formais designam o ritmo, Britto (2012: 120) considera a diferença entre poesia e prosa como sendo “apenas de grau”, levando em conta que a existência da poeticidade no texto está atrelada à presença desses aspectos formais, ao contrário da prosa, na qual o “aspecto semântico” predomina. Além disso, por mais que os componentes da linguagem na prosa também sejam “importantíssimos na determinação do que entendemos como ‘estilo’ do autor”, na poesia, eles podem ser considerados “de tal modo vitais”, pois “muitas vezes é mais neles que no plano do significado que reside a literariedade do texto” (BRITTO 2012: 122).

Isto posto, faz-se necessário apresentar conceitos que compõem a construção do poema e as marcas formais presentes nas línguas inglesa e portuguesa. A começar pelo metro, pois, como observou Faleiros (2012:67-68), a concepção do metro é distinta para cada língua, visto que, além da diversidade cultural e ideológica, há uma diversidade fonológica, que interfere na contagem silábica e, assim, nas características dos metros.

No sistema métrico do português, de acordo com Norma Goldstein (2005: 19), a contagem se dá a partir do “sistema silábico-acentual”, primeiro se conta “o número de sílabas dos versos” e depois se verifica o padrão de “sílabas fortes, tônicas ou acentuadas”. Já para a metrificação em inglês, segundo Britto (2012: 136), conta-se “agrupamentos de duas ou três sílabas chamados pés, em que tipicamente uma das sílabas tem acento e a outra (ou as duas outras) são átonas”. Na língua inglesa não há um padrão silábico, por isso a contagem advém, em consonância com Adams (1997: 09), de uma “observação cuidadosa dos detalhes e uma escuta atenta”<sup>3</sup>.

Contudo, segundo Adams (1997:09), a metrificação não depende apenas da sensibilidade em ouvir esses agrupamentos de sílabas, mas também se considera a época histórica. O metro de balada, presente na maioria dos poemas de Dickinson, conforme aponta Britto (2012:137), é “característico da poesia popular em língua inglesa”, sendo utilizado “nas canções infantis conhecidas como *nursery rhymes* (mais ou menos equivalentes às nossas cantigas de roda) e nos hinos protestantes”.

Há ainda, segundo Adams (1997:39), três formas do metro de balada, o metro longo, formado somente por tetrâmetros jâmbicos; o metro comum, alternando entre tetrâmetros e trímetros jâmbicos e o metro curto, contendo apenas trímetros jâmbicos. Sendo o metro comum um dos mais utilizados e o metro de balada em geral aparecer em cantigas, pode ser uma justificativa, segundo Britto (2012), para se traduzir os poemas de Dickinson com versos em redondilha maior.

Além das diferenças da contagem métrica entre as línguas, é possível percebê-las também nas rimas. De acordo com Faleiros (2012:114), isso acontece “já que cada língua tem características fônicas próprias, a partir das quais se desenvolveram tradições e formas poéticas nem sempre coincidentes”, como no caso da *slant rhyme*, utilizada por Dickinson em seus poemas, em que no português há apenas um equivalente, a rima toante (MÜLLER 2020). A mesma diferença se reflete nas aliterações e assonâncias devido às variadas combinações dos fonemas e sons vocálicos.

---

<sup>3</sup> Trad. do original: “[...] painstaking observation of detail and attentive listening [...]” (ADAMS 1997: 09).

## 2. Aspectos da tradução

Para iniciar esta reflexão, será considerada a tradução como “uma tarefa diferenciadora”, conceito discutido por Godard (2021: 398) com base nas teorias de Gayatri Spivak (1993) e Lawrence Venuti (1998), em que “a tradução tem efeitos tanto na língua e na cultura de partida quanto na língua e cultura de chegada”, e, portanto, permite a compreensão das diferenças entre elas. Além da cultura, segundo Spivak (1993: 186 *apud* Godard 2021: 397), “também é necessário um conhecimento profundo da ‘história da língua, da história da época do autor, da história da língua-em-tradução’”. Sendo assim, a partir dessas diferenças, as quais ainda podem existir sendo individuais ou em consenso entre grupos de indivíduos, segundo Paz (2009: 13-14), constrói-se o paradoxo do original ou não no âmbito da tradução em que “cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único”.

Nesse sentido, em concordância com a teoria de Arrojo (2007: 40), a tradução se constitui também por meio da interpretação tanto das reescrituras, de pessoas tradutoras, quanto do público, apresentando visões diferentes do mesmo texto. Portanto, para Arrojo (2007: 44), a tradução “será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos *ser* o texto original”, anulando a possibilidade de atingir a completa fidelidade.

### 2.1. Tradução Poética

Tendo em vista como os aspectos culturais de leitores/as e tradutores/as podem tornar a tradução como algo único, apesar de não completamente original, e assim, anular a possibilidade de atingir a completa fidelidade, esta subseção apresenta aspectos da tradução poética.

Ao considerar essas diferenças culturais e históricas, Paes (1990: 38-39) associa a tradução de poesia a uma operação matemática, considerando a compensação como técnica a ser utilizada para resolver a equação verbal, conceito estabelecido a partir da definição proposta por Roman Jakobson (1970:

72), em que ao atribuir uma relação de valores entre os componentes do poema, a soma algébrica da “semântica do significado” e da “semântica do significante” resultaria em uma tradução ‘análoga’ ao sentido do original.

Para Campos (2011: 138), a “lei da compensação” visa que “um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor”, essa forma de compensar as perdas na tradução é chamada por ele de “transcrição”, implicando a:

reconfiguração do idioma de chegada da forma significante do poema (obra de arte verbal) de origem. Todos os constituintes formais do plano da expressão (nível fônico e prosódico) e do plano do conteúdo (ou seja, o que Hjelmslev chamava “forma de conteúdo” [...] e do que Roman Jakobson procurava enfocar na sua “poesia de gramática”), todos esse (*sic*) constituintes devem ser levados em conta e micrologicamente ponderados pelo tradutor-recriador (transcriador), para o fim de reconfigurá-los em sua língua, ainda que tenha de levá-lo ao excesso e à desmesura (CAMPOS 2011: 138).

Portanto, a transcrição busca reconfigurar os constituintes do texto original na língua de chegada, visando alcançar a “própria semantização das categorias sintáticas e morfológicas”, além da “semantização de que também se imanta o nível fônico de um poema”, logo, não se infere uma fidelidade total e sim uma “hiperfidelidade” (CAMPOS 2011:138). Em diálogo com essas afirmações, Paz (2009: 27) compara o trabalho de tradutores de poesia ao da poeta, estabelecendo como única diferença o fato de que ao começar a escrever o poeta não sabe como será o final do poema e quem for traduzir, ao dispor do poema por completo, precisará reproduzi-lo em outra língua, considerando a tradução como “uma operação paralela, ainda que em sentido inverso, à criação poética”.

Esta associação com a criação, de acordo com Laranjeira (2003: 36), leva a uma competição entre autores/as e tradutores/as, reverberando-se negativamente na crítica literária ao implementar uma certa inferiorização da tradução poética. Em vista disso, tradutores/as não devem ser apagados diante da comparação com a fonte e não se pode afirmar que é preciso ser poeta, mas dispor de “sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico [...]” (LARANJEIRA 2003: 37).

### 3. Traduzindo Dickinson

A primeira tradução dos poemas de Dickinson no Brasil foi a de Manuel Bandeira em 1928 para a revista *Para Todos*: “À porta de Deus” e “Beleza e Verdade”. Em 1954, Cecília Meireles apresenta a tradução de “I died for Beauty - but was scarce” (J449) para a coletânea *Obras-Primas da Poesia Universal*. Outros grandes nomes da literatura e tradução como Aíla de Oliveira, Vera das Neves Pedroso, Ana Cristina Cesar, Augusto de Campos e José Lira também contribuíram para a consolidação da poesia dickinsoniana no Brasil com suas versões.<sup>4</sup>

Com diversas possibilidades de escolha entre as traduções para a realização da análise comparativa, escolhemos:

1. *Emily Dickinson: Loucas Noites / Wild Nights* (Isa Mara Lando, 2010), exibindo os poemas mais representativos e conhecidos, visando também promover maior visibilidade às suas traduções;
2. *Emily Dickinson: Não sou ninguém* (Augusto de Campos, 2015), em que Campos apresenta um compilado de antigas e novas versões, além de representar um dos mais importantes nomes da tradução no Brasil;
3. *Poesia completa de Emily Dickinson Vol. I* (Adalberto Müller, 2020), o primeiro a traduzir todos os poemas presentes na língua portuguesa nos fascículos.

Sendo assim, os poemas selecionados foram vertidos utilizando estratégias e teorias, considerando diversos fatores, como aspectos editoriais, além de aproximação ao sentido, à semântica e à estrutura dos poemas de Dickinson.

Para a realização da tradução dos poemas de Dickinson, Lando (2010: 09) estabeleceu como objetivo se “manter fiel ao espírito dos poemas”, partindo de sua interpretação, contudo, considerando não existir uma fidelidade total, a tradutora aponta que quando cometida alguma “infidelidade” foi em “função

---

<sup>4</sup> A relação de poemas de Emily Dickinson traduzidos para o português do Brasil, de Portugal e línguas lusófonas, além de informações sobre os tradutores em ordem cronológica de tradução, está disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/>. Acesso em 20 fev. 2023.

da rima ou da métrica, da beleza sonora ou da expressividade”. Essas “traições criativas”, como Lando (2010: 09) as denomina, são “em geral pequenas e perdoáveis” e “permitiram viabilizar uma tradução razoavelmente fiel ao original e, ao mesmo tempo, vigorosa em português”.

Para Campos (2015: 25), tradutores/as de poesia também são como intérpretes musicais, “que voam livres e, imprevisíveis”, e fazem com que a obra de quem a compôs possa ser ouvida de uma nova forma. A partir dessa analogia, segundo o autor, a tradução de poesia deve ser:

[...] o quanto possível fiel aos significados - mais ao contexto semântico do que ao texto, quando não houver troca possível sem perdas artísticas, mas, acima de tudo, dar ao poema uma interpretação pregnante em seu idioma, corresponder aos seus achados estéticos e emocionais, surpreender-se e surpreender-nos de novo (CAMPOS 2015: 25).

Ao traduzir poesia, portanto, Campos (2015:25) sugere manter uma correspondência entre os aspectos semânticos e estéticos das línguas, buscando preservar questões sensoriais e emocionais provocadas pelos textos.

Já Müller (2020: 801) estabelece a tradução como “costura e sutura”, considerando não haver um original definitivo, apenas transcrições que tentam ao máximo manter-se semelhantes aos manuscritos deixados pela poeta, e aconselha uma participação “do processo de estabelecimento de um texto original”, tornando-se também editor/a do texto. Esse processo é denominado por ele como “costura”.

A função da costura é apresentar uma estabilidade à obra e promover a leitura eficaz em outra língua, porém, há ainda os aspectos considerados instáveis, “aquilo que não se fecha no próprio texto (elipses, variantes, alternativas, rasuras)”, além das relações internas entre os poemas e o contexto histórico e biográfico, os quais formam “aquilo que permanece latente no texto” e é denominado como “sutura”. Dessa maneira, o diálogo entre a costura e a sutura apresenta a tradução não apenas como uma “recriação ou transcrição, mas também um trabalho crítico e editorial” (MÜLLER 2020: 801).

## 4. Poemas e traduções

Levando-se em consideração o estilo *sui generis* de Dickinson, somente quatro anos após sua morte, em 1890, surge a primeira publicação de uma coletânea de poemas organizada por Mabel Loomis Todd e pelo crítico Thomas W. Higginson. Contudo, notam-se intervenções na edição ao retirarem travessões e maiúsculas, modificarem versos e acrescentarem títulos. Somente em 1955 Johnson publica uma edição propondo-se a reeditar os manuscritos com base nos “valores métricos, rítmicos e rítmicos para reconstituição e a fixação dos textos mantendo suas peculiaridades essenciais” (CAMPOS 2015: 24). Outras retraduições foram publicadas com o objetivo de reconstruir as características dos originais, como as edições de Ralph W. Franklin em 1981 e a mais recente de Cristanne Miller em 2016.

Tendo em vista que os aspectos formais são indispensáveis para a leitura e interpretação dos poemas, são analisadas as estratégias e teorias de Lando (2010), Campos (2015) e Müller (2020) perante os desafios tradutórios da poesia dickinsoniana, como no caso dos travessões e as maiúsculas; questões fonológicas e estruturais, como rimas e métrica, além da associação de ideias e sentidos, a fim de atingir o objetivo proposto para o artigo.

Para elaboração do corpus escolhemos três poemas<sup>5</sup> presentes nas três coletâneas selecionadas, os quais evidenciam características da poética de Dickinson, sendo eles: “A sepal, petal, and a thorn” (J19), “Success is counted sweetest” (J67) e “I’m Nobody! Who are you?” (J288). Quanto à transcrição dos poemas originais, Lando (2010) e Campos (2015) utilizaram a edição de Johnson (1960), já Müller (2020) a edição de Miller (2016). As transcrições não apresentam muitas diferenças, as quais são indicadas quando houver.

---

<sup>5</sup> Em virtude do caráter sintético do artigo em dois dos poemas escolhidos são analisadas apenas as primeiras estrofes.

## 4.1. “A sepal, petal, and a thorn” (J19)

O poema “A sepal, petal, and a thorn” (J19) é um dos dez poemas mais traduzidos em língua portuguesa<sup>6</sup> e, segundo Müller (2020:27), foi escrito no final do verão de 1858, mostrando “a poeta em plena sintonia com o micromundo do seu jardim, até se tornar, ela própria, uma rosa” (LANDO 2010: 149).

No poema, há uma brincadeira com os leitores por meio de um enigma: cada elemento exibido por Dickinson permite construir uma imagem e somente no final é revelada a resposta, os elementos compõem uma rosa. Apesar de ter uma resposta, o poema ainda admite inúmeras interpretações, como aponta Campos (2015:20):

Vários dos textos da poeta norte-americana, que admitem múltipla interpretação, podem ser lidos também alegoricamente como meditações sobre a própria poesia, metapoemas. Assim podemos entender a rosa que se autoconstrói em ‘A sepal, petal and a thorn’/Sépala, pétala e um espinho [...].

Estas múltiplas interpretações dos poemas dickinsonianos justificam o fato de a poeta nunca os intitular, como fizeram Todd e Higginson ao atribuírem o título “A Rose” (Uma Rosa), resultando na perda do enigma.

Quadro 1: Original nas transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções

<p><b>Transcrição de Johnson (1960)</b></p> <p>A sepal, petal, and a thorn          Upon a common summer's morn -          A flask of Dew - A Bee or two -          A Breeze - a caper in the trees -          And I'm a Rose!</p>	<p><b>Isa Mara Lando (2010)</b>          Sépala, pétala, espinho          Manhã qualquer de verão -          Um frasquinho de Orvalho -          Abelhas - uma ou duas bastarão -          Uma Brisa - nas folhas um burburinho -          E sou uma Rosa!</p>
	<p><b>Augusto de Campos (2015)</b>          Sépala, pétala e um espinho -          Nesta manhã radiosa -          Gota de Orvalho - Abelhas - Brisa -          Folhas em remoinho -          Sou uma Rosa!</p>

<sup>6</sup> A lista de poemas mais traduzidos de Emily Dickinson no Brasil, Portugal e países de línguas lusófonas está disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em 19 fev. 2023.

<p><b>Transcrição de Miller (2016)</b>  A sepal - petal - and a thorn  Upon a common summer's morn -  A flask of Dew - A Bee or two -  A Breeze - a caper in the trees -  And I'm a Rose!</p>	<p><b>Adalberto Müller (2020)</b>  Sépala - pétala - espinho -  Manhã de verão - caminho -  Frasco de Orvalho - uma e outra Abelhas -  A Brisa - brinca nas folhas -  E eu sou uma Rosa!</p>
---	--

Para iniciar, devido às diferenças nas transcrições deste poema, há mudanças na pontuação. Na transcrição de Johnson do primeiro verso, há vírgulas, já na transcrição de Miller, há travessões.

No primeiro verso, não há muitas diferenças nas traduções, visto que, *sepal* e *petal* são palavras cognatas, permitindo a manutenção da rima interna (sépala/pétala). As diferenças ocorrem na escolha de traduzir ou não os artigos, Lando e Müller optaram pela omissão, a justificativa de Lando (2010: 149) é que a omissão possibilitou “um início eufônico em português”. Já Campos opta pela tradução de dois artigos, além de acrescentar um travessão ao final do verso, assim como Müller, evidenciando a separação dos elementos entre os versos.

No segundo verso, há uma rima com o primeiro verso (“*thorn*” / “*morn*”), uma rima interna (“*upon*” / “*common*”) e a aliteração das consoantes nasais /n/<sup>7</sup> e /m/, provocando uma certa lentidão na leitura em referência à morosidade de uma manhã de verão, o que impõe à tradução alguns desafios. Müller mantém a rima externa grave entre os dois primeiros versos (“*espinho*” / “*caminho*”). Lando prioriza o sentido, com uma tradução quase literal, apenas omitindo a preposição e o artigo (“*Upon a*”), ao contrário de Campos que utilizou a contração “*Nesta*”, modificando o sentido do verso original o qual se refere a qualquer manhã de verão, todavia, na tradução de Campos, subentende-se como a manhã do dia em que foi escrito o poema. As aliterações foram mantidas nas traduções de Campos e Müller.

<sup>7</sup> Vale salientar que a nomeação e representação de todos os fonemas e sons vocálicos encontrados em todas as análises são determinadas pelo Alfabeto Fonético Internacional. Disponível em: [https://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/IPA\\_chart\\_orig/pdfs/IPA\\_Kiel\\_2020\\_full.pdf](https://www.internationalphoneticassociation.org/IPAcharts/IPA_chart_orig/pdfs/IPA_Kiel_2020_full.pdf). Acesso em 06 mar.2023.

O terceiro verso apresenta oito monossílabos e “diz, ao pé da letra: ‘Um frasco de Orvalho - Uma Abelha ou duas’” (LANDO 2010: 149). Na tradução de Lando (2010: 149), o verso se desdobra “para manter todo o sentido e dar um bom ritmo ao conjunto”, em virtude de ‘Orvalho’ e ‘Abelha’ serem “palavras longas e que ficam um tanto desajeitadas na companhia uma da outra”. E há ainda o desafio com a sonoridade na tradução das palavras “*flask*”, “*Dew*” e “*Bee*”, pois, segundo a tradutora, são palavras melodiosas as quais harmonizam entre si, além da rima interna entre “*Dew*” e “*two*”, porém a tradutora não manteve a rima. Tendo em vista esses desafios, na tradução de Campos há mudanças notórias em relação ao original, a começar pela alteração da palavra “*flask*” (frasco) traduzida para “Gota de Orvalho”. Na segunda parte do verso (“A Bee or two -”), Campos (2015) omite a conjunção adversativa “*or*” (ou), traduz como “Abelhas” no plural, e acrescenta a palavra “Brisa” ao verso, que no original pertence ao quarto verso, essa modificação se deu pelo fato de o tradutor conseguir uma rima consonante externa com o segundo verso (“radiosa / “Brisa”) e com o quinto verso (“Brisa / “Rosa”). Na tradução de Müller, percebe-se maior equivalência com o original, a tradução manteve todos os elementos do verso e os travessões, a única diferença é a substituição da conjunção “*or*” pela conjunção aditiva “*e*”.

No quarto verso, o maior desafio foi a tradução do termo “*caper*”, uma vez que há opções por termos equivalentes e não literalmente para “cabriola” ou “cambalhota”. Lando (2010: 149) optou por “burburinho”, que “passa a ideia de agitação - alguém passou rapidamente por ali (um duende dando cabriolas nas árvores). É quase uma onomatopeia do ruge-ruge na folhagem, e oferece uma boa rima para ‘espinho’”. Na tradução de “*trees*” opta por “folhas” em vez de uma tradução literal como “árvores” que, de acordo com ela, não prejudicou o sentido. Campos também traduz “*trees*” como “folhas” já o termo “*caper*” traduz como “remoinho”, remetendo à imagem de folhas sendo levantadas pelo vento em forma circular, a escolha por “remoinho” possibilitou uma rima com “espinho” no primeiro verso. A tradução de Müller permite a mesma interpretação, pois também opta pela tradução de “*trees*” como “folhas” e a brisa transmite a ideia do vento como no original, porém em um tom mais alegre ao traduzir “*caper*” como “brinca” do que na tradução de

Campos (2015), em consequência de remoinho ser sinônimo de tufão, palavra que evoca uma conotação mais forte. As escolhas tradutórias de Müller para este verso possibilitaram uma rima toante externa entre o terceiro e quarto verso (“Abelhas” / “folhas”) e interna (“Brisa” / “brinca”). A anáfora entre o terceiro e quarto verso do original com a repetição do substantivo “A” não foi mantida nas três traduções.

O último verso do poema apresenta a resposta para o enigma e transmite, segundo Lando (2010: 150), “uma sensação de surpresa” que “é um recurso frequente da Autora”. Por ser um verso curto e decisivo, não há muitas diferenças nas traduções. Campos omite o pronome “I” (eu), deixando-o implícito na forma verbal “sou”, assim como na tradução de Lando, porém na tradução de Campos há outra omissão, da conjunção aditiva “And” (e), apesar dessas omissões, a tradução manteve a rima consonante externa grave (“Brisa” / “Rosa”) e (“radiosa” / “Rosa”). Já Müller opta por uma tradução literal (“E eu sou uma Rosa!”).

Para finalizar a análise do poema, o metro de balada utilizado pela poeta apresenta correspondência nas traduções de Campos e Müller. Campos mantém um esquema em que o primeiro e o terceiro verso são octossílabos, o segundo verso é heptassílabo e no quarto verso, em que há uma quebra na tônica do original, o tradutor também a repete em um verso hexassílabo. Já Müller um padrão de heptassílabos no primeiro, segundo e quarto e no terceiro verso um octossílabo.

## 4.2. “Success is counted sweetest” (J67)

O poema “Success is counted sweetest” (J67) foi publicado quando Dickinson tinha 34 anos, em 1864, no jornal “*Brooklyn Daily Union*”. Posteriormente, em 1879, o poema, segundo o *Emily Dickinson Museum*<sup>8</sup>,

<sup>8</sup> As informações a respeito da primeira publicação do poema “Success is counted sweetest” (J67) foram retiradas do site do *Emily Dickinson Museum*. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/helen-hunt-jackson-1830-1885-friend/>. Acesso em 13 fev. 2023.

rendeu à poeta sua primeira publicação em um livro, o “A Masque of Poets”, em que continha uma coletânea de poemas anônimos, incluindo os de Helen Hunt Jackson, amiga de Dickinson, responsável por enviar o poema à editora. Entretanto, não se sabe ao certo se Dickinson havia consentido a publicação.

No poema, há uma definição irônica e metafórica para o “sucesso”, em que quem conseguiu alcançar o sucesso não saberá defini-lo, porém quem não o alcançou irá desejá-lo ainda mais e, assim, conseguirá entender de forma clara a sensação de sucesso, portanto, de certa maneira não há como desfrutá-lo completamente.

Quadro 2: Original nas transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções da primeira estrofe

<p><b>Transcrições de Johnson (1960)</b></p> <p>Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p>	<p><b>Trad. Isa Mara Lando (2010)</b> Mais doce, sim, é o sucesso Pra quem nunca o saboreou. Quem compreende o néctar Fome e sede já provou.</p> <p><b>Trad. Augusto de Campos (2015)</b> O Sucesso é mais doce A quem nunca sucede. A compreensão do néctar Requer severa sede.</p>
<p><b>Transcrições de Miller (2016)</b></p> <p>Success is counted sweetest By those who ne'er succeed. To comprehend a nectar Requires sorest need.</p>	<p><b>Trad. Adalberto Müller (2020)</b> Para quem nunca venceu O Sucesso é uma doçura. Quem entende do Néctar É que sabe da fissura.</p>

Como se pode observar, Müller desloca para o segundo verso uma das ironias presentes no poema e, assim, mantém o padrão de rima do original, sendo elas nos versos pares, com a rima consonante grave (“doçura” / “fissura”). Este primeiro verso do original é o responsável por introduzir o tema, o sucesso, é a partir dele que a poeta estabelece uma definição para o termo ao longo do poema, como acontece em vários outros poemas dickinsonianos, a exemplo: “‘Hope’ is the thing with feathers -” (J254) e “Faith is the pierless bridge” (J915), portanto, ao retirar o substantivo “sucesso” desse foco

proporcionado por sua posição no verso, a tradução de Müller perde a característica do original. O mesmo acontece na tradução de Lando, que em virtude de ser colocado ao final do verso, há perda na expressividade do uso do termo. Já na tradução de Campos, essa característica foi mantida e evidenciada pela maiúscula. Outra diferença entre as traduções é a do termo “*sweetest*”, em razão de Müller optar por “doçura”, garantindo a rima citada anteriormente, ao contrário de Lando e Campos, que mantiveram o advérbio de intensidade “mais” com o superlativo.

O segundo verso revela outra característica da poesia de Dickinson com o uso da contração da palavra *never* (“*ne’er*”), em que a poeta força “ainda mais a língua inglesa à síntese, talvez por uma necessidade de condensação ligada a uma ideia de economia que contrasta com poetas de sua época, como Walt Whitman” (MÜLLER 2020: 808). No entanto, em português não é possível adicionar esse mesmo efeito ao advérbio, devido à estrutura morfológica da língua, portanto, nas traduções o termo foi mantido como “nunca”. Em relação às diferenças, manifestam-se nas escolhas tradutórias para o termo “*succeed*”, em que Campos opta por uma tradução literal como “sucede”, formando uma rima toante grave com o último verso (“sucede” / “sede”) e preservando o padrão de rimas do original. Já na tradução de Müller, há um sinônimo (“venceu”), o qual apresenta menos sílabas e, dessa forma, compensa a tradução da preposição “*by*” como “para” em vez do artigo “a” tal qual a tradução de Campos, enquanto na tradução de Lando a escolha pelo verbo “provar” mostra que o objetivo da tradutora é o de direcionar leitoras/es à metáfora do verso seguinte, no qual Dickinson compara o sucesso com o néctar.

No terceiro verso, em consequência de “*comprehend*” e “*nectar*” serem palavras cognatas em português, há algumas características que alteram a forma como a metáfora do verso é apresentada. Na tradução de Campos, foi adicionada uma anáfora, com a repetição do artigo “a” no começo do segundo e terceiro verso, entretanto, devido a essa escolha, o tradutor substituiu o verbo “compreender”, colocando-o como um substantivo (“compreensão”) e adicionou a preposição “do”, promovendo “um sentido mais específico para o termo, ou seja, como se fosse um determinado néctar” (LOURENÇO 2014: 92). Todavia, o mesmo não ocorre no original ao ser utilizado um artigo indefinido

“a” (um), portanto, o néctar representa qualquer tipo de sucesso almejado. Essa especificidade também pode ser observada nas outras duas traduções, com uma dissimilitude, na tradução de Lando, há o artigo definido “o” em vez da preposição “do”.

Em relação a outras diferenças nas traduções deste verso, Müller é o único a não traduzir de forma literal o cognato “*comprehend*”, usando como “entende”, por ser um sinônimo, não exhibe mudanças no sentido, enquanto que a opção do pronome “quem” em vez de “para” (“*To*”), nas traduções de Lando e Müller, muda a apresentação da metáfora, como se, no original, Dickinson condicionasse os leitores a descobrir a única forma possível de compreender o sucesso e o mesmo acontece em Campos, todavia, Lando e Müller ao utilizar o pronome “quem” afirmam que alguém já foi submetido ao sucesso e por isso já o entende. Além disso, em Müller, a palavra “néctar” recebe maior atenção em virtude de ser colocada como maiúscula.

As traduções do último verso revelam muitas diferenças, devido às escolhas do verso anterior, pois Campos mantém o verso como uma instrução para alcançar o sucesso, já em Lando e Müller, é entendido como um exemplo de quem já o alcançou. Outra diferença que chama atenção são as alternativas para “*sorest need*”, expressão que, segundo Lando (2010: 64), expressão representa uma “necessidade aguda, desesperada”, a qual em sua tradução opta por algo “bem concreto”, como “fome e sede”. Além disso, ao utilizar o verbo “provar” como tradução para “*Requires*” a tradutora segue o caráter metafórico do original e mantém a sinestesia com a associação do sentido do paladar, tal como a tradução de Campos com o substantivo “sede”. Ademais, para preservar esta conotação forte evidenciada por “*sorest*”, Campos o traduz como “severa”, que mantém o sentido e favorece a aliteração da fricativa alveolar surda /s/ utilizada de maneira incessante por Dickinson em toda a estrofe, como se a fórmula do sucesso fosse um segredo e precisasse ser sussurrada para ninguém mais ouvir. A tradução de Müller também revela a preocupação com essa aliteração e opta por traduzir o verso como “É que sabe da fissura”, expressando um desejo excessivo.

Para concluir a análise da estrofe, Dickinson utiliza o metro comum, porém há um efeito de quebra dos versos ímpares, o que acontece devido ao

ritmo, pois, como aponta Paz (1982: 68), o “ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu”. Tendo em vista essa característica do metro no original, ao comparar com o metro nas traduções conclui-se que a quebra é apenas mantida na tradução de Müller e Lando, apresentando versos polimétricos, já na tradução de Campos, a estrofe está em hexassílabos.

### 4.3. “I’m Nobody! Who are you?” (J288)

“I’m Nobody! Who are you?” (J288) é “um dos mais famosos poemas de E.D.” (LANDO 2010: 161) e o quinto mais traduzido em língua portuguesa<sup>9</sup>. Esse nível de popularidade é ironicamente o que a poeta questiona no poema, satirizando a busca pela fama, tema recorrente em sua poesia, como exemplo: “Fame is a fickle food” (J1.659) e “Fame is a bee” (J1.763). Além disso, há uma “provável referência a um poema publicado no Hampshire & Franklin Express em 4 de abril de 1856, intitulado ‘Nobody by Somebody’” (MÜLLER, 2020: 828). De acordo com Miller (2020:17), o mesmo está entre “os quase 1.300 poemas que ela guardou apenas para si”, junto a outros de seus poemas mais famosos, como “This is my letter to the World” (J441), que pelo fato de a poeta nunca o ter enviado a alguém e o verso indicar que o poema é sua carta para o mundo, “sugere que tenha pensado não apenas esse poema, mas todos os que passou a limpo, como ‘cartas’ para serem lidas após sua morte” (MILLER 2020: 17).

Quadro 3 - Transcrições de Johnson (1960) e Miller (2016) e traduções da primeira estrofe

<p><b>Transcrições de Johnson (1960)</b></p>	<p><b>Trad. Isa Mara Lando (2010)</b>          Não sou Ninguém! Quem és tu?          Tu és - Ninguém - Também?          Então somos um par?</p>
--	---

<sup>9</sup> Dado também retirado da lista de poemas mais traduzidos de Emily Dickinson no Brasil, Portugal e países de línguas lusófonas, disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/>. Acesso em 19 fev. 2023.

<p>I'm Nobody! Who are you?          Are you - Nobody - Too?          Then there's a pair of us?          Don't tell! They'd advertise - you know!</p>	<p>Não contes! Tu sabes - vão falar!  <b>Trad. Augusto de Campos (2015)</b>          Não sou Ninguém! Quem é você?          Ninguém - Também?          Então somos um par?          Não conte! Podem espalhar!</p>
<p><b>Transcrições de Miller (2016)</b>          I'm Nobody! Who are you?          Are you - Nobody - too?          Then there's a pair of us!          Don't tell! they'd advertise - you know!</p>	<p><b>Trad. Adalberto Müller (2020)</b>          Eu sou Ninguém! Você é Quem?          Você - é Ninguém - também?          Então somos um par!          Não conta! Podem publicar!</p>

As traduções do primeiro verso exibem soluções diferentes para o pronome na primeira pessoa do singular “I” (eu) e para o pronome na segunda pessoa do singular “you” (você / tu). No primeiro caso, Lando e Campos optaram pela omissão do “eu”, deixando-o implícito na forma verbal “sou” e o substituindo pelo advérbio “não”, o resultado desta substituição é uma dupla negação (“Não sou Ninguém!”), recurso muito utilizado na língua portuguesa, que enfatiza algo negativo na frase e, portanto, a tradução apresenta o sentido de que ser “Ninguém” é algo ruim, enquanto o eu lírico no poema original parece animado devido ao ponto de exclamação. Desse modo, nas traduções de Lando e Campos, não há correspondência para o oxímoro do original, ao contrário de Müller, mantém o oxímoro traduzindo a primeira parte do verso como “Eu sou Ninguém!”, explicitando que o eu lírico é “Ninguém” e parece estar feliz com isso.

Na segunda parte do verso, o eu lírico faz uma pergunta (“Who are you?”), indicando não estar sozinho, logo, para estabelecer esse diálogo nas três traduções o pronome “you” (você / tu) foi mantido, mas apresentado de maneiras diferentes. Lando utiliza o “tu”, pois segundo ela a “pergunta ‘Quem és tu?’ traz concisão e elegância” (LANDO 2010: 161). Campos traduz para “você”, essa estrutura “Quem é você?”, em português, representa com naturalidade o modo de apresentação para alguém desconhecido. Na tradução de Müller, o “you” também é traduzido como “você”, porém invertendo a ordem da pergunta (“Você é Quem?”), ao fazer a inversão manteve a rima externa aguda com o próximo verso (“Quem” / “Ninguém”) tal qual a rima do

original. Sendo assim, a tradução de Lando e Campos só mantiveram a rima interna (“Ninguém” / “Quem”).

Para o segundo verso, Campos opta novamente pela omissão, dessa vez do pronome “*you*”, além de um dos travessões, mantendo a naturalidade de um diálogo, contudo, ao omiti-lo perde-se o tom irônico de que mesmo sendo “Ninguém” ainda assim se é “Alguém”. Lando opta por não omitir o pronome e mantém os travessões. Müller também mantém os travessões, isolando o pronome e o colocando como foco do verso, novamente explicitando que ser “Ninguém” não anula o fato de ainda ser “Alguém”. Apesar de não ter sido possível manter a assonância do som vocálico /u:/, há assonância do som vocálico /e/ nas três traduções.

O terceiro verso não apresenta distinções nas três traduções exceto pelo ponto de interrogação colocado por Lando e Campos e pela exclamação vista em Müller, devido às diferenças nas transcrições utilizadas. Na transcrição de Johnson, “Then there’s a pair of us?” o eu lírico ainda não tem certeza de estar conversando com outro “Ninguém”, não há uma resposta efetiva, todavia, na transcrição de Miller “Then there’s a pair of us!” o eu lírico se mostra animado por ter encontrado outro “Ninguém”. Além disso, nas três traduções “*us*” (nós) fica implícito no verbo “somos” a aliteração da fricativa dental sonora /ð/, típica do inglês, não apresenta correspondência, assim como a rima interna (“*there’s*” / “*pair*”). Essas perdas se justificam pelas diferenças semânticas entre as duas línguas, no entanto, foi possível compensá-las com uma rima externa com o quarto verso nas três traduções.

O último verso da estrofe apresenta diferenças na tradução do verbo “*advertise*”. Na fonte o verbo se destaca por ser a palavra mais longa da estrofe, contudo, tendo em vista a gramática da língua portuguesa que apresenta mais sílabas que a inglesa, não foi possível manter como a maior palavra da estrofe. Levando-se em consideração a importância dessa palavra para o poema, percebe-se uma preocupação maior em Campos e Müller em que ambos omitem o pronome e traduzem “*advertise*” com um equivalente de três sílabas, respectivamente “*espalhar*” e “*publicar*”, com a escolha pelo verbo “*publicar*” por Müller há aliteração da consoante oclusiva bilabial surda /p/ em “Podem publicar!”. Lando prioriza a tradução do pronome “*you*”, apresentando

uma rima interna grave (“contes” / “sabes”) e para compensar o número de sílabas, a tradutora opta pelo verbo “falar” na tradução de “*advertise*”. Apesar da escolha entre priorizar o pronome ou a palavra “*advertise*”, as três traduções apresentam uma rima externa entre os dois últimos versos da estrofe em razão da perda da rima interna no terceiro verso, além de não escolherem uma tradução literal (anunciar), na qual “falar” e “espalhar” remetem à oralidade, e “publicar” não só à oralidade, mas também à escrita.

Para concluir, Dickinson emprega o metro comum, exceto no primeiro verso, que apresenta variações no padrão de sílabas tônicas e átonas. Comparando às traduções percebe-se que são versos polimétricos, não há um padrão entre eles, o que, de acordo com Britto (2012: 140), em se tratando de uma tradução de Dickinson revela ser um problema “menos sério do que pode parecer à primeira vista quando observamos que os poemas da autora com frequência contêm irregularidades semelhantes”, como a irregularidade do primeiro verso deste poema no original.

## Considerações Finais

Neste artigo, foram analisados comparativamente o poema “A sepal, petal, and a thorn” (J19) e as primeiras estrofes de “Success is counted sweetest” (J67) e “I’m Nobody! Who are you?” (J288) de Dickinson com as respectivas traduções de Lando (2010), Campos (2015) e Müller (2020), visando verificar quais estratégias tradutórias e teorias foram utilizadas pela tradutora e pelos tradutores em suas traduções dos poemas.

Dessa maneira, a partir de poemas que apresentam características predominantes da poética dickinsoniana, considerando os aspectos estruturais, fonológicos e a associação de sentidos, as análises e em concordância com as teorias discutidas, concluímos que devido às diversas possibilidades interpretativas e às diferenças socioculturais de cada língua, o esquema de rimas precisou constantemente ser trocado. As traduções não seguiram o esquema métrico do original, visto que é um metro exclusivo da língua inglesa, todavia, foram identificados padrões métricos em algumas traduções; os

travessões nem sempre foram mantidos e alguns foram acrescentados ou deslocados; e, quanto às maiúsculas, a maioria delas foi mantida, apesar de algumas terem sido omitidas ou adicionadas.

As teorias e estratégias utilizadas mostraram algumas particularidades tradutórias: Campos (2015) priorizou a estética e a emoção, Lando (2010) o “espírito” dos poemas e Müller (2020), com o que chamou de “costura e sutura”, considerou a busca incessante do sentido, mas de modo a não excluir a estética.

Sendo assim, ao entrar em contato com tais traduções foi possível identificar alguns pontos que demonstram essas particularidades tradutórias, como, por exemplo a preferência de Lando (2010) em apresentar mais explicações, escolhendo aumentar a quantidade dos versos ou reorganizar a estrutura gramatical; Campos (2015), optando por ser o mais sucinto possível, com palavras milimetricamente selecionadas para compor uma forma métrica mais próxima dos versos em língua inglesa; e Müller (2020), priorizando as rimas e jogos sonoros (assonâncias e aliterações).

Tendo em vista todos os aspectos apresentados, esta pesquisa permitiu levantar discussões a fim de explorar o universo desafiador da tradução de poesia, além de compreender a necessidade de mais pesquisas que considerem e deem visibilidade aos poemas de Dickinson, devido sua grandeza poética.

## Referências

- ADAMS, S. *Poetic designs: an introduction to meters, verse forms and figures of speech*. Canadá: Broadview Press, 1997.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5o ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BRITTO, P. H. *A tradução literária*. 2o ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPOS, H. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- DICKINSON, E. *Poems of Emily Dickinson*. Higginson, T. W. e Todd, M. L. (Org.). Boston: Roberts Brothers, 1890.

- \_\_\_\_\_. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Johnson, T. H. (Org.). Boston e Toronto: Little, Brown and Company, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Emily Dickinson's poems: as she preserved them*. Miller, C. (Org.). Cambridge, Londres: Belknap/Harvard University Press, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Emily Dickinson: Loucas Noites / Wild Nights, 55 poemas* (edição bilíngue). Trad. Lando, I. M. Barueri, SP: Disal, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Emily Dickinson: Não sou ninguém*. Trad. Campos, A. (edição bilíngue). 2o ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa de Emily Dickinson Volume I: Os fascículos* (edição bilíngue). Trad. Müller, A. Prefácio de Miller, C. Campinas, SP: Editora da UNICAMP. Brasília: Editora UnB, 2020.
- BEGOTTI, G. *Análise comparativa de traduções: poemas de Emily Dickinson por Adalberto Müller, Augusto de Campos e Isa Mara Lando*. Orientador: Silvio Pereira. 83f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Curso de letras - Língua Estrangeira da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2021.
- FALEIROS, Á. *Traduzir o poema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- GODARD, B. "A ética do traduzir: Antoine Berman e a 'virada ética' na tradução". *Tradução em Revista*, 2021: 369-403. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/52947/52947>. Acesso em 21 jun. 2022.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 13o ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LOURENÇO, F. *Tradução de Poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos*. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karine Simoni. 2014. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/129419/328653.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 06 mar 2023.
- PAES, J. P. *Tradução a ponte Necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, O. *O arco e a Lira*. Trad. Savary, O. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Queiroz, D. A. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- THE EMILY DICKINSON MUSEUM. Emily Dickinson Museum. Disponível em: <https://www.emilydickinsonmuseum.org/emily-dickinson/>. Acesso em 13 fev. 2023.

# Alteridade, Orientalismo e Silenciamento em *O Coração das Trezas e Apocalypse Now*

## Alterity, Orientalism, and Silencing in *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*

Aline Scarmen Uchida\*

*Resumo:* Este artigo analisa o romance do autor britânico Joseph Conrad, intitulado *O Coração das Trezas* (2011, edição bilíngue), e sua adaptação para o cinema, *Apocalypse Now* (1979), dirigida por Francis Ford Coppola, com o intuito de verificar como o colonizado (ou 'Outro') é representado em ambos os meios, literário e cinematográfico. Para isso, os estudos pós-coloniais sobre identidade, alteridade (Bhabha 1991) e orientalismo (Said 2007) foram levados em consideração, assim como os pressupostos de Diniz (2005) e Hattner (2010) sobre Adaptação.

*Palavras-chave:* *O Coração das Trezas* de Joseph Conrad; *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola; Colonialismo; Identidade; Adaptação.

*Abstract:* This article analyzes the novel by the British author Joseph Conrad, entitled *Heart of Darkness* (2011, bilingual edition), and its film adaptation, *Apocalypse Now* (1979), directed by Francis Ford Coppola, in order to verify how the colonized (or the

---

\* Graduação em Letras (Universidade Estadual de Maringá), mestrado em Tradução e Estudos Literários (Universidade Estadual de Maringá) e doutoranda em Tradução e Estudos Literários (Universidade Estadual de Maringá). Professora assistente na Universidade Estadual de Maringá. E-mail: [lineuchida@gmail.com](mailto:lineuchida@gmail.com)

'Other') is represented in both literary and cinematic media. Therefore, post-colonial studies on identity, alterity (Bhabha 1991) and Orientalism (Said 2007) were considered, as well as the assumptions of Diniz (2005) and Hattner (2010) on Adaptation.

Keywords: Joseph Conrad's *Heart of Darkness*; Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*; Colonialism; Identity; Adaptation.

## Introdução

O livro *O Coração das Trevas* (na edição bilíngue, *Heart of Darkness*, em inglês, traduzido por Fabio Cyrino<sup>1</sup>) escrito pelo britânico Joseph Conrad e publicado em 1902 é amplamente estudado até hoje, especialmente por dialogar sobre um ponto histórico importante: o imperialismo Europeu. Este se apresenta nas descrições da narrativa de Charles Marlow, o protagonista da obra que, durante o livro, relata a sua missão de resgatar Kurtz, comerciante de marfim que desaparece nas florestas do continente africano após sua última missão a cargo da companhia em que trabalhava.

Já o filme *Apocalypse Now*, lançado em 1979, escrito por John Milus e dirigido por Francis F. Coppola, desenvolve a narrativa sobre o Capitão Marlow (Martin Sheen), que em meio à Guerra do Vietnã é incumbido de dizimar Coronel Kurtz (Marlon Brando), soldado das Forças Especiais americanas. Em seu trajeto pelo rio do Camboja para encontrá-lo, Willard reúne informações sobre Kurtz, deixando-o cada vez mais intrigado sobre sua história e a razão de ter enlouquecido, viver junto aos nativos, venerado como um deus.

Sendo assim, neste artigo, o seguinte questionamento norteará nossas análises: *se e de que* forma a discussão das obras de Joseph Conrad e de Francis F. Coppola pode contribuir para o entendimento da forma como o colonizado é representado em ambos os meios, textual e cinematográfico. Considerando as teorias de alteridade, orientalismo<sup>2</sup> e identidade, buscamos verificar questões

---

<sup>1</sup> *O Coração das Trevas* por volta de 14 traduções publicadas no Brasil. Dentre elas, posso citar a traduzida por Paulo Raviere, da editora Darkside (2021); a traduzida por Ricardo Giassetti, da editora Sesc - São Paulo (2020); a traduzida por José Rubens Siqueira, da Antofágica (2019); a traduzida por Sergio Flaksman, da Companhia de Bolso (2008).

<sup>2</sup> Termo cunhado por Said (2007:13).

sobre a representação do Outro tanto em sua adaptação para o cinema quanto no texto literário.

O mérito deste trabalho pode justificar-se pela popularização de adaptações de textos literários para o cinema e como essas traduções contribuem para a formação de leitores, uma vez que tanto o filme quanto o livro são tipos de leituras. Linda Catarina Gualda (2010:202) aponta que, da mesma forma como a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, hoje, o cinema é o responsável por agregar maior quantidade de público. Além disso, cabe pontuar que a importância de se analisar o processo de leitura é atribuída ao fato de que “o texto literário só produz seu efeito quando é lido”, apresentando, assim, “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER 1996: 15). Desse modo, durante a leitura, tanto da adaptação quanto do texto literário, novos significados são agregados ao texto, conferindo-lhe efeitos que podem ser acessados nesse momento. No caso deste artigo, propõe-se que, por meio dos estudos da crítica pós-colonial, seja feita uma leitura crítica de ambas as obras devido à sua importância histórica e social. Cabe ressaltar que tanto *O Coração das Trevas* se ambienta em algum local do continente africano<sup>3</sup>, o qual sofreu fortemente e ainda sente as consequências de uma descolonização tardia, quanto *Apocalypse Now*, cujo contexto é a Guerra do Vietnã, tratam de estampar formas de conceber os nativos de modo inferiorizado.

Dessa maneira, torna-se relevante realizar este estudo, uma vez que a produção cinematográfica carece de discussões<sup>4</sup> sobre a representação do Outro, enquanto no que diz respeito à obra impressa, ainda que tenha sido escrito no começo do século XX e possua muitas publicações científicas, suas discussões permanecem muito atuais, visto o contexto econômico, político e

---

<sup>3</sup> Em *Case studies in contemporary criticism: Heart of darkness*, Ross C. Murfin (1996:31), por exemplo, menciona que o local que Marlow narra pode ser considerado o Estado Independente do Congo. Ademais, há também algumas semelhanças entre a história de *O Coração das Trevas* e os relatos vivenciados por Conrad na Colônia Belga. Sendo assim, partindo do pressuposto de Murfin, utilizar-se-á o Congo e os congoleses como nativo explicitado por Conrad.

<sup>4</sup> Em uma busca realizada no banco de teses e dissertações da Capes (<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>) realizada em 05 jan. 2022 pela palavra-chave "Apocalypse Now" retornaram apenas cinco resultados satisfatórios que tratam sobre a obra. Das cinco, apenas uma aborda a obra em relação à obra *O Coração das Trevas*. Nesta, uma dissertação escrita por Bruno dos Santos Silva, foca o horror enquanto elemento para questionar experiências históricas entre colonizados e colonizadores.

social que vivenciamos na atualidade, além de ser uma obra amplamente adaptada até hoje<sup>5</sup>.

## 1. Estudos de Adaptação

Ao considerar o termo ‘adaptação’ é comum considerar o vetor livro → filme, de acordo com Thaís Flores Nogueira Diniz (2005:314), sendo atualmente "usado genericamente em diversas áreas para descrever operações de transformação de textos" (HATTNHER 2010:146). Portanto, neste estudo, o objetivo não será problematizar o termo ‘adaptação’ em seus mais distintos contextos, nem mesmo estabelecer uma relação de superioridade entre um texto sobre outro, ou ainda, discutir aspectos relacionados à ‘fidelidade’. Logo, levando em consideração a especificidade de cada meio, serão analisadas a narrativa fílmica e a narrativa literária dentro de seus contextos sociais, culturais e históricos, de modo a estabelecer uma leitura crítica de ambas as obras.

Conforme comenta Álvaro Luis Hattnher (2010: 150), estudos de adaptação, nesse sentido, podem engrandecer trabalhos sobre narratologia comparada, especialmente no tocante à intertextualidade. Ademais, ainda de acordo com o autor, durante muito tempo, a academia teve a tendência a considerar filmes, videogames e narrativas gráficas como estudos de obras consideradas de “baixa cultura”<sup>6</sup>, por isso, recebendo pouco apreço. Ao evidenciar estudos de adaptação, tem-se a discussão de formas de leitura diversificadas que hoje têm alto reconhecimento do público, não focando apenas na leitura de textos canônicos.

Outro objetivo que os estudos de adaptação podem oferecer é a “recombinação infinita de (inter)textos” (HATTNHER 2010:151). Ou seja, sem

---

<sup>5</sup> Adaptações incluem o filme *A Maldição da Selva* (1993), de Nicolas Roeg, a peça *Kurtz* (1991), de Larry Buttrose, os quadrinhos *Coração das Trevas* (2014), de David Z. Mairowitz, o videogame *Spec Ops: The Line* (2012), da 2K Games, a animação *Heart of Darkness* (2018), de Rogério Nunes, entre muitas outras (ver [https://en.wikipedia.org/wiki/Heart\\_of\\_Darkness](https://en.wikipedia.org/wiki/Heart_of_Darkness)).

<sup>6</sup> Ver Hattnher (2013:43).

estabelecer critérios como ‘originalidade’ ou ‘primazia’ de uma obra sobre a outra, tem-se inúmeros textos que remetem a outros. Logo, as possibilidades narrativas e suas alusões, comentários e intertextualidades são infinitos, o que permite que as obras exerçam influência nos mais diversos meios ao longo do tempo. Assim, o leitor que se afeiçoa a determinada história pode ser cativado pela ‘fome insaciável de narrativas’ descrita por Hattner (2010: 151), buscando explorar todas as extensões que um texto pode oferecer, valendo-se das especificidades dos mais diversos meios.

Nesta pesquisa, foram analisados dois meios, o literário e o cinematográfico e, segundo Diniz (2005:21), em relação ao primeiro, ele não apenas se relaciona com o pensamento, mas também pode sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já para o segundo, no caso o cinema, este se pode valer “além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual” (DINIZ 2005:21).

A pluralidade de recursos oferecidos tanto pelo cinema quanto pelo livro é fundamental para as reflexões acerca do modo como o Outro é apresentado em cada meio, para verificar se as concepções que existem acerca do colonizado estão mais próximas de formas de reprodução permeadas por estereótipos ou não. Assim, por meio desses dois suportes (livro e filme), questionaremos como ocorre o discurso da alteridade e se questões como identidade, alteridade e Orientalismo podem ser vistas tanto em um meio quanto no outro. Para compreender melhor tais conceitos, a seguir, será necessário primeiro compreender quem é o Outro e como é normalmente retratado no imaginário comum ao longo dos anos.

## 2. Quem é o ‘Outro’?

### 2.1. Identidade e diferença

Para iniciar a discussão acerca do reconhecimento do ‘Outro’, é necessário compreender a problemática da identidade. Esse termo, de acordo

com Thomas Bonnici (2011: 26), tem conceitos diferentes para a psicologia e para a filosofia. Enquanto a primeira preocupa-se com a identidade enquanto conjunto de valores, a segunda está voltada para as condições necessárias para uma pessoa manter sua identidade ao longo do tempo, abrangendo valores epistemológicos, morais e valorativos. No entanto, o autor destaca que realiza uma abordagem mais relacionada à diferença, diversidade e alteridade.

Tais termos estão intrinsecamente ligados, pois, ao se afirmar a identidade, também se afirma a alteridade e a diferença (BONNICI 2011: 28). A partir dessas discussões sobre identidade e diferença, podemos verificar como isso ocorre no âmbito social, cultural e como transcorre, por exemplo, em diferenciações por meio de hierarquias que se estabelecem entre “fala e escrita, natureza e civilização, bondade e maldade” (BONNICI 2011:36).

Desse modo, é possível perceber os discursos de poder no tocante às identidades e às diferenças, uma vez que a diferença pode, de acordo com Bonnici, por meio de relações de poder e hierarquias, impor oposições que visam incluir e excluir:

De fato, a identidade e a diferença operam na base de incluir e excluir, marcando fronteiras entre ‘nós’ e ‘eles’, as quais, como afirma Spivak (1985), são posição do sujeito marcada pela hegemonia. Segue-se que estas binariedades produzem a classificação, a polarização e os termos privilegiados (BONNICI 2011:36).

Por essa razão, classificações como “masculino/feminino” ou “branco/negro” são algumas das fronteiras marcadas entre “nós” e “eles” que o autor cita. No entanto, é importante ressaltar que o racismo pode ser encontrado em ambos os lados, pois a identidade é construída em parte pela diferença. Ao afirmar a posição de “cor branca”, por exemplo, a “não-branca” é vista como diferente, uma ausência de cor.

Para essa hegemonia ser quebrada, Bonnici (2011: 47) afirma que é necessário estabelecer uma associação entre o hibridismo e o fenômeno do multiculturalismo. Segundo o autor, o cruzamento de fronteiras geográficas e as descolonizações são exemplos de estratégias para desestabilizar identidades consideradas demasiadamente fixas.

De forma análoga, Homi K. Bhabha (1991), em *A questão do ‘Outro’: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo*, atenta ao fato de que,

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.119-137

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

para falar sobre a questão colonial, não se deve considerar somente as análises de diferenciação de classe e de gênero. Isso porque o que se sabe hoje sobre o Ocidente não leva em consideração as fronteiras estabelecidas entre suas colônias. De acordo com Bhabha (1991:182), nessas fronteiras a cultura ocidental mostra sua “diferença” e sua prática de exercer autoridade, ou seja, por meio de discursos em que se notam diferenciações sexistas, periféricas e racistas. A diferença, dessa forma, está conectada também à alteridade, para o mesmo autor, uma vez que alteridade remete à condição do outro, do que é diferente. Bhabha (1991:183) declara que a alteridade tem como símbolo a *differéce*, que nega qualquer conhecimento sobre o Outro, caracterizando-o como distinto dos demais. Dessa forma, a questão do sujeito colonial deve ser analisada no processo de “negação”, permitindo que o subalterno tenha voz para construir um discurso sobre si mesmo, que não seja pautado apenas pelo discurso do colonizador.

Segundo Bhabha (1991), para manter seu poder, o Ocidente se utiliza de estereótipos, que devem aparecer “sempre *em excesso*, mais do que ser provado empiricamente ou construído logicamente” (1991:178, grifos do autor). Reconhecer o estereótipo, contudo, requer uma resposta política e teórica que desafia modelos deterministas e, para o autor, o ponto de intervenção para tal situação deve ter como objetivo “mudar da *identificação* de imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetividade* tornados possíveis (e plausíveis) por meio de discurso estereotípico” (BHABHA 1991:178, grifos do autor).

Em seguida, Bhabha (1991: 189) afirma que a articulação entre as duas formas mais predominantes de diferenciação - a racial e a sexual - e o seu vínculo no jogo de poder colonial como forma de diferenciação podem ser situados em termos fetichistas. Nos termos do autor, o fetichismo, nesse contexto, é compreendido como a “negação da diferença” (1991:192), que, paradoxalmente, pode se manifestar por meio da “fixação num objeto que encobre a diferença e restaura uma presença original”. Assim, o colonizador nega o reconhecimento de uma raça/cor/cultura diferentes, mas também se fixa no Outro, querendo instaurar seu domínio sobre este. Uma maneira de reconhecer esse princípio fetichista é através do estereótipo, o qual se baseia

em “forma de representação fixa e interrompida que, ao negar o jogo da diferença [...], cria um problema para a representação do sujeito em acepções de relações psíquicas e sociais” (BHABHA 1991:193).

Em relação ao estereótipo, Bhabha (1991:178) explica que este é capaz de arraigar-se de maneira tão forte na consciência, podendo estabelecer um novo tipo de gênero ou de pessoa, anulando o sujeito. Isso implica que a pele ou a cultura de alguém, por meio do estereótipo, pode determinar o que a pessoa é, sem levar em conta outros fatores que possam indicar verdadeiramente sua identidade, anulando-a como indivíduo e sujeito de suas próprias vivências e características. Um exemplo citado por Bhabha (1991:193) é o de um indivíduo negro que, onde quer que vá, será sempre perseguido pelos estereótipos associados à sua raça, que podem incluir a visão de um sujeito devasso ou até mesmo instigar o medo. Isso ocorre devido aos estereótipos presentes em histórias em que os heróis são brancos e os vilões, negros, por exemplo. O estereótipo é uma ferramenta opressora, reconhecida pelos colonizadores, que negam ou encobrem a diferença entre nós e os Outros para manter o aparato de poder, reduzindo o sujeito a termos como “pele” e “raça” para oprimi-lo.

Portanto, discutir questões relacionadas à identidade e ao estereótipo é compreender como o colonizador sustenta seu poder sobre o Outro. Sendo assim, para dar continuidade à forma como este é retratado em *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now*, a seguir, discutiremos orientalismo, conceito importante para compreender como se instala a divisão entre “nós” e “eles”.

## 2.2. Algumas conceituações sobre o orientalismo

Edward W. Said (2007), em seu livro *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, aponta que existe uma longa tradição em associar a palavra *Oriente* a um local exótico, cheio de paisagens encantadoras e experiências extraordinárias. Este tipo de representação é uma visão compartilhada, em grande parte, pelos europeus, que concebem o Oriente simplesmente como um local adjacente à Europa, sem considerar que “é o lugar

das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro” (SAID 2007:27-28).

Desse modo, a problemática principal instaurada por Said é chamada de *orientalismo*, que consiste em abordar o Oriente sob a visão ocidental europeia. Tal forma baseia-se na concepção de que existe um Outro na visão Eurocêntrica, sendo este Outro o Oriente. Assim, “O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre o “Oriente” e (na maior parte do tempo) o ‘Ocidente’” (SAID 2007:29). É devido a essa diferenciação entre Oriente e Ocidente que muitos teóricos, romancistas, filósofos, políticos, entre outros, descrevem em seus textos e tratados sobre esse “Oriente” estereotipado e esse é o conhecimento que é passado adiante, durante muito tempo.

É importante ressaltar que as definições e ideias apresentadas sobre o Orientalismo e a cultura só se aplicam ao contexto pós-colonial. Como disse Said (2007:33), o Orientalismo não pode ser visto apenas como um conjunto de mentiras ou mitos, pois essas representações estão ligadas à cultura e à hegemonia cultural em ação, que lhes dão durabilidade e força (SAID 2007:34). Ademais, vale ressaltar que tais conceitos não se aplicam apenas às fronteiras entre Ocidente versus Oriente, podendo ser até mesmo ampliado para distinções entre nações colonizadoras versus nações colonizadas, como é o caso deste estudo.

Vale destacar também que Said aponta que o orientalismo não é somente um tema político refletido de forma passiva pela cultura; nem é uma odiosa trama imperialista ocidental que busca oprimir o oriental; o orientalismo é, antes,

[...] a *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, econômicos, sociológicos, históricos e filológicos; é a *elaboração* não só de uma distinção geográfica básica, [...] mas também de uma série de ‘interesses’ que, por meios como a descoberta erudita, a reconstrução filológica, a análise psicológica, a descrição paisagística e sociológica, o Orientalismo não só cria, mas igualmente mantém; é, mais do que expressa, uma certa *vontade* ou *intenção* de compreender, em alguns casos controlar, manipular e até incorporar o que é um mundo manifestamente diferente (ou alternativo e novo) [...] (SAID 2007:40-41).

Com essa afirmação o autor infere que para compreender o orientalismo, primeiramente é necessário perceber que há um intercâmbio de poderes desiguais, marcados por forças políticas, intelectuais e culturais e não é originado de modo repentino. O orientalismo mantém-se, pois está instaurado de forma coletiva e estereotipada, tudo isso como forma de controlar este mundo que é desconhecido, podendo ser ampliado não apenas para o Oriente, mas para todos os outros grupos oprimidos que sofreram e ainda sofrem com a descolonização tardia de seus espaços físicos, sociais e culturais.

### 3. Análise

#### 3.1. O Coração das Trevas e o silenciamento dos nativos

Em *O Coração das Trevas*, inicialmente, tem-se a presença de um narrador anônimo responsável por contar o que Marlow, o protagonista, narra, constituindo-se, assim, uma narrativa dentro de uma narrativa. Logo no princípio de sua fala, Marlow diz a todos a bordo do navio chamado Nelly que “mesmo assim, tem sido um dos lugares mais sombrios do mundo” (CONRAD 2011:12), dando início à narrativa principal descrita em *Coração das Trevas*. O narrador anônimo, então, afirma que este comentário “[e]ra algo típico de Marlow e foi aceito em silêncio” (CONRAD 2011:12). Em seguida, as falas de Marlow são sempre representadas entre aspas, por estarem dentro de uma narrativa anterior. O protagonista, então, conta sua história relembrando os primeiros romanos que estiveram na Europa, há anos:

“Estava pensando nos velhos tempos, quando os primeiros romanos vieram para cá dezenove séculos atrás, justo outro dia... a luz emanava do rio, desde então - talvez Cavaleiros? Sim, mas ela é como as labaredas que correm pela planície, como o relâmpago nas nuvens. Nós somos a luz que tremula - que ela possa durar tanto quanto o

mundo continue girando! Mas a escuridão estava por aqui ontem [...]” (CONRAD 2011:12)<sup>7</sup>.

Pode-se notar neste trecho a rememoração de como foi para os europeus, em que os “bárbaros” eram os europeus e os colonizadores eram os romanos. De forma similar, tem-se esta situação cujo vetor aponta para africanos enquanto colonizados e europeus como colonizadores. Said (1993: 25) compara Marlow a alguém com o propósito de mostrar como é o maquinário do colonialismo. Nesse momento inicial, quando Marlow conta aos tripulantes sua experiência, podemos identificar um exemplo descrito por Said. O autor aponta que a frase “a escuridão estava por aqui ontem” evoca questionamentos sobre as atitudes imperiais que persistem em se repetir. Por essa razão, ao tratar da representação do Outro, neste estudo, é necessário levar em consideração a dualidade que Marlow se encontrava em alguns momentos da narrativa, como elencado por Said (1993: 31).

Marlow denomina a África e seus habitantes como sobrenaturais e não humanos, respectivamente, o que pode ser compreendido como uma maneira “antiocidental” (BHABHA 1991:187) de descrever o Outro. De forma análoga, no trecho a seguir, tem-se:

“Olhei ao redor... não sei o porquê, mas posso lhes assegurar que nunca, nunca antes, aquela terra, aquele rio, aquela selva, mesmo a abóbada daquele céu flamejante, pareceram-me tão sem esperança e tão sombrios, tão impenetráveis ao pensamento humano, tão impiedosos à fraqueza humana” (CONRAD 2011:62).

Na cena, Marlow está conversando com o comerciante russo e conta que Kurtz está muito enfermo e por isso ele deve retornar imediatamente para receber cuidados adequados. Eles estão a caminho do local onde Kurtz está e Marlow descreve o ambiente como sendo “tão sem esperança e tão sombrio”, referindo-se à selva. Esta descrição, que utiliza termos como “trevas” e “sombrio” para descrever o ambiente retratado por Conrad, é recorrente no livro e reforça a questão da identidade no contexto das concepções de Bhabha

---

<sup>7</sup> “I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago - the other day... Light came out of this river since - you say Knights? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker - may it last as long as the old earth keeps rolling! But darkness was here yesterday. [...]” (Conrad 2011:89).

(1991:178) sobre o estereótipo, o qual se caracteriza por ser excessivo e não ter uma construção lógica ou empírica comprovada.

Quando Marlow se aproxima do local onde Kurtz está, as imagens parecem causar grande incômodo:

“Aquelas cabeças espetadas nas estacas seriam ainda mais impressionantes se não estivessem viradas para a casa. Apenas uma, a primeira que eu avistara, estava voltada na minha direção. Não fiquei tão impressionado quanto vocês podem supor. [...] Afinal, aquilo era somente uma visão selvagem, enquanto eu parecia estar prestes a ser transportado para dentro de alguma região mais tenebrosa de sutis horrores, onde a pura e elementar selvageria era um consolo positivo, como se fosse algo que tivesse o direito de existir tão obviamente sob a luz do sol” (CONRAD 2011:63-64)<sup>8</sup>.

Nesta ocasião, Marlow se sente repellido, mas não surpreso pelo que havia visto, pois, aparentemente, aquilo era normal, dadas as condições do ambiente no qual ele estava. Tais condições parecem ser vislumbradas sob um ponto de vista eurocêntrico, ao abordarem como o Outro é visto. Por muito tempo, tem-se visões de uma África totalmente estereotipada repleta de guerras, ou ainda repleta de minérios preciosos e até mesmo dominada sociedades “primitivas”<sup>9</sup>. Sendo assim, esse tipo de ponto de vista desconsidera as tradições de pensamento, imaginário e vocabulário que são componentes do pensamento orientalista, conforme apontado por Said (2007:32). Mesmo que Said utilize a distinção entre ‘Oriente’ e ‘Ocidente’, tais interpretações acabam servindo para diferenciar o que faz parte da cultura europeia e o que não faz. A forma de conceber a África como um local exótico, selvagem, constitui uma representação envolta em mitos e mentiras estabelecidos na cultura e no senso comum. Tal imagem tem grande influência sobre ideias e instituições, e isso é o que dá durabilidade e força ao pensamento Orientalista e ao discurso colonialista.

---

<sup>8</sup> "They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house. Only one, the first I had made out, was facing my way. I was not so shocked as you may think. [...] After all, that was only a savage sight, while I seemed at one bound to have been transported into some lightless region of subtle horrors, where pure, uncomplicated savagery was a positive relief, being something that had a right to exist - obviously - in the sunshine" (CONRAD 2011:130-131).

<sup>9</sup> Ver Kabengele Munanga, “África: trinta anos de processo de independência”, *Revista da USP*, n° 18 (fev./ago.1993), p. 102.

Assim sendo, nos trechos apresentados, é possível perceber que Marlow narra o Outro de forma que parece não levar em consideração os aspectos históricos e sociais aos quais a África foi subjugada por anos.. Apesar de, no início de sua história, ele ter certa preocupação em traçar um comparativo entre a colonização europeia pelos romanos, sua narrativa parece ser influenciada pelo discurso do colonizador.. Como comerciante de marfim, sua responsabilidade nisso é evidente, já que sua função é vender para a Companhia o fruto da extração de marfim das terras africanas. Portanto, a imagem apresentada em sua narrativa sobre tudo isso, mesmo que em alguns momentos ele busque refletir o contrário, ainda está fortemente marcada pela presença de um discurso sobre um local que está longe de ser civilizado e está repleto de selvagens, a antítese da Europa.

Posteriormente a esta discussão sobre como o Outro é visto em *O Coração das Trevas*, faz-se imperativo compreender como isso ocorre em *Apocalypse Now*, de modo a buscar compreender se/e de que modo a alteridade é tratada no filme.

### 3.2. Apocalypse Now e o silenciamento dos vietnamitas e cambojanos

Algumas das cenas estudadas remetem ao momento em que os soldados americanos aterrissam no Vietnã com o Tenente-Coronel Bill Kilgore (Robert Duvall) e os instantes em que o filme se encaminha para o seu fim, quando a expedição de Willard se aproxima do lugar onde Kurtz está, no Camboja. Assim como o livro, mas ambientado em um local distinto, *Apocalypse Now* retrata uma imagem de cunho orientalista, tanto dos cambojanos quanto dos vietnamitas:



Figura 01: Os cambojanos  
 Fonte: *Apocalypse Now* (1:45:00, ©Paramount Pictures)

Por meio desta cena, é possível perceber a presença do registro do "Outro mundo" em comunidades que não tiveram contato com outros povos, mesmo considerando que o ano esteja entre 1955 e 1975 (período em que ocorreu a Guerra do Vietnã). Utilizam barcos como único meio de transporte e manipulam lanças e arcos, além da pintura corporal (branca). Historicamente é uma representação imprecisa, visto que o Camboja nos anos 1960 se encontrava urbanizado, diferentemente do que é retratado<sup>10</sup>.

Assim como essa representação dos cambojanos, existem formas imprecisas de representar o vietnamita, descrevendo-o como a antítese do europeu, de forma estereotipada e até mesmo racista. Um exemplo é Kilgore arremessando cartas de baralho nos corpos de vários vietnamitas estendidos em uma vala improvisada:



Figura 02 - Kilgore e os vietnamitas  
 Fonte: *Apocalypse Now* (00:29:04, ©Paramount Pictures)

<sup>10</sup> Ver o site <http://kinolibrary.com>, que possui um belo acervo de imagens do Camboja nessas décadas.

Logo, tudo isso corrobora as afirmações de Said (2007: 14), o qual diz que a relação entre Ocidente e Oriente é uma relação de poder, dominação, de graus de hegemonia complexa.

A próxima cena, assim como esta das cartas, também retrata relações de poder e hegemonia dos americanos em relação aos vietnamitas:



Figura 03: Vietnamitas sendo ajudados pelos soldados americanos  
Fonte: *Apocalypse Now* (00:29:28, ©Paramount Pictures)

Neste momento, um soldado ao lado de um tradutor está com um megafone, informando a todos os presentes que os americanos estão ali para ajudá-los. O tradutor é importante nesse trecho porque ele permite a compreensão clara da mensagem transmitida pelos americanos. Sem o tradutor, a comunicação seria muito difícil e haveria uma maior probabilidade de mal-entendidos ou incompreensões, fato que poderia atrasar ainda mais a evacuação. Ao estabelecer este tipo de diálogo cujo objetivo, a princípio, é prestar auxílio, é possível verificar uma forma de determinar quem tem o controle sobre a situação, o que se configura também como uma relação de poder.

Em todas as cenas apresentadas até o momento, os personagens cambojanos e os vietnamitas não possuem muitas falas (ou, em alguns casos, suas falas são limitadas a exclamações e gritos) enquanto as falas dos americanos são mais proeminentes. Isso faz com que os colonizadores mostrem predominantemente sua perspectiva sobre os acontecimentos no espaço que os circunda, enquanto os personagens locais têm menos oportunidades para expressar seus pontos de vista. Neste fotograma, por exemplo, temos, em primeira e maior perspectiva, o coronel Willard:



Figura 04: Willard entre os nativos  
 Fonte: *Apocalypse Now* (1:48:00, ©Paramount Pictures)

Ao fundo, fumaça, uma selva parece cobrir tudo, inclusive a escultura na qual repousa um cadáver. Alguns cambojanos aparecem trajados ao fundo, outros com poucas roupas portam lanças. Nesta parte do filme, a princípio, o grupo liderado por Willard mostra-se receoso em se aproximar dessa comunidade, temendo um ataque. Eles então soam uma sirene do barco, e os nativos rapidamente saem para permitir que eles possam ancorar. Tudo indica que há um consenso entre a população local em obedecer a estes homens, mesmo sendo americanos desconhecidos. Said (2007: 32, 1993: 22) chama a situação de representação do padrão de força entre Leste e Oeste, Ocidente e Oriente, e é esse o tipo de discurso que traduz o modo de pensar orientalista.

Por conseguinte, tem-se, nessas imagens, o que Bhabha (1991:182) chama de formas de estabelecer o discurso de quem, teoricamente, é considerado o mais subdesenvolvido. Para o especialista, ao caracterizar o Outro por meio de uma gama de diferenças e discriminações, tem-se a condição de retratar modos de hierarquização por meio de raça e cultura. Como percebido anteriormente, esta forma de representar tanto cambojanos quanto vietnamitas por meio de um veículo de comunicação em massa – o cinema – pode contribuir para a disseminação de um discurso baseado em hierarquizações por meio de antíteses. Fatores como estes corroboram com a transmissão de uma visão do discurso colonialista, que prevê que o Outro necessite ser domado, pois é selvagem e carece de civilização.

Portanto, é possível notar, nas cenas analisadas de *Apocalypse Now*, uma representação de cunho orientalista na qual tem-se um discurso de dominação

do colonizador sobre o colonizado. As cenas beiram o exagero e o grotesco, o que pode ser também compreendido como uma forma de evidenciar a barbárie na qual tanto americanos quanto cambojanos e vietnamitas passaram por anos durante o contexto da Guerra do Vietnã. Entretanto, neste momento, é importante lembrar a fala de Coppola em 1979, no Festival de Cannes, em que o diretor menciona que *Apocalypse Now* não é um filme sobre o Vietnã, é o Vietnã, abrindo possibilidades para a compreensão de sua obra como algo que buscou retratar o Outro de forma precisa. Sendo assim, podemos compreender que tanto *O Coração das Trevas* quanto *Apocalypse Now*, ainda que sejam obras nas quais expõe-se, em alguns momentos, a brutalidade do imperialismo europeu e da guerra americana, ainda há um longo caminho para se percorrer na representação consistente e individualizada do Outro.

## Considerações Finais

Em primeiro lugar, torna-se importante apontar que a análise da obra *O Coração das Trevas* e sua adaptação para o cinema *Apocalypse Now* possuem questões muito importantes a serem consideradas em torno da representação do sujeito das ex-colônias (ou chamado de 'Outro') em ambas as obras. Por essa razão, ao aliar os estudos pós-coloniais com as cenas em questão, percebemos que ambas as narrativas, ainda que busquem ponderar sobre a barbárie na qual tanto nativos africanos (podendo ser os congolenses, de acordo com Murfin, 1996) quanto vietnamitas e cambojanos estão sujeitos, elas insistem em representar esses sujeitos em condições longe de ser ideais, uma vez que tanto em *O Coração das Trevas* quanto em *Apocalypse Now* eles são pouco explorados se comparados aos personagens centrais das duas tramas.

Sendo assim, podemos afirmar que a discussão de ambas as obras é relevante para tal compreensão do modo de representação do Outro. Isto pode ser verificado, primeiramente, por ambos os narradores, que vivem um contexto de dualidade: enquanto em alguns momentos eles sentem as adversidades as quais o Outro está inserido, pouco é executado por esses narradores para mudar a situação. Em segundo lugar, ao analisar tanto o texto

de Conrad quanto o de Coppola, tem-se que a categoria do espaço corrobora para uma ilustração silenciada dos nativos africanos, vietnamitas e cambojanos, de forma inseri-los em uma condição subalterna, que não necessariamente retrata e transmite a realidade na qual eles se encontravam nas colônias naquele momento<sup>11</sup>.

Uma leitura crítica de *O Coração das Trevas* e *Apocalypse Now* é importante para compreender como a representação do Outro é construída nessas obras e como elas refletem as relações de poder e a história do período em que foram criadas. Embora critiquem aspectos da exploração colonial e da guerra do Vietnã, essas obras ainda perpetuam um discurso de alteridade, silenciando as vozes dos colonizados e reforçando a dominação dos colonizadores. Como afirma Fredric Jameson, a narrativa é um ato socialmente simbólico, uma forma de compreender a experiência histórica e sua relação com a estrutura social e a ideologia dominante (1992: 32-33).

## Referências

- BHABHA, H. K. “A Questão do ‘Outro’: Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo”. In *Pós-Modernismo e política*. 2ed. Trad. Francisco Caetano Lopes Júnior. Editora Rocco, 1991.
- BONNICI, T. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2004.
- CONRAD, J. *O Coração das Trevas*. Trad. Fábio Cyrino. Edição Bilíngue. São Paulo: Landmark, 2011.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema. Tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

---

<sup>11</sup> Existe um belo acervo de imagens do Camboja nessas décadas disponível no site <http://kinolibrary.com>.

- GUALDA, L. C. “Literatura e Cinema: elo e confronto”. *Matrizes*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 201-220, 2010.
- HATTNER, Á. L. “Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 16, p. 145-155, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação”. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, jan./jun.(2013): 35-44.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 1.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- MUNAGA, K. “África: trinta anos de processo de independência”, *Revista da USP*, n.18, p. 100-111, 1993.
- MURFIN, R. C. *Case studies in contemporary criticism: Heart of Darkness*. Miami: Bedford Books of St. Martin Press, 1996.
- SAID, E. W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno, 3a ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

# As múltiplas vozes narrativas de Jane Eyre: romance e filme

## Jane Eyre's multiple narrative voices: novel and film

Cynthia Beatrice Costa\*  
Lenita Maria Rimoli Pisetta\*\*

*Resumo:* O que acontece com a voz de quem narra quando a narrativa muda de língua, tempo, espaço e/ou meio? Para examinar tal questão, adotamos como exemplo uma tradução para o português e uma adaptação cinematográfica do romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. No plano da tradução interlingual, várias questões se colocam, como quando a narradora-personagem se dirige ao leitor. Como traduzir esse 'reader', que em português necessariamente terá marcação de gênero? A quem Jane se dirige? Já no filme de Robert Stevenson (1943), a narradora desdobra-se: a voz de Joan Fontaine em *voice-over* divide a tarefa narrativa com a câmera. A partir de conceitos narratológicos de BOOTH (1980) e GENETTE (1995) e dos estudos de KOZLOFF (1988) a respeito do uso de *voice-over* no cinema, examinamos a hipótese de que tradução e adaptação pressupõem ajustes significativos na voz narrativa.

*Palavras-chave:* Voz narrativa; Tradução; Adaptação cinematográfica; *Voice-over*; *Jane Eyre*.

*Abstract:* What happens to the voice of the narrator when the narrative moves from one language, time, space, and/or medium to another? To examine this issue, we exemplify with a translation into Brazilian Portuguese and a film adaptation of the

---

\* Professora adjunta do curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Possui doutorado em Estudos da Tradução e pós-doutorado na área de adaptação cinematográfica. E-mail: [cynthia.costa@ufu.br](mailto:cynthia.costa@ufu.br)

\*\* Professora titular do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É livre-docente, com doutorado em Linguística e pós-doutorados nas áreas de teoria e tradução literária. E-mail: [lenitarimolip@usp.br](mailto:lenitarimolip@usp.br)

novel *Jane Eyre* (1847), by Charlotte Brontë. In terms of interlingual translation, several questions arise, for example, when the narrator addresses the reader. How do we translate this vocative “reader”, which in Portuguese necessarily has a gender mark? Whom is Jane addressing? In Robert Stevenson's film (1943), the narrator is multiplied: Joan Fontaine's voice in voice-over shares the narrative task with the camera. Based on BOOTH (1980) and GENETTE's narratological concepts (1995), and on KOZLOFF's studies on the use of voice-over in films (1988), we examine the hypothesis that translation and adaptation presuppose significant adjustments in the narrative voice.

*Keywords:* Narrative voice; Translation; Film Adaptation; Voice-over; *Jane Eyre*.

*Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, é um *Bildungsroman*<sup>1</sup> narrado pela personagem-título. A conversa que ela desenvolve com os leitores colabora para a construção de uma relação de confiança ao longo das dificuldades descritas, de sua origem como órfã maltratada à descoberta de um segredo terrível da parte do homem que ama, até a reviravolta do recebimento de uma herança inesperada e do reencontro com o amor que compõem seu final feliz.

A história de Jane, narrada ao modo autobiográfico, pode ser lida como a da busca por uma voz, ou de uma gradativa “convergência”<sup>2</sup> (PETERS 1991:217) entre a protagonista narrada (“eu narrado”, ou *erzähltes ich*) e sua narradora (“eu narrante”, ou *erzählendes ich*), que vai se concretizando à medida que a heroína avança na aprendizagem da vida (GENETTE 1995:251-252).<sup>3</sup> Jane evolui até ser capaz de narrar a si mesma. Partimos, assim, já de uma dupla presença: a de Jane madura, dona da voz narrativa, e a de Jane em processo de amadurecimento, que é narrada pela outra. A essa duplicidade, acrescenta-se a interação, pois Jane não evolui sozinha; sua voz é concebida em um espírito de diálogo, tornando-se “uma voz capaz de confrontações dialógicas com outras vozes narrativas”<sup>4</sup> (PETERS 1991: 219).

O diálogo faz-se presente, ainda, em sua peculiar relação com quem a lê, isto é, com o narratário. Jane dirige-se à entidade *reader* com enorme

<sup>1</sup> De origem alemã, o termo *Bildungsroman* é usado para identificar um conjunto de romances com foco na formação pessoal do protagonista, cujas experiências resultam em um crescimento positivo (cf. CHASE 1984; MAYNARD 2002).

<sup>2</sup> Essas e outras traduções ao longo do artigo foram feitas por nós. Texto fonte: “convergence”.

<sup>3</sup> Propomos aqui um paralelo com a descrição que Gérard Genette faz de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, como *Bildungsroman*.

<sup>4</sup> “into a voice capable of dialogical confrontations with other narrative voices”.

frequência, convidando-nos a uma relação íntima com ela; mesmo hoje, “armados com as ferramentas da teoria pós-estruturalista, psicanalítica e pós-colonial”<sup>5</sup> (STERNLIEB 1999: 453), sentimo-nos impelidos a participar do jogo proposto pela narradora. Há uma palpável “preocupação de estabelecer ou de manter com ele [narratário] um contato, ou um diálogo” (GENETTE 1995:254).

Considerando a função da narrativa como a de “contar uma história” por meio de um determinado “ponto de vista” com maior ou menor distanciamento por parte de quem conta (GENETTE 1995: 159-160), abordamos a protagonista Jane Eyre como detentora da voz central do romance, dotada de alto envolvimento emocional com tudo o que diz. Sua narrativa é autodiegética, porque, como heroína-narradora, ela desfruta do privilégio de narrar (GENETTE 1995: 246). Ainda pode ser considerada uma agente narradora, pois produz “efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos” (BOOTH 1980: 169).

Este estudo concentra-se nos efeitos que a tradução e a adaptação cinematográfica têm sobre essa narradora confiável, ou “fidedigna”, isto é, que atua de acordo com a moral da autora implícita (BOOTH 1980: 174). Inevitavelmente, a voz de Jane é modificada nesses processos, por dois motivos principais: na tradução, porque a língua portuguesa exige que ela defina com quem está falando; na adaptação, porque sua voz e seu ponto de vista têm de ser recriados por meio de recursos cinematográficos.

Com base no exemplo de *Jane Eyre*, levantamos possibilidades de como a narradora-personagem é modificada quando a narrativa em que ela habita – e constrói – muda de língua, contexto e/ou meio.

## Ah! Romântico leitor!

Como narradora-protagonista, Jane Eyre é “altamente confiável”<sup>6</sup> (WOOD, 2009, n.p.). Ao longo do romance, ela fala sobre si e sobre outras personagens, relata diálogos inteiros, filosofa e, o que é particularmente

<sup>5</sup> “armed with the tools of post-structuralist, psychoanalytic, and postcolonial theory”.

<sup>6</sup> “highly reliable”.

relevante para a presente discussão, dirige-se com frequência ao(s) narratário(s) ou à(s) narratária(s). Essa instância inscrita no texto

é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente (GENETTE, 1995: 258).

Quem conversa com a instância *reader*, ou narratário, é a voz de Jane madura. Esta controla toda a narração do romance, retratando as diferentes vozes de Jane criança e jovem. Joan D. Peters (1991) aborda a modulação dos discursos de Jane ao longo de sua trajetória como reflexo de seu desenvolvimento verbal e, ao mesmo tempo, de seu ganho de uma voz dialógica social de gênero (*gender*; feminino) e gênero (*genre*; literário), que termina o romance amadurecida, não em estado de total acabamento, mas em potencialidade (PETERS 1991: 233).

Nota-se o tom rebelde (e sinceríssimo) de Jane menina:

– Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a *senhora*; mas declaro que não a amo: detesto-a mais do que ninguém no mundo exceto John Reed: e este livro sobre a Mentirosa a *senhora* pode dar para a sua filha, Georgiana, pois é ela quem conta mentiras, não eu (BRONTË 1996: 53).

Em tradução de:<sup>7</sup>

“I am not deceitful: if I were, I should say I loved *you*; but I declare I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the Liar, you may give to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I” (BRONTË 2009: 38).

O possível problema da tradução de *Liar*, sem declinação de gênero, é facilmente resolvido porque, no contexto da cena, sabe-se que Jane se refere ao livro sobre Martha G— que Mr. Brocklehurst, diretor do internato Lowood, dera-lhe de presente antes de sua partida.

Adiante, já em Lowood, Jane permanece rebelde, mas seu discurso vai ficando gradualmente mais reflexivo:

– Não, sei que devo pensar bem de mim; mas isso não é o suficiente; se os outros não me amarem, eu prefiro morrer a viver; não suporto ser só e odiada, Helen. Olhe aqui, para conseguir um pouco de afeição

<sup>7</sup> Toda a análise é feita com base na tradução *Jane Eyre* (1996), realizada por Lenita Esteves e Almiro Pisetta para a editora Paz e Terra, escolhida entre mais de 20 traduções, sendo Esteves uma das autoras deste artigo.

verdadeira de você, ou da srta. Temple, ou de qualquer outra pessoa que eu realmente ame, de bom grado me sujeitaria a ter o braço quebrado, ou a deixar que um touro investisse contra mim, ou a ficar atrás de um cavalo bravo e deixar que ele desferisse um coice contra o meu peito... (BRONTË 1996: 99).

Tradução de:

“No; I know I should think well of myself; but that is not enough: if others don’t love me I would rather die than live – I cannot bear to be solitary and hated, Helen. Look here; to gain some real affection from you, or Miss Temple, or any other whom I truly love, I would willingly submit to have the bone of my arm broken, or to let a bull toss me, or to stand behind a kicking horse, and let it dash its hoof at my chest –” (BRONTË 2009: 71).

Percebe-se, com base nos exemplos citados, como a tradução recria os diferentes tons de Jane ainda criança. Em Gateshead Hall, onde não é bem-vinda, Jane fala à sua tia em tom declaradamente desafiador, o que se reconstrói em português brasileiro nas escolhas de “fingida” (*deceitful*), “detesto-a” (*dislike you*) e “conta mentiras” (*tells lies*). Em Lowood, onde sabe que está prestes a cair em total solidão (após a morte de sua amiga Helen), a postura de Jane continua melodramática, mas seu discurso é mais poético e calculado, o que se apreende no uso sofisticado da pontuação (adaptado para um uso mais comum no português, mas ainda assim bastante formal), nas analogias que ela propõe e no uso de advérbios, traduzidos por “realmente” (*truly*) e por uma locução, “de bom grado” (*willingly*).

A terceira voz principal de Jane é a de sua versão narradora, que controla todo o romance e coincide apenas em parte com sua voz de governanta adulta – ou seja, haveria, ainda, uma quarta voz. É na voz de narradora, talvez, que se encontram os maiores desafios tradutórios, pois na sua modulação e na forma como ela se dirige a nós conseguimos adentrar alguns aspectos importantes do romance. Um deles, proposto por Lisa Sternlieb (1999: 453), diz respeito à posição de *confidante* (confidente, a pessoa a quem se faz confidências) em que ela nos coloca, espelhando a mesma posição em que Rochester a coloca. Nós a ouvimos em silêncio assim como ela o ouvia em silêncio:

Tabela 1: Confidências de Jane

Ao confidente	Tradução de
Leitor, embora eu pareça estar confortavelmente acomodada, minha mente não está muito tranquila ( BRONTË 1996: 133).	Reader, though I look comfortably accommodated, I am not very tranquil in my mind ( BRONTË 2009: 95).
(ah! romântico leitor, perdoe-me por contar esta verdade nua e crua) (BRONTË 1996: 155).	(oh, romantic reader! forgive me for telling me the plain truth!) (BRONTË 2009: 111).
A igreja, como o leitor sabe, ficava logo além dos portões; o lacaio logo retornou (BRONTË 1996:398).	The church, as the reader knows, was but just beyond the gates; the footman soon returned (BRONTË 2009: 287).
Leitor, eu me casei com ele (BRONTË 1996: 617).	Reader, I married him (BRONTË 2009: 449).

Para o tradutor do inglês para o português é invariavelmente um dilema quando uma palavra invariável como ‘teacher’, ‘nurse’ ou ‘secretary’ deve ser traduzida. Existe até certa tendência a atribuir um gênero sem pensar muito, de acordo com o *status* das carreiras, nestes três últimos exemplos. O termo ‘teacher’ será provavelmente traduzido por ‘professora’ se os alunos forem crianças. Essa situação pode dar até espaço para uma pequena militância, atribuindo-se o gênero masculino a profissões tradicionalmente femininas, colocando um ‘secretário’ como subalterno de um poderoso empresário, por exemplo.

No caso do “reader” de *Jane Eyre*, o tradutor (termo que, é óbvio, usamos aqui genericamente), poderia pensar em algumas bases para a sua decisão sobre qual gênero atribuir à palavra *reader*, neutra em inglês. Se o público leitor fosse predominantemente composto por mulheres, como poderia pensar alguém em nossos dias, em vista de *Jane Eyre* ser a história de uma ‘mocinha’, talvez se justificasse a tradução por ‘leitora’. Acontece que o público leitor da era vitoriana era definido de acordo com classes sociais e poder aquisitivo, e não segundo o gênero (BARRETT 2012: N.P.).

Além do mais, o tradutor deveria se ater mais à cultura de chegada e pensar nos possíveis leitores da tradução, mesmo que os leitores na época em que o original foi publicado pertencessem predominantemente ao sexo feminino, algo que não aconteceu com *Jane Eyre*.

Resta ainda o fato de esse romance ter sido publicado inicialmente com um pseudônimo masculino, Currer Bell. Anne, Charlotte e Emily Brontë publicaram inicialmente seus livros como os irmãos Bell (Acton, Currer e Ellis). Só depois da morte de duas das irmãs a verdadeira identidade de ‘Currer Bell’ foi gradualmente sendo revelada (BARKER 2010: 809-840). Embora traços de uma suposta ‘identidade feminina’ fossem sendo identificados nas obras de Charlotte Brontë, principalmente após a publicação de seu segundo romance, *Shirley* (1849), as resenhas publicadas sobre *Jane Eyre* identificavam o autor não só como homem, mas como rude.

As três Brontës publicaram seus romances de estreia no mesmo ano, 1847. No entanto, diferentemente das obras de suas irmãs, a de Charlotte fez um sucesso instantâneo.<sup>8</sup> De qualquer forma, as três obras chocaram os críticos contemporâneos. Janet Barker, biógrafa das irmãs Brontë, traz uma lista dos qualificativos atribuídos a *Jane Eyre* por resenhistas da época:

*Jane Eyre* combina ‘dureza masculina, rudeza e liberalidade de expressão’, o Sr. Rochester ‘é dono da profanidade, da brutalidade e do jargão do libertino misantrópico’ e o livro como um todo expressa “uma total ignorância dos hábitos da sociedade, um gosto extremamente grosseiro, e uma doutrina paganista da religião” (BARKER 2010: 138-139).<sup>9</sup>

Essas informações biográficas e sobre a recepção do livro poderiam guiar o tradutor na decisão de escolher ‘leitor’ ou ‘leitora’ para ‘reader’. O uso de ‘leitor’ poderia ser justificado por uma acepção inclusiva, que suporia tanto homens quanto mulheres. Esse foi o motivo da escolha por ‘leitor’ na tradução analisada aqui. Por outro lado, o tom confessional da madura narradora Jane, que estabelece um contato direto com cada leitor ou leitora, fazendo deles *confidantes* individuais, talvez justificasse a escolha de ‘leitora’. De qualquer forma, dois aspectos são praticamente indiscutíveis: se o tradutor adotasse ‘leitores’, que seria mais inclusivo do que ‘leitor’ ou ‘leitora’, seria destruído o contato *tête-à-tête* que a narradora estabelece com o leitor; além disso, o

<sup>8</sup> A primeira tiragem do livro, provavelmente de 250 exemplares foi publicada em 16 de outubro de 1847, já tinha se esgotado três meses depois. Na época, havia planos de uma reimpressão em janeiro e outra em maio (BARKER 2010: 719).

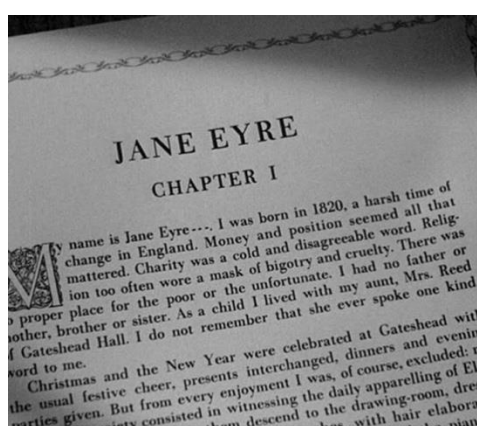
<sup>9</sup> “*Jane Eyre* combines ‘masculine hardness, coarseness, and freedom of expression’, Mr Rochester possesses ‘the profanity, brutality, and slang of the misanthropic profligate’ and the whole book expresses ‘a total ignorance of the habits of society, a great coarseness of taste, and a heathenish doctrine of religion’”.

tradutor deveria fazer uma escolha ('leitor' ou 'leitora') e se ater a ela, usando o mesmo termo em todas as ocorrências de 'reader' em inglês (que não são poucas). Dilemas tradutórios como esse, impostos pelo não paralelismo sintático entre as línguas, precisam ser resolvidos, mesmo que os tradutores muitas vezes não tenham certeza de terem feito a escolha certa.

## My name is Jane Eyre...

O longa-metragem de Robert Stevenson, de 1943, é uma entre as mais de 30 adaptações de *Jane Eyre* feitas para o cinema e a televisão. Estrelado por Joan Fontaine como Jane Eyre e Orson Welles como Rochester, o filme influenciou palpavelmente versões audiovisuais posteriores, sobretudo no que diz respeito à caracterização da protagonista – tanto física quanto emocional – e à direção de arte de traços góticos.

Um recurso adotado por Stevenson, no entanto, era característico daquela fase do cinema hollywoodiano e deixou de ser usado com o tempo: em oito ocasiões ao longo do filme, ouve-se a voz de Jane lendo trechos de um romance enquanto vemos, na tela, os mesmos trechos (exceto na última vez, em que só ouvimos a voz). Nesta primeira ocorrência, ela se apresenta ao iniciar a leitura:



Captura de tela I: Jane lê sua história para os espectadores  
@ Twentieth Century Fox, *Jane Eyre* (1943)

A leitura é “de um romance” e não “do romance *Jane Eyre*”, porque se trata de uma espécie de ilusão criada pelo filme: esse não é o início do romance

de Brontë, mas um texto criado pelos roteiristas para apresentar a narradora-protagonista e seu contexto de forma sucinta.

A primeira narradora com a qual os espectadores do filme têm contato, portanto, é a do *voice-over*.<sup>10</sup> Este é um recurso narrativo cinematográfico que implica uma presença – de uma voz – e uma ausência – de imagem. Ou seja, ouvimos, mas não vemos, quem está falando. A voz “vem de outro tempo e espaço do discurso” e indica que “alguém se encontra no ato de comunicar uma narrativa – isto é, relatando uma série de acontecimentos para um público” (KOZLOFF 1988: 2)<sup>11</sup>.

A próxima Jane que vemos (2min20seg) é Jane criança, portanto não pode ser aquela que estava narrando. Cria-se, assim, uma dupla dimensão: a do presente da narrativa e a do ‘outro lugar’ de onde fala a narradora em *voice-over*. Esta segunda, embora distante porque não a vemos, como que cria intimidade conosco (KOZLOFF 1988: 2), pois é como se estivesse nos confidenciando sua história – e ela tem a autoridade para tanto, afinal, quem melhor para contar a própria história? (GENETTE 1995: 196). Cabe a ela, portanto, recriar a intimidade cultivada pela narradora do romance quando se dirige ao seu leitor-confidente como “reader”. Sua próxima entrada (7min48seg) relata o horror de sua chegada ao internato Lowood.

Haverá, ainda, uma terceira Jane já adulta, que nos é apresentada visualmente ao ser chamada pelo conselho diretor do internato (21min04seg). Aqui vemos Joan Fontaine, ouvida desde o primeiro minuto do filme, pela primeira vez. Fecha-se, assim, um triunvirato de Janes que governam, ao mesmo tempo, a narração, o ponto de vista e o protagonismo do filme, como uma estratégia adaptativa de reconstruir a narradora-personagem do romance de Brontë.

Passa-se, então, um intervalo relativamente longo até sua próxima entrada em *voice-over* (36min43seg), ao falar sobre o caráter de Rochester. Novamente, o trecho correspondente do livro (roteirizado, pois não se trata de

---

<sup>10</sup> Nos anos 1940, o uso do *voice-over* popularizou-se no cinema hollywoodiano, sobretudo, em filmes de guerra, filmes *noir* e, como no caso de *Jane Eyre*, adaptações literárias (KOZLOFF 1988: 34).

<sup>11</sup> “comes from another time and space of the discourse (...) relates to the content of the speech: someone is in the act of communicating a narrative - that is, recounting a series of events to an audience”.

um trecho *ipsis litteris* da obra de Brontë) é focado e iluminado na tela, o que se repete quando Jane se questiona sobre o mistério da torre (52min17seg), ao se declarar apaixonada por Rochester (1h17min30seg), ao ir embora para Gateshead Hall após a decepção com Rochester (1h25min38seg) e ao sentir que deve voltar para Thornfield (1h32min02seg). O filme termina com um último *voice-over* de Jane, mas sem a imagem da página sendo lida – em vez disso, a câmera mostra o casal caminhando em direção ao horizonte, sob o crepúsculo (1h35min55seg).

Nota-se, com base no que foi descrito no parágrafo anterior, que as interferências da voz de Jane intensificam-se após o clímax, ou seja, a partir do momento em que surge a desconfiança sobre a presença de alguém na torre de Thornfield e, mais marcadamente, após a ascensão, queda e nova ascensão de sua paixão por Rochester. Essa cadência pode ser explicada pela necessidade de mais *insight* sobre a personagem à medida que ela é confrontada com dilemas morais graves. Ao conversar conosco, Jane esclarece possíveis dúvidas nossas com relação aos seus sentimentos, colocando-nos a seu favor.

Além do uso do *voice-over*, há estratégias tipicamente cinematográficas para manter o ponto de vista encerrado em Jane, de modo que saibamos que tudo que acontece ali perpassa o seu olhar. Em um filme, porém, ‘fechar’ o ponto de vista em uma só personagem não é tarefa fácil – nem desejável, uma vez que, salvo exceções, pode ficar cansativo para o público. Por isso, há ‘escapes’ do seu ponto de vista. Além das tomadas de transição, feitas para mostrar paisagens, caminhos percorridos e fachadas de edifícios, há momentos breves em que Jane não está presente e, por isso, não poderia saber o que está acontecendo. Por exemplo: o médico chega a Lowood para examinar Helen (16min10seg); o diretor de Lowood fala ao conselho a portas fechadas (20min40seg); Rochester entra com seu cachorro em Thornfield, enquanto Jane está entretendo Adèle (38min52seg); Rochester tranca a porta do corredor que leva à ala da torre enquanto Jane está em seu quarto (47min); após mandar Jane para fora do aposento, Rochester conversa com o médico e com um paciente atacado em circunstâncias misteriosas (1h05min09seg).

Por outro lado, o filme se utiliza de estratégias para indicar que Jane está ciente do que se passa mesmo quando não parece estar presente. Isso

acontece, por exemplo, quando o médico repreende o diretor do internato por sua negligência para com Helen Burns, e Jane logo aparece ouvindo às escondidas (16min56seg). Bem adiante, já próximo à conclusão, o filme recorre a um truque: depois de Jane se retirar para dormir, Rochester e sua pretendente Blanche conversam no jardim (1h11min34seg); após os vermos passeando pelas alamedas, descobrimos que Jane estava ouvindo atrás de um muro (1h13min31seg). Ela precisava saber da potencial ligação amorosa entre os dois para conseguir, na cena seguinte, declarar-se de coração aberto, proferindo uma das passagens mais célebres do romance, localizada no capítulo XXIII, quase palavra por palavra:

– Do you think, because I am poor, obscure, **and plain that** I am soulless and heartless? I have as much soul as you,— and full as much heart! And if God had gifted me with, **well**, some beauty, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you (JANE EYRE 1943, 1h16min 30seg; grifos nossos).

Passagem original:

– Do you think, because I am poor, obscure, **plain, and little, I am** soulless and heartless? **You think wrong!** — I have as much soul as you,— and full as much heart! And if God had gifted me with some beauty **and much wealth**, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you (BRONTË 2009, p. 253; grifos nossos).

Observa-se, assim, como pequenas modificações são feitas pelos roteiristas no texto do romance – e impactadas pela interpretação da atriz, orientada pelo diretor – para que encaixá-lo em um novo contexto. Para melhor analisar essas diferenças, colocamos aqui a passagem do romance traduzido:

– Acha que, porque sou pobre, obscura, simples e **pequena**, não tenho corpo nem alma? **Está enganado!** Tenho alma tanto quanto o senhor, e um coração repleto como o seu! E se Deus me tivesse dado alguma beleza e **muita riqueza**, eu teria feito como que fosse tão difícil para o senhor me deixar, como é difícil para mim agora deixá-lo (BRONTË 1996: 351).

E como ela ficaria com as modificações operadas no roteiro:

– Acha que, porque sou pobre, obscura e simples, não tenho corpo nem alma? Tenho alma tanto quanto o senhor, e um coração repleto como o seu! E se Deus me tivesse dado, **bem**, alguma beleza, eu teria feito com que fosse tão difícil para o senhor me deixar, como é difícil para mim agora deixá-lo.

Foram retirados, portanto, o adjetivo “pequena” (talvez por terem suposto que Joan Fontaine não fosse tão miúda assim para se declarar

‘pequena’); a acusação mais direta “Está enganado!”, porque, apesar de se fortalecer, a meiga Jane de Fontaine nunca se torna nem vagamente agressiva; e o comentário sobre a riqueza, pois o aspecto financeiro é, como um todo, menos presente no filme de Stevenson do que no romance de Brontë.

O confronto com Rochester, a coragem de Jane de se declarar, está de acordo com o que Peters (1991) lê como um processo de evolução dialógica por que passa a narradora-personagem, processo esse presente no romance e no filme, mas, como visto com base nas modificações acima, em menor grau no segundo. A voz de Jane “narrada”, ou seja, a Jane do passado, encontra-se a essa altura em pleno estado de consolidação – ela consegue se posicionar mesmo diante do homem que ama e teme. É menos firme no filme, porém.

## Discussão: Jane multiplicada

Como se viu com base nos exemplos de *Jane Eyre*, um possível efeito da tradução e da adaptação audiovisual de um romance é a modificação da voz narrativa.

Conforme foi observado anteriormente, o romance traz pelo menos duas Janes, uma narradora adulta que revisita seu passado e aquela mais jovem, predominantemente criança, que vive esse passado. Embora o leitor faça a distinção entre as duas pelo próprio andamento do enredo, diferenciando a narradora que conta a história e a representação que essa narradora faz das falas da Jane menina (como vimos em excertos citados acima, por exemplo: “– Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a *senhora*; mas declaro que não a amo”), percebemos que esta última, mesmo em tenra idade, articula muito bem seus pensamentos e os expressa com eficiência.

Existe uma diferença discursiva entre Jane adulta e Jane menina. No entanto, numa história que se passa na primeira metade do século XIX, a fala das crianças não se assemelha à fala de crianças contemporâneas. Havia maior

formalidade, e essa formalidade precisa ser reproduzida na tradução. Na passagem a seguir, uma conversa entre a Sra. Reed e Jane ainda menina, temos a ocorrência do ‘you’, que pode colocar armadilhas para o tradutor. Além disso, temos uma intensa convergência entre a Jane adulta e a Jane menina, à medida que, à fala reproduzida da menina, interpõe-se a voz da narradora que descreve o estado de espírito dela e os impulsos que a fizeram agir como agiu.

“What would Uncle Reed say to **you**, if he were alive?” was my scarcely voluntary demand. I say scarcely voluntary, for it seemed as if my tongue pronounced words without my will consenting to their utterance: something spoke out of me over which I had no control.

“What?” said Mrs. Reed under her breath: her usually cold composed grey eye became troubled with a look like fear; she took her hand from my arm, and gazed at me as if she really did not know whether I were child or fiend. I was now in for it.

“My Uncle Reed is in heaven, and can see all **you** do and think; and so can papa and mama: they know how **you** shut me up all day long, and how **you** wish me dead” (BRONTË 2009: 29; grifos nossos).

Dada a distância etária e também hierárquica entre a Jane menina e a Sra. Reed, esse “you” não poderia ser adequadamente traduzido por “você”, já que em inglês o pronome pode ser usado indistintamente para a pessoa com quem se fala, independentemente de sua posição ou importância. Aqui não se trata exatamente de uma escolha forçada, como no caso de “reader”. A questão é preservar na língua da tradução uma diferença de posições que está patente na situação, mas não está explicitada na língua original. Essa diferença se manifesta quando a Jane adulta continua chamando sua tia de “Mrs. Reed”, mas não quando ela fala diretamente com a tia. A tradução deve contornar essa dificuldade, empregando outro pronome de tratamento que não seja o equivalente mais óbvio de “you”, “você”:

— O que diria o Tio Reed se estivesse vivo? — foi minha pergunta quase involuntária. Digo quase involuntária, pois foi como se minha língua tivesse dito palavras sem o meu consentimento: alguma coisa em mim falou, sobre a qual não tive controle.

— O quê? — disse a sra. Reed, quase sem fôlego: seus olhos, em geral frios e impassíveis, foram perturbados por uma expressão de medo; ela tirou a mão do meu braço e fixou o olhar em mim como se realmente não soubesse se eu era uma criança ou um demônio. Agora eu ia até o fim.

— Meu Tio Reed está no céu, e pode ver tudo o que a **senhora** faz e pensa; assim como o papai e a mamãe; eles sabem como a **senhora** me deixa trancada o dia todo e como deseja me ver morta (BRONTË 1996: 42; grifos nossos).

Aspectos como esse, juntamente com dilemas como o imposto pela palavra ‘reader’ no caso desse romance específico, ajudam a compor a integridade da voz narrativa. Na tradução, os recursos nem sempre são os mesmos, precisando ser adaptados às regras da outra língua, sob o risco de não se reproduzir um efeito semelhante no texto de chegada. O que chamamos de “voz narrativa” é um conceito complexo, que se vale de várias estratégias para produzir um efeito convincente. Quanto mais atento estiver o tradutor a esses componentes e ao modo como seus efeitos podem ser reproduzidos na tradução, melhor será o resultado.

No caso da adaptação cinematográfica de Stevenson, o uso de imagens do livro e da narração em *voice-over* reforçam sua ligação com a literatura, como que subentendendo que a narradora do romance de Brontë se mantém no filme. Por mais ‘literária’ que possa ser considerada a técnica do *voice-over* no cinema (sobre a controvérsia, KOZLOFF 1988: 17), entretanto, seu uso não aponta para uma reprodução idêntica da narração do livro no formato filme, até porque seria inviável – o filme, afinal, possui também uma câmera que nos mostra a própria Jane, ou seja, trata-se de um olhar externo a ela.

O *voice-over*, contudo, possibilita o estabelecimento de uma intimidade entre público e personagem que talvez não fosse obtida facilmente de outra forma, ainda mais no caso específico de uma adaptação audiovisual (97 minutos) de um romance com 38 capítulos, geralmente publicados com no mínimo, 400 páginas. Colabora, ainda, para a compreensão do processo de autoconhecimento por que passa Jane no decorrer da história, uma vez que, enquanto ela fala de si para os ‘outros’ (narratários) e com os outros (personagens), está na verdade se descobrindo e se fortalecendo. Ao fazer de sua protagonista também a narradora da própria vida, *Jane Eyre* – livro e filme – abre a possibilidade de *Bildung*.

Nossa percepção do fortalecimento por que passa Jane tem relação com o contraste entre a narradora ‘atual’, já amadurecida, e a personagem do passado, em constante sofrimento – isto é, “estabelece-se um fio de desenvolvimento implícito entre a Jane que sofre e a Jane que conta”<sup>12</sup> (CHASE

---

<sup>12</sup> “a thread of implied development is established between the Jane that suffers and the Jane that tells”.

1984: 62). No longa-metragem de 1943, esse contraste é recriado por meio da multiplicação de Janes: nós a vemos criança e adulta e a ouvimos no *voice-over*. São, portanto, ao menos três Janes diferentes, desdobradas para dar conta, ao mesmo tempo, de seu protagonismo na história, de seu ponto de vista e da narração. Esta, realizada em primeira pessoa, é intermitente, o que significa, porém, que a narradora não tem como ter controle sobre sua história da mesma forma que tem no romance (KOZLOFF 1988: 43).

Um efeito curioso notado no filme de Stevenson é que tal é sua ênfase na ligação com o romance de Brontë que somos, como público, levados a acreditar que se trata da mesma história, com as mesmas personagens e, claro, a mesma narradora-protagonista. O que não é verdade, e não apenas do ponto de vista pragmático (um livro é um livro, um filme é um filme). Há modificações significativas no enredo roteirizado por Stevenson em parceria com Aldous Huxley e John Houseman (com colaboração, ainda, de Ketti Frings e Henry Koster, este não citado nos créditos<sup>13</sup>). Essas mudanças “removem todos os modelos de comportamento feminino de Jane. Editam sua herança inesperada e, o mais importante, alteram as circunstâncias que demonstram a conquista de uma identidade independente por parte de Jane”,<sup>14</sup> lamenta Elisabeth Atkins (1993: 54), apontando, ainda, para uma estanque separação entre bem e mal característica do cinema da década de 1940. Linda Hutcheon de fato comenta o rumor de que David Selznick, idealizador do projeto no estúdio Twentieth Century Fox, “não se preocupou em preservar detalhes do romance *Jane Eyre* (1847) ao adaptá-lo na década de 1940, pois, segundo uma pesquisa com o público, poucas pessoas o conheciam” (2013: 168).

Apesar de tudo isso, a ilusão de similitude, ou até de substituição, entre livro e filme é reforçada de variadas formas. O filme de Stevenson volta à sua origem nas ocasiões em que mostra um livro aberto sendo lido, mas também de outras maneiras. Logo de início, após a vinheta do estúdio, vemos na tela a capa de um livro:

---

<sup>13</sup> *Jane Eyre* (1943): *IMDb*.

<sup>14</sup> “The screenplay writers remove all of Jane’s female role models: they edit Jane’s unexpected inheritance; and most importantly, they alter the circumstances which demonstrate Jane’s acquirement of an independent identity”.



Captura de tela II: Abertura dos créditos  
 © Twentieth Century Fox, *Jane Eyre* (1943)

Não há, assim, nenhuma possibilidade de o filme não ser entendido como uma adaptação de uma obra literária (COSTA 2021: 20) – inclusive, o nome de Charlotte Brontë está antes do autor do filme (o diretor) e maior que o nome de um dos produtores (William Goetz, visto no pé da imagem acima). Em seguida, as páginas são viradas para exibir os créditos do elenco e da produção, até chegar à primeira página da história que será contada e a câmera aproximar-se em *zoom* para focar no primeiro parágrafo (1min25seg).

Em diversos momentos, é demandada leitura por parte do espectador, um recurso comum no cinema que também remete à nossa inevitável relação com a palavra escrita, mesmo em um contexto majoritariamente audiovisual: a placa de Lowood (7min19seg); as placas penduradas nos pescoços de Jane (*rebellious*, ou rebelde) e Helen (*vain*, ou vaidosa) em seu castigo imposto pelo diretor do internato (15min27seg); a carta de emprego enviada a Jane em Lowood (22min56seg); uma etiqueta de bagagem a ser enviada por navio em nome de Mrs. Edward Rochester (Jane após o casamento, portanto) para Gênova (1h18min24seg), o que indica a lua-de-mel que não se concretiza; o anúncio de leilão público da propriedade e dos pertences da tia de Jane (1h30min51seg); o início da carta que Jane escreve para Mr. Brocklehurst (1h31min09seg).

Ainda no início do filme, em Lowood, o diretor abre o livro de registros de alunas, que é focado pela câmera – nele, lemos a data de entrada de Jane na instituição e seus conceitos em diferentes disciplinas ao longo dos anos, o que nos mostra sua irregularidade no início e paulatino aprimoramento; seu comportamento, entretanto, passa de ruim (*bad*) para apenas satisfatório (*satisfactory*), enquanto os resultados em línguas e humanidades tornam-se muito bons ou excelentes (20min26seg – 20min41seg). É preciso que o

espectador tenha interesse em (e habilidade para, dada a rapidez) ler o conteúdo das páginas para notar tais sutilezas.

Hoje, quase 80 anos após o lançamento do filme, estratégias hollywoodianas clássicas como essas parecem ocultar a tecnologia bastante moderna empregada no cinema e ausente na literatura,<sup>15</sup> como a possibilidade de mostrar uma coisa na tela enquanto outra é ouvida na trilha-sonora, já que imagem e som foram gravados separadamente (JOST 2004: 73). A tecnologia permitiu que no cinema Jane ganhasse, concretamente, uma voz – ou muitas, já que vem sendo periodicamente adaptada desde então.

## Considerações finais

*Jane Eyre* possui uma forte voz feminina em primeira pessoa, que é indissociável da relação emocional que leitores desenvolvem, potencialmente, com o romance. E que, hoje, também integra nossa tradição cinematográfica (KOZLOFF 1988: 41). Ao traduzi-la para outra língua/cultura ou adaptá-la para outro meio, essa voz é repensada e recriada. Para tanto, diferentes estratégias são adotadas.

Os tradutores da obra para outra língua precisam refletir e tomar decisões que têm impacto sobre a obra como um todo e, obviamente, sobre o desenho da voz narrativa. Como foi observado, uma dessas decisões concerne ao termo ‘reader’, reiteradamente usado pela narradora e que cria um canal de identificação direto entre ela e o leitor ou a leitora. Outros aspectos, como o grau de formalidade dos pronomes de tratamento, também podem influenciar a conjuntura do romance traduzido

Já quanto ao exemplo cinematográfico que abordamos, pode-se afirmar que o longa-metragem de Stevenson se coloca como um ‘filme-romance’, pois, embora se desvie do enredo de partida e mesmo de traços fundamentais da própria Jane, é evidente que quer manter sua relação com a obra de Brontë explícita e constante, exibindo imagens de um livro acompanhadas da narração

---

<sup>15</sup> Curiosamente, Genette chega a sugerir que a literatura poderia ter adotado convenções visuais, ao modo do cinema, como itálicos e normandos (GENETTE 1995: 236).

em *voice-over*. O público é convidado a ver, ouvir e ler ao mesmo tempo – portanto, espera-se um narratário que seja espectador-ouvinte-leitor, estabelecendo com ele uma relação literário-cinematográfica.

## Referências

- ATKINS, E. “‘Jane Eyre’ Transformed”. *Literature/Film Quarterly*, v. 21, n. 1, Salisbury University, 1993, p. 54-60.
- BARKER, J. *The Brontës: Wild Genius in the Moors*. 2 ed. London & New York: Pegasus Books, 2010.
- BARRETT, C. Victorian Publishing History. *Great Writers Inspire*. University of Oxford. 25 jul 2012. Disponível em: <https://writersinspire.org/content/victorian-publishing-history>. Acesso em: 23 de abr. de 2023.
- BOOTH, W. C. A retórica da ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BRONTË, C. *Jane Eyre*. New York: Penguin Classics, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Jane Eyre*. Trad. Lenita Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- CHASE, K. *Eros & Psyche: The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Eliot*. New York /London: Methuen, 1984.
- COSTA, C. B. “Análise de adaptações cinematográficas baseadas em obras canônicas da literatura: os casos de *Jane Eyre* e *Madame Bovary*”. In LIMA, Érica; PISETTA, Lenita Rimoli; VERAS, Viviane (org.). *E por falar em tradução*. Bauru: Canal 6, 2021: 14–28.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JANE EYRE (1943). Direção de Robert Stevenson. Roteiro de Aldous Huxley, Robert Stevenson e John Houseman. Longa metragem, 97min, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6ferjKtrr8>. Acesso em: 07 de mar. de 2022.

- JOST, F. "The look: from film to novel – an essay in comparative narratology". *A Companion to Literature and Film*, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo. Blackwell, 2004: 71–80.
- KOZLOFF, S. *Invisible Storytelling: Voice-Over Narration in American Fiction film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1988.
- MAYNARD, J. K. "The Bildungsroman". *A Companion to the Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005: 279–301.
- PETERS, J. D. "Finding a Voice: Towards a Woman's Discourse of Dialogue in the Narration of 'Jane Eyre'". *Studies in the Novel*, v. 23, n. 2, Johns Hopkins University Press, 1991: 217-36.
- STERNLIEB, L. "Jane Eyre: 'Hazarding Confidences'". *Nineteenth-Century Literature*, v. 53, n. 4, University of California Press, 1999, pp. 452-79.
- WOOD, J. *How Fiction Works*. New York: Picador, 2009. E-book.

# “The Horse Dealer’s Daughter” e a Crítica ao Racionalismo, de D. H. Lawrence, na Tela: Uma Análise do Social e do Individual

## "The Horse Dealer's Daughter" and D. H. Lawrence's Criticism of Rationalism on Screen: An Analysis of The Social and The Individual

Ana Caroline Lopes\*

Carlos Augusto Viana da Silva \*\*

*Resumo:* O conto de “The Horse Dealer’s Daughter” (1918), de D. H. Lawrence, não segue a perspectiva dos projetos narrativos mais experimentais em termos de estrutura narrativa do período de sua publicação. Neste trabalho, investigaremos como o diretor/tradutor Robert

---

\* Formada em Letras Português-Inglês; Mestrado em Literatura Comparada (em andamento); ambos na Universidade Federal do Ceará. E-mail: [carol.lobes.7@hotmail.com](mailto:carol.lobes.7@hotmail.com)

\*\* Professor Associado III do Departamento de Estudos da Língua Inglesa, suas Literaturas e Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: [cafortal@hotmail.com](mailto:cafortal@hotmail.com)

Burgos, do filme *The Horse Dealer's Daughter* (1983), lidou com esse texto na tela e quais as principais estratégias de tradução utilizadas para representar temas polêmicos desse universo literário particular no cinema, principalmente no que tange à temática do individual e do social. Como fundamentação teórica, utilizaremos a ideia de tradução como um tipo de reescritura (LEFEVERE 2007); o princípio da adaptação fílmica como tradução (CATTRYSSSE 2014); e questões sobre representação (SHOHAT e STAM 2006).

*Palavras-chave:* Literatura adaptada para cinema; Tradução; “The Horse Dealer’s Daughter”; D. H. Lawrence; Robert Burgos.

*Abstract:* The short story "The Horse Dealer's Daughter" (1918), by D. H. Lawrence, does not follow the perspective of the most experimental narrative projects in terms of narrative structure of the period of its publication. In this paper, we will investigate how the director/translator Robert Burgos, in the film *The Horse Dealer's Daughter* (1983), dealt with this text on screen and which were the main translation strategies used to represent polemic themes of this particular literary universe in the cinema, especially regarding the theme of the individual and the social. As theoretical background, we will use the idea of translation as a type of rewriting (LEFEVERE 2007); the principle of film adaptation as translation (CATTRYSSSE 2014); and questions about representation (SHOHAT and STAM 2006).

*Key-words:* Literature adapted for film; Translation; “The Horse Dealer’s Daughter”; D. H. Lawrence; Robert Burgos.

## Introdução

Nascido no distrito de Eastwood, D. H. Lawrence (1885 - 1930) pertenceu à classe trabalhadora de Nottingham, Inglaterra, e experienciou o conhecimento por perspectivas diferentes. Enquanto sua mãe, Lydia Lawrence, possuía educação formal e aspirações para os filhos nesse âmbito, seu pai, Arthur Lawrence, não possuía nenhuma instrução formal; entretanto, era visto como alguém com vasto conhecimento sobre a natureza, plantas e animais (BEER 2014: 5).

Essa peculiaridade de sua origem parece ter relação com a perspectiva aprofundada que o autor tinha dos seres humanos. Lawrence entendia a vida não somente pelo lado intelectual/racional, dominante na época em que viveu, mas de uma forma mais ampla, considerando também outros tipos de conhecimentos de caráter mais intuitivo. Para o autor, o homem, além de sua razão, também precisava estar com seu emocional e instintivo em equilíbrio, de modo que nenhum dos três pilares fosse negligenciado. Ao compreender o indivíduo por essa perspectiva

tripartite: razão, instinto e emoção, Lawrence se aproxima do ideal clássico/humanista, como é observado por Gonçalves:

Chegamos então à época moderna. D. H. Lawrence (1885 - 1930), filho de um mineiro e uma professora, tenta transmitir uma concepção clássica em sua visão de homem, resgatando a idéia do trinômio razão, sensação e emoção. Sua própria origem aponta para uma integração da atividade física e intelectual (GONÇALVES 1997: 106).

A compreensão mais ampla do indivíduo fez com que Lawrence tivesse uma interpretação mais elaborada da vida em sociedade; essa visão complexa deu ao autor maior capacidade e liberdade ao lidar com temas considerados tabus para a sociedade britânica de sua época e, portanto, até então obliterados. Tais temas, que escandalizaram uma sociedade muito alicerçada em seu conservadorismo e manutenção do *status quo*, hoje são tidos como uma marca da originalidade e da genialidade de D. H. Lawrence, considerado um escritor muito à frente de seu tempo.

Entender a importância da individualidade dos seres humanos para Lawrence é fundamental para a compreensão de seus desentendimentos com a sociedade britânica conservadora. Isso porque, segundo Lawrence, para viver em sociedade, o ser social se sobressaía a essa individualidade, que era, de certa forma, ignorada:

There's is another difficulty in discussing Lawrence's social or political thought which should be mentioned here, and that is that the very essence of his doctrine is the denial that one could talk constructively about society and the political and economic order without invoking ultimate sanctions; without, in other words, talking about the religious needs of the individual and the community<sup>1</sup> (JACOBSON 1973: 134).

Como pode ser visto no fragmento acima, Lawrence não acreditava em um diálogo sobre a sociedade que excluísse a noção de individualidade. Para ele, não seria possível falar de uma sociedade ou comunidade sem falar das necessidades individuais de cada sujeito dela participante. Outro fator de resistência a essa visão social de homem era a rejeição/negação da ideia do ser humano enquanto indivíduo, isto é, parte da ordem natural, com necessidades e instintos naturais, e também como sujeito, com suas próprias concepções e desejos.

---

<sup>1</sup> Há outra dificuldade em discutir o pensamento social ou político de Lawrence que deveria ser mencionada aqui, e que é que a própria essência de sua doutrina é a negação de que se poderia falar construtivamente sobre a sociedade e a ordem política e econômica sem invocar sanções finais; em outras palavras, sem falar das necessidades religiosas do indivíduo e da comunidade. Todas as traduções são nossas.

O ser social, como o entendemos aqui, se posicionava apenas por meio de seu papel social ou status/posição na sociedade em detrimento de sua individualidade. A ideia de viver sob um papel social, além de ser racional, era, por vezes, limitante e até tirânica. A sociedade britânica era conhecida por sua severidade e extremo conservadorismo, de modo que estar à margem da sociedade era algo grave para qualquer indivíduo. Outra questão a ser mencionada é o fato de haver, nesse cenário, um grande temor em relação ao corpo e ao pudor, visto que o Cristianismo trouxera consigo ideias de pecado e culpa ligadas ao corpo, além da perspectiva do decoro social. Essa hipervalorização do ser social corroborava concepções contrárias ao pensamento de Lawrence:

One of the main reasons why he detested modern life so profoundly was because he believed it was driven by the impulse to assert the self-sufficiency of man, his independence from the natural order. The modern world, as he saw it, encouraged men to believe that they could find fulfilment as producers and consumers of material goods, as members of competing political parties or nation-states, as manipulators of yet more and more powerful machines instead of as creatures<sup>2</sup> (JACOBSON 1973: 134).

A noção de satisfação através da vida social e externa foi muito presente e problematizada na obra de D. H. Lawrence. O pensamento de que a modernidade impulsionava o homem a se tornar maquinal e materialista se apresenta, por exemplo, em uma de suas obras mais conhecidas, o romance *Lady Chatterley's Lover*:

A man could no longer be private and withdrawn. The world allows no hermits.

(...)

It was not woman's fault, nor even love's fault, nor the fault of sex. The fault lay there, out there, in those evil electric lights and diabolical rattlings of engines. There, in the world of the mechanical greedy, greedy mechanism and mechanized greedy, sparkling with lights and gushing hot metal and roaring with traffic, there lay the vast evil thing, ready to destroy whatever did not conform<sup>3</sup> (LAWRENCE 2018: 156).

---

<sup>2</sup> Uma das principais razões pelas quais ele detestava tão profundamente a vida moderna era porque acreditava que ela era impulsionada pelo impulso de afirmar a autossuficiência do homem, sua independência da ordem natural. O mundo moderno, como ele o via, encorajava o homem a acreditar que poderia encontrar realização como produtor e consumidor de bens materiais, como membro de partidos políticos ou estados nacionais concorrentes, como manipulador de máquinas ainda mais e mais poderosas, em vez de como criatura.

<sup>3</sup> Um homem não poderia mais ser privado e retirado. O mundo não permite ermitãos. (...)

Não foi culpa da mulher, nem mesmo culpa do amor, nem culpa do sexo. A culpa estava ali, lá fora, naquelas malvadas luzes elétricas e nos guizos diabólicos dos motores. Ali, no mundo do mecanismo

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.157-179

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Lawrence acreditava que o mundo moderno encorajava a busca por sentido e satisfação em bens materiais e em papéis sociais, quando, na verdade, esses aspectos só poderiam ser encontrados através do equilíbrio, de uma vida balanceada e livre de quaisquer pressões ou imposições sociais. Apesar de não ser visto como um humanista, Lawrence imprimiu tais concepções como convicções e ideais de vida e as transmitiu em muitos de seus trabalhos: “In the extraordinary variety and richness of the best of his nouvelles, stories, and poems, the idea of balance is much more than a concept or theoretical construct”<sup>4</sup>(JACOBSON 1973: 141).

Diversas personagens criadas pelo autor nos permitem contemplar essa perspectiva de equilíbrio (ou desequilíbrio), geralmente acompanhada de um quadro de imposição e ruptura no que diz respeito às normas sociais. Hester Grahame, em “The Rocking Horse Winner” (1926), por exemplo, vive uma situação de dualidade entre individual e social no que tange a seu status, ao relacionamento com seus filhos e à ocupação profissional exercida secretamente, ela também busca encontrar satisfação por meio das concepções modernas, isto é, de um bom status e do consumo exacerbado. Dr. Ferguson, em “The Horse Dealer's Daughter” (1918), por sua vez, aparenta ser incapaz de acessar ou de compreender seu próprio eu individual, que parece sufocado pela dimensão do seu papel na sociedade.

Outra personagem construída nesse sentido é Constance, nome de batismo da protagonista de *Lady Chatterley's Lover*, que, apesar de estar casada e de pertencer a uma classe social incompatível com a de seu amante, não se deixa ser controlada pelas normas sociais. O próprio Lawrence, ao escrever esse tipo de conteúdo, sofreu retaliações por parte da sociedade britânica; conhecendo elementos biográficos do escritor, podemos compreender que ele também foi capaz de romper com tais imposições, sendo fiel às suas convicções e sujeito de sua própria história. Em um texto chamado “A propósito de O Amante de Lady Chatterley”, o autor dá uma explicação de sua visão do mundo e de sua concepção humanista/classicista:

[...] a vida só é tolerável quando a mente e o corpo estão em harmonia, quando existe um equilíbrio natural entre os dois e cada um mantém o respeito natural pelo outro.

---

mecânico ganancioso, ganancioso e ganancioso mecanizado, cintilante com luzes e metal quente jorrando e rugindo com o trânsito, lá estava a vasta coisa maligna, pronta para destruir o que não estivesse em conformidade.

<sup>4</sup> Na extraordinária variedade e riqueza do melhor de suas nouvelles, histórias e poemas, a ideia de equilíbrio é muito mais do que um conceito ou construção teórica.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.157-179

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

E é óbvio que, hoje, esse equilíbrio e essa harmonia não existem. O corpo, na melhor das hipóteses, é um instrumento da mente e, na pior, seu brinquedo (LAWRENCE 2010: 481).

O conto “The Horse Dealer’s Daughter” identifica-se, nesse sentido, como uma narrativa que apresenta manifestamente uma promissora problematização da questão de dualidade entre social e individual na produção moderna de D. H. Lawrence. Neste trabalho, analisaremos alguns pontos dessa discussão, tanto no texto literário quanto no texto fílmico, partindo da ideia de que o produto audiovisual focaliza aspectos importantes da problematização da narrativa literária de Lawrence para o espectador, expandindo alguns aspectos do conto.

## 1. Adaptação fílmica e reescrita

Compreender uma adaptação cinematográfica como uma mera cópia do texto de partida e obrigatoriamente a ele fidedigna é uma premissa já superada, atualmente, desconstruída por novos princípios teórico-metodológicos nos estudos da adaptação fílmica. Esse pensamento anterior impossibilitava uma análise que considerasse as adaptações como produtos independentes e originais, com suas próprias questões e perspectivas. A partir da discussão de Patrick Catrysse (2014: 230), o processo envolvido entre os dois textos muito se assemelharia a uma tradução, visto que os estudos da tradução e os estudos de adaptações cinematográficas estariam ambos interessados na transformação de um texto fonte em um texto alvo sob algumas condições de invariância ou equivalência.

Essa concepção fez com que o conceito de tradução se expandisse e as adaptações também passassem a ser interpretadas como tradução, dialogando com a lógica de reescrita, que, ao criar imagens de um autor e/ou texto em outro sistema literário ou de linguagem, reflete uma ideologia ou uma poética capaz de funcionar dentro de uma determinada sociedade. Ao tratar a questão, André Lefevere (2007:11-12) considera a reescrita como manipulação. Para o autor,

Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra.

Como podemos perceber, a tradução, que seria um tipo de reescrita, nada mais é do que uma das várias maneiras de se adaptar um texto a certo público ou contexto de recepção e criação (HUTCHEON 2013). Dessa forma, ao traduzir uma obra literária para um produto audiovisual, um diretor pode se utilizar de diversas estratégias para conduzir suas próprias interpretações e ideias, e é livre para pensar em seu público alvo e contexto de chegada.

Reconhecemos, portanto, que as adaptações cinematográficas são reescritas e como tal construídas por meio de procedimentos complexos e independentes. Nessa perspectiva, a análise de uma obra em adaptação para o cinema, por exemplo, precisa levar em conta cada produto como independente, porém, relacionado, considerando as diferenças em seus respectivos contextos de partida e de chegada. No caso da análise da adaptação do conto de Lawrence, deverão ser levados em conta procedimentos de construção na narrativa e implicações nos contextos de chegada para se pensar como a temática do social e do individual foi construída no conto e no filme.

Vista como uma obra negligenciada pela crítica (WARD 2015: 37), a adaptação de Robert Burgos torna-se bastante particular ao deslocar o contexto narrativo do conto de Lawrence do interior da Inglaterra para o Velho Oeste norte-americano. Esse deslocamento se adequa a uma perspectiva de gênero do texto cinematográfico, uma vez que a configuração narrativa se aproxima do *Western*, ou Faroeste.

Segundo Christine Maria Cook (2012: 1), o gênero *western* é marcado por um formato familiar de conflito em que o herói está sempre dividido entre a vida primitiva/selvagem e a civilização. Esse paralelo acarreta algumas questões relacionadas à oposição focalizada (social e individual) e com a situação de hegemonia da razão, muito presente no conto. A respeito da ambientação e da origem histórica do gênero, Fernando Simão Vugman explica que Hollywood se apropriou do *western* de tal maneira a simplesmente criar um ambiente propício à ficção, em que a busca pelo equilíbrio se sobressai como objetivo:

Lançando mão da liberdade criativa que a ficção permite e da condensação histórica em que se fundam os mitos, o cinema hollywoodiano criou um momento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento (VUGMAN 2008: 160).

## 2. “The Horse Dealer’s Daughter”, de D. H. Lawrence

“The Horse Dealer’s Daughter”, conto publicado em 1918, apresenta a história de Mabel Pervin, uma jovem de 27 anos sem perspectiva de futuro, após a morte de seu pai e falência financeira de sua família, e a história de Jack Fergusson, jovem médico que vive em função de sua profissão. Constantemente questionada e pressionada por seus irmãos sobre seu futuro, Mabel não tem interesse em nenhuma das opções disponíveis e tenta suicídio em um lago próximo de onde mora. Dr. Jack Fergusson a vê e, mesmo sem saber nadar, se arrisca a salvá-la. Ao acordar coberta com um lençol e completamente despida, Mabel começa a recobrar a consciência e a questionar Fergusson a respeito do ocorrido. Compreendendo que o médico a salvara e a despira, Mabel o questiona se ele a ama. Perplexo com a pergunta de Mabel, que logo se torna uma afirmação convicta acompanhada de abraços e beijos, Fergusson se encontra diante de uma atração ‘inexplicável’ pela jovem e de sua ética profissional, pois tudo que fizera foi com o propósito de cumprir seu papel social enquanto médico.

Como podemos ver, o enredo apresenta a dualidade entre social e individual nas interações dos personagens. Enquanto Mabel se vê desamparada e obrigada socialmente a tomar uma decisão que não deseja, por possuir uma individualidade firme, Fergusson vive em função de sua ocupação social sem se dar conta de sua individualidade ou de uma vida além de seu trabalho:

Nothing but work, drudgery, constant hastening from dwelling to dwelling among the colliers and the iron-workers. It wore him out, but at the same time he had a craving for it. It was a stimulant to him to be in the homes of the working people, moving as it were through the innermost body of their life<sup>5</sup> (LAWRENCE 1990: 321).

Mabel e Fergusson, entretanto, não são os únicos a experienciar essa dualidade no conto; os irmãos de Mabel, que também têm suas vidas mudadas pela falência financeira da família, veem-se diante de uma escolha entre estabilidade

---

<sup>5</sup> Nada mais do que trabalho, trabalho, trabalho apressado constante de morada em morada entre os mineiros de carvão e os trabalhadores do ferro. Isso o desgastou, mas, ao mesmo tempo, ele tinha um desejo por isso. Era um estímulo para ele estar nas casas dos trabalhadores, movendo-se como que através do corpo mais íntimo de sua vida.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.157-179

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

social e realização individual, “for the Pervins, the loss of their job goes hand in hand with their loss of agency. No longer subjects, they have become the objects of their economic times”<sup>6</sup> (BRICOUT 2017: 3). Essa sujeição à individualidade e liberdade é muito explícita na descrição da situação de Joe:

Luckily he was engaged to a woman as old as himself, and therefore her father, who was steward of a neighbouring estate, would provide him with a job. He would marry and go into harness. His life was over, he would be a subject animal now<sup>7</sup> (LAWRENCE 1990: 304).

O fragmento demonstra que, apesar de a ideia de status social ligado à estabilidade financeira ser muito importante para os personagens, o preenchimento de tal lacuna em detrimento da individualidade não representaria, de maneira alguma, a satisfação individual de cada um. Nesse quesito, Mabel e Joe são diametralmente opostos, visto que ele aceita a situação de sujeição por uma estabilidade financeira e ela, por outro lado, não negocia sua autonomia; “She would follow her own way just the same. She would always hold the keys of her own situation”<sup>8</sup> (LAWRENCE 1990: 316). Outro fator que pode ser mencionado é o pensamento de Lawrence a respeito desse tipo de união, chamado pelo autor de “counterfeit love” [amor falseado], e representava, para ele, um dos maiores males da modernidade, a mecanização/racionalização até mesmo das relações interpessoais.

Outro paralelo entre Mabel e Joe é o fato de ela, mesmo sem ter uma perspectiva de estabilidade socioeconômica, encontrar satisfação individual em si mesma, em seus pensamentos e emoções a respeito de sua mãe já falecida; “Mindless and persistent, she seemed in a sort of ecstasy to be coming nearer to her fulfilment, her own glorification, approaching her dead mother, who was glorified”<sup>9</sup> (LAWRENCE 1990: 316), Joe, em outra perspectiva, busca uma satisfação mais voltada para questões sociais e materialistas, o que não consegue alcançar, reforçando um elemento importante de crítica social na obra de Lawrence.

<sup>6</sup> para os Pervins, a perda de seu emprego vai de mãos dadas com a perda de sua agência. Não mais sujeitos, eles se tornaram os objetos de seu tempo econômico.

<sup>7</sup> Por sorte, ele estava noivo de uma mulher tão velha quanto ele, e por isso seu pai, que era administrador de uma propriedade vizinha, lhe daria um emprego. Ele se casaria e entraria no arnês. Sua vida estava terminada, ele seria um animal sujeito agora.

<sup>8</sup> Ela seguiria seu próprio caminho, da mesma forma. Ela sempre teria as chaves de sua própria situação.

<sup>9</sup> Sem sentido e persistente, ela parecia estar em uma espécie de êxtase para se aproximar de sua realização, sua própria glorificação, aproximando-se de sua falecida mãe, que foi glorificada.

Outra evidência de crítica a ser considerada é a pressão constante sofrida por Mabel por parte dos irmãos a dar respostas sobre suas decisões quanto ao futuro. A sua indiferença a essas pressões pode ser vista pelo menos sob dois aspectos: primeiro, o fato de ser mulher e, portanto, socialmente silenciada, o que poderia representar uma crítica social de Lawrence quanto ao valor dado às mulheres na sociedade daquele período e à hegemonia patriarcal. A questão de gênero fica bem clara na narrativa na medida em que Mabel está a todo instante servindo aos irmãos, com todas as tarefas domésticas, e, ao mesmo tempo, não sendo percebida por eles: “Mabel rose from the table, and they all seemed to become aware of her existence. She began putting the dishes together”<sup>10</sup> (LAWRENCE 1990: 310). Outro exemplo do apagamento social de Mabel pode ser observado quando Fergusson não a cumprimenta inicialmente: “The young doctor looked at her, but did not address her. He had not greeted her”<sup>11</sup> (LAWRENCE 1990: 310).

Seus irmãos, além de não se importarem verdadeiramente com ela, “He did not care about anything, since he felt safe himself”<sup>12</sup> (LAWRENCE 1990: 302), a depreciavam em todos os sentidos, até mesmo por sua aparência física “She would have been good-looking, save for the impassive fixity of her face, “bull-dog”, as her brothers called it”<sup>13</sup> (LAWRENCE 1990: 303). Dessa forma, Mabel pode ser considerada uma personagem marginalizada até mesmo no ambiente doméstico; “There was a strange air of ineffectuality about the three men, as they sprawled at table, smoking and reflecting vaguely on their own condition. The girl was alone”<sup>14</sup> (LAWRENCE 1990: 302).

O segundo aspecto está relacionado ao fato de Mabel se utilizar do silêncio, que parece ter sido primordialmente imposto a ela, como uma forma de resistência. Ela passa a usá-lo em seu próprio benefício e aprende a ignorar também seus irmãos: “Mabel did not take any notice of him. They had talked at her and round her for so many years, that she hardly heard them at all”<sup>15</sup> (LAWRENCE 1990: 307). Essa fala do

<sup>10</sup> Mabel levantou-se da mesa, e todos eles pareceram tomar consciência de sua existência. Ela começou a juntar os pratos.

<sup>11</sup> O jovem médico olhou para ela, mas não se dirigiu a ela. Ele não a havia saudado.

<sup>12</sup> Ele não se importava com nada, pois ele mesmo se sentia seguro.

<sup>13</sup> Ela teria sido bonita, a não ser pela impassível fixação de seu rosto, ‘bull-dog’, como seus irmãos a chamavam.

<sup>14</sup> Havia um estranho ar de ineficácia sobre os três homens, pois se espalhavam à mesa, fumando e refletindo vagamente sobre seu próprio estado. A garota estava sozinha.

<sup>15</sup> Mabel não deu nenhuma atenção a ele. Eles tinham conversado com ela e a rodearam por tantos anos, que ela quase não os ouvia.

narrador funciona como uma espécie de inversão de papéis; se ela não tinha o direito à fala antes, seus irmãos, mesmo falando, não seriam por ela ouvidos. Outra situação de inversão é que seu silêncio, antes imposto, agora, quando a pressionavam para que falasse, ela se calaria: “Why should she answer anybody?”<sup>16</sup> (LAWRENCE 1990: 316).

A atitude de resistência fica muito clara à luz de alguns comentários de seus irmãos quando Mabel não responde e se mantém impassível: “‘The sulkiest bitch that ever trod!’ muttered her brother”<sup>17</sup> (LAWRENCE 1990: 312). O comentário por parte de Fred Henry mostra como o silêncio de Mabel era ousado da parte dela e quanto isso irritava seus irmãos. Outra observação é que, apesar de insultar Mabel, Fred Henry abaixa o tom de voz para falar dela, como podemos ver novamente em “‘You could bray her into bits, and that’s all you’d get out of her,’ he said, in a small, narrowed tone”<sup>18</sup> (LAWRENCE 1990: 312). Através desses elementos, percebemos que o silêncio de Mabel a torna uma personagem resistente dentro e fora de seu ambiente familiar.

A personagem demonstra, como pôde ser visto na fala de Fred Henry, uma estabilidade interna e externa impassível e independente de suas circunstâncias. Através das duas falas de Fred Henry também podemos perceber o ambiente de violência moral no qual Mabel estava inserida:

Lawrence tries to picture an oppressed woman whose individuality and personality are forced to be imperceptible by her brothers who are the patriarchs typical of that patriarchal society. Women like Mabel are reduced to the minor or the suppressed<sup>19</sup> (JIE 2017: 271).

A construção da personagem é central para o desenvolvimento do conto e da crítica estabelecida por Lawrence quanto à sujeição do indivíduo à situação socioeconômica ou da sujeição ao social, como afirma Shirley Bricout (2017: 5): “Mabel’s identity formation is central to the short story and to Lawrence’s critique of economic interests subjecting the self”<sup>20</sup>. Fergusson, por outro lado, não parece

<sup>16</sup> Por que ela deveria responder a alguém?

<sup>17</sup> ‘A cadela mais amuada que já pisou!’ murmurou seu irmão.

<sup>18</sup> ‘Você poderia desfazê-la em pedaços, e isso é tudo que você tiraria dela’, disse ele, em um tom pequeno e estreito.

<sup>19</sup> Lawrence tenta imaginar uma mulher oprimida cuja individualidade e personalidade são forçadas a ser imperceptíveis por seus irmãos que são os patriarcas típicos daquela sociedade patriarcal. Mulheres como Mabel são reduzidas ao menor ou reprimidas.

<sup>20</sup> A formação da identidade de Mabel é central para o conto e para a crítica de Lawrence aos interesses econômicos que sujeitam o indivíduo.

cativo de sua situação financeira, mas simplesmente de seu papel social, que se sobrepõe a qualquer questão individual. A construção da trama e dos personagens parece ter ligação direta com a concepção de Lawrence a respeito do social e o individual:

The very essence of his doctrine is the denial that one could talk constructively about society and the political and economic order without invoking ultimate sanctions; without, in other words, talking about the religious needs of the individual<sup>21</sup> (JACOBSON 1973: 134).

Além de Mabel ser marginalizada em seu próprio ambiente familiar, o narrador nos permite ter uma visão para além disso. A sociedade é apresentada como mais uma opressão na vida de Mabel; é o caso de quando a personagem idealiza uma nova situação: “She need not pass any more darkly along the main street of the small town, avoiding every eye. She need not demean herself any more, going into the shops and buying the cheapest food”<sup>22</sup> (LAWRENCE 1990: 316). Em outro momento, isso é reforçado quando a personagem se encontra no túmulo de sua mãe: “There she always felt secure, as if no one could see her”<sup>23</sup> (LAWRENCE 1990: 316). Por meio das duas passagens, podemos inferir que Mabel não tinha nenhum apreço à sociedade, pelo contrário, não queria nem mesmo ser vista por outras pessoas, de modo que o convívio social aparenta ser apenas uma grande opressão em sua vida.

Essas questões fazem com que Mabel represente o individual no conto, enquanto Fergusson representa o social. É interessante perceber que a ligação entre os dois é iniciada por meio de olhares, nos quais podemos identificar alguns detalhes: “Mabel looked at him with her steady, dangerous eyes, that always made him uncomfortable, unsettling his superficial ease”<sup>24</sup> (LAWRENCE 1990: 313); essa “facilidade superficial” pode representar a barreira social na qual Fergusson obliterava sua individualidade. Na sua visão de Mabel, ele percebe o isolamento social da personagem e sua concentração em si mesma: “She seemed so intent and remote, it was like looking into another world. Some mystical element was touched

<sup>21</sup> A própria essência de sua doutrina é a negação de que se poderia falar construtivamente sobre a sociedade e a ordem política e econômica sem invocar sanções finais; em outras palavras, sem falar das necessidades religiosas do indivíduo.

<sup>22</sup> Ela não precisa passar mais escuro ao longo da rua principal da pequena cidade, evitando todos os olhos. Ela não precisa mais se rebaixar, entrando nas lojas e comprando os alimentos mais baratos.

<sup>23</sup> Lá ela sempre se sentiu segura, como se ninguém pudesse vê-la.

<sup>24</sup> Mabel olhou para ele com seus olhos firmes e perigosos, que sempre o deixavam desconfortável, perturbando sua facilidade superficial.

in him. He slowed down as he walked, watching her as if spell-bound”<sup>25</sup> (LAWRENCE 1990: 318).

O olhar de Mabel, partindo de sua existência individual, parece enxergar Fergusson, além de sua profissão, quebrar a superficialidade de sua vida social e adentrar a subjetividade individual do personagem:

It seemed to mesmerize him. There was a heavy power in her eyes which laid hold of his whole being, as if he had drunk some powerful drug. He had been feeling weak and done before. Now the life came back into him, he felt delivered from his own fretted, daily self<sup>26</sup> (LAWRENCE 1990: 319).

O narrador afirma que a vida voltara para Fergusson e o personagem se sentiu liberto de seu “*daily self*”, isto é, o lado puramente social exercido em sua rotina. Entretanto, ao salvar Mabel e se deparar com a atração natural e instintiva pela jovem, Fergusson se revolta consigo mesmo e luta contra a razão, que não aceita seu envolvimento com Mabel em vista de sua ética profissional:

He had never thought of loving her. He had never wanted to love her. When he rescued her and restored her, he was a doctor, and she was a patient. He had had no single personal thought of her. Nay, this introduction of the personal element was very distasteful to him, a violation of his professional honour. It was horrible to have her there embracing his knees. It was horrible. He revolted from it, violently. And yet-and yet-he had not the power to break away<sup>27</sup> (LAWRENCE 1990: 330).

Outra questão que perturba Fergusson é a concepção de o afloramento de seu lado emocional representar uma fraqueza: “That he should be ripped open in this way! - Him, a doctor! - How they would all jeer if they knew! - It was agony to him to think they might know”<sup>28</sup> (1990: 334). Além disso, o fragmento também nos permite perceber a grande preocupação com sua imagem na sociedade, que, nesse ponto, aparenta também ser uma forma de repressão no campo dos sentimentos.

---

<sup>25</sup> Ela parecia tão intencional e remota, que era como olhar para outro mundo. Algum elemento místico foi tocado nele. Ele desacelerou enquanto caminhava, observando-a como se estivesse enfeitado.

<sup>26</sup> Parecia hipnotizá-lo. Havia um forte poder em seus olhos, que prendia todo o seu ser, como se ele tivesse bebido alguma droga poderosa. Ele já se sentia fraco e já tinha feito isso antes. Agora a vida voltava para ele, ele se sentia libertado de sua própria inquietação diária.

<sup>27</sup> Ele nunca havia pensado em amá-la. Ele nunca havia querido amá-la. Quando ele a resgatou e a restaurou, ele era médico, e ela era uma paciente. Ele não tinha tido um único pensamento pessoal a respeito dela. Não, esta introdução do elemento pessoal foi de muito mau gosto para ele, uma violação de sua honra profissional. Foi horrível tê-la lá abraçando seus joelhos. Foi horrível. Ele se revoltou contra isso, violentamente. E ainda - e ainda - ele não tinha o poder de se separar.

<sup>28</sup> Que ele deve ser rasgado desta maneira! - Ele, um médico! - Como todos eles zombariam se soubessem! - Foi uma agonia para ele pensar que eles poderiam saber.

Isso corrobora o pensamento de Lawrence sobre a razão moderna ser absoluta em detrimento das emoções e do instinto.

O envolvimento entre Fergusson e Mabel, além de o libertar de uma vida pautada em sua atividade social, o ajuda a se autodescobrir como um ser humano completo, não só um ser social, mas também individual: “As the doctor stands on the brink of a new relationship, he becomes aware of his deep pure self and thus learns to discard his existence devoid of primitive impulses”<sup>29</sup> (BRICOUT 2017: 8). Dessa forma, não só Fergusson salva Mabel, mas ela também o salva de sua existência mecânica:

Mabel wakes up Jack’s dead soul and complements Jack’s male nature so that he again has the ability to love and accept love. So Mabel is Jack’s savor as well. It’s Mabel’s love for Jack that makes it possible for him to be a complete and noble man<sup>30</sup> (JIE 2017: 272).

A afirmação de sua ocupação social e de sua ética profissional, que perpassam todo o momento de aproximação entre os dois, como em “*Him, a doctor!*”<sup>31</sup> também pode ser compreendida como a percepção de Fergusson de eles serem de classes sociais diferentes: “Ferguson feels shocked by this outrageous leap in logic, and the more he thinks about the difference in their social status, the more he feels repulsion at her sudden falling in love with him and tries to resist”<sup>32</sup> (OYAMA 2017: 19). Mas, mesmo diante dos conflitos, todas essas questões racionais são, entretanto, equilibradas pela atração intuitiva e emocional que parte da individualidade de cada um: “Eventually, Mabel’s female individuality and courage deeply impress Jack and arouse his admiration and love for her”<sup>33</sup> (JIE 2017: 272).

Através do desabrochar do amor entre eles, apresenta-se no conto uma transição em que “a sequência do enredo mostra a passagem da atração intuitiva para a reação emocional, como uma onda que vai dominando todo o ser” (GONÇALVES 1997: 107) e culmina com o envolvimento do racional através do pedido formal de

---

<sup>29</sup> Quando o médico está à beira de um novo relacionamento, ele se torna consciente de seu profundo eu puro e aprende assim a descartar sua existência desprovida de impulsos primitivos.

<sup>30</sup> Mabel wakes up Jack’s dead soul and complements Jack’s male nature so that he again has the ability to love and accept love. So Mabel is Jack’s savor as well. It’s Mabel’s love for Jack that makes it possible for him to be a complete and noble man.

<sup>31</sup> Ele, um médico!

<sup>32</sup> Ferguson se sente chocado com este salto ultrajante de lógica, e quanto mais ele pensa na diferença em seu status social, mais ele sente repulsa por ela se apaixonar repentinamente por ele e tenta resistir.

<sup>33</sup> Eventualmente, a individualidade feminina e a coragem de Mabel impressionam profundamente Jack e despertam sua admiração e amor por ela.

casamento. Com emoção, corpo e razão em harmonia, o conto termina com o equilíbrio estabelecido entre o casal, de maneira que nem o social e nem o individual de cada um é sufocado ou prevalece.

### 3. *The Horse Dealer's Daughter*, de Robert Burgos

O curta-metragem (30 minutos) *The Horse Dealer's Daughter*, por Robert Burgos, foi lançado nos Estados Unidos em 1983, trazendo mudanças importantes na construção da narrativa, que atualiza a obra no sistema receptor. Ao produzir e lançar o filme através de uma instituição educacional norte-americana, e, conseqüentemente, voltado para estudantes norte-americanos (WARD 2015: 39), Burgos se aproximou da estrutura do conto de D. H. Lawrence, mas deslocou a história para o Oeste Americano, dando ao filme o gênero *Western*, ou Faroeste, como afirma Ward (2016: 97):

With its Stetsons, spurs and references to saloon girls and sheriffs, Robert Burgos' 1984 short film *The Horse-Dealer's Daughter* does not readily present itself as an adaptation of a tale set in England's East Midlands. Yet, Burgos' film adaptation not only conveys the main events and themes of Lawrence's short story but also continues this story's tendency to attract "mythological" interpretations through its creative translocation to the Old West.<sup>34</sup>

Ao assim proceder, o diretor faz um deslocamento importante dos fatos narrativos para outro espaço específico, Velho Oeste, e para o gênero fílmico *Western*, que contempla temas e estruturas narrativas e sociais associadas a esse espaço. Há, portanto, novas interpretações do conflito presente na obra de D. H. Lawrence, principalmente no que concerne ao paralelo social e individual, agora complementado por outro paralelo, civilização e primitivismo, conforme reforça Cook (2012: 1):

---

<sup>34</sup> Com seus Stetsons, esporas e referências a garotas de salão e xerifes, o curta *The Horse-Dealer's Daughter* 1984 de Robert Burgos não se apresenta prontamente como uma adaptação de um conjunto de contos nas East Midlands da Inglaterra. No entanto, a adaptação cinematográfica de Burgos não apenas transmite os principais eventos e temas do conto de Lawrence, mas também continua a tendência desta história de atrair interpretações "mitológicas" através de sua translocação criativa para o Velho Oeste.

The Western narrative is based on a familiar format of conflict and resolution and where the hero is always torn between the two worlds of wilderness and civilisation. This opposition forms the basis of the Western film formula and creates the binary oppositions the hero must engage with as he attempts to live in between these two worlds.<sup>35</sup>

Assim como um herói do gênero *Western*, Jack Fergusson (Philip Anglim) se apresenta na narrativa fílmica diante de um dilema entre civilização e vida selvagem. Esse dilema se manifesta internamente e o componente selvagem seria justamente seu lado primitivo, emocional e instintivo (individual), que se opõe a seu lado civilizado, social e racional. Entretanto, o filme inova ao divergir do padrão de construção do herói clássico do gênero, representando na tela um sujeito com personalidade sensível, mais adequado à civilização e postura não violenta.

Outro elemento que pode ser interpretado como inovador e divergente na construção da narrativa fílmica é a representação da personagem feminina. Diferente do caráter hegemônico de estruturas narrativas patriarcais na maior parte das produções do gênero *Western*, no filme de Burgos, apresentam-se traços particulares. É o caso já da primeira cena do filme, em que aparece na tela a figura de Mabel Pervin (Katherine Cannon), cavalgando em seu cavalo em roupas de dormir e de cabelos soltos ao som de uma música suave. A cena transmite para o espectador uma atmosfera de liberdade e então o título do filme é exibido. Em seguida, apresenta-se uma cena diretamente oposta à atmosfera tranquila previamente construída. Neste momento, Mabel está olhando fixamente de uma janela, agora aparentando estar limitada ou retida, enquanto observa, com um semblante triste, seu cavalo sendo amarrado e preso enquanto tenta resistir.

Essa ligação da personagem a um cavalo específico e de sua propriedade, embora possa, a princípio, parecer estritamente relacionada à sua posição enquanto filha de um negociante de cavalos, num filme de gênero *Western*, pode ser ressignificada, pois a ligação entre a figura de um herói e seu cavalo é um lugar-comum dos filmes do gênero. Nesse sentido, podemos associar Mabel a uma heroína diante de um momento em que a perda de sua liberdade e de seu contato com a natureza e a separação de seu cavalo precedem seu aprisionamento ao mundo

---

<sup>35</sup> A narrativa ocidental é baseada em um formato familiar de conflito e resolução e onde o herói está sempre dividido entre os dois mundos do deserto e da civilização. Esta oposição forma a base da fórmula do filme ocidental e cria as oposições binárias com as quais o herói deve se envolver ao tentar viver entre estes dois mundos.

civilizado, aos padrões impostos a todos, e, principalmente, às mulheres. A sujeição e o aprisionamento do cavalo também podem ser interpretados como uma forma de sinalizar a situação da personagem na narrativa fílmica.

A relação de Mabel com o cavalo também se opõe à construção de Fergusson como herói do gênero, visto que ele possui não um cavalo, mas uma bicicleta, conforme comenta Ward (2015: 45): “In the film, as Jack awkwardly pilots his creaky bicycle down the dusty main street and waves to a local on horseback wearing a stetson, he looks like an ironic response to the mythical cowboy archetype”<sup>36</sup>. Assim, reforça-se mais uma vez a ideia de desconstrução do herói clássico masculino do gênero *Western* e o reposicionamento da personagem feminina, que acaba melhor incorporando o padrão de se constituir fora das expectativas de vida social e normas sociais:

To perform at his best he must remain alone and unencumbered by societal constraints. This means he can live alongside the community but not as part of it to give him the isolation and freedom he needs to defeat the villains<sup>37</sup> (COOK 2012: 1).

Apesar de Mabel ter o protagonismo da história e ser focalizada durante quase toda a narrativa fílmica, isso, de certa forma, contraria os parâmetros constitutivos da poética do *Western* na medida em que as mulheres são geralmente retratadas nessas narrativas como personagens fracas, desamparadas, contribuindo para reforçar a masculinidade do herói (COOK 2012). A escolha do gênero por Burgos foi, entretanto, muito coerente com a situação vivida pela personagem para uma compreensão crítica de seu contexto. Isso porque a supremacia masculina e a hegemonia patriarcal, características básicas do gênero, são apresentadas através da relação familiar da personagem como antagonistas a ela, ou seja, como negativas ou vilãs, assim como ocorre no conto (WARD 2015: 41).

A construção de Mabel também diverge dessa poética no tocante à suposta fragilidade das personagens femininas citada anteriormente. Ela resiste, no filme, tanto por meio de seu silêncio, assim como acontece no conto, quanto por se

<sup>36</sup> No filme, como Jack pilota de forma desajeitada sua bicicleta crepitante pela poeirenta rua principal e acena para um local a cavalo usando um stetson, ele parece uma resposta irônica ao mítico arquétipo do cowboy.

<sup>37</sup> Para ter o melhor desempenho possível, ele deve permanecer sozinho e livre das restrições da sociedade. Isto significa que ele pode viver ao lado da comunidade, mas não como parte dela para lhe dar o isolamento e a liberdade de que precisa para derrotar os vilões.

posicionar de maneira contrária aos irmãos. O filme reforça o quadro de violência e imposição presente no conto, adicionando, entretanto, uma maior presença física dessa violência, principalmente na figura de Fred Henry (Ebbe Roe Smith), o personagem mais hostil com Mabel na narrativa. Assim, como no conto, apesar de não pronunciar as frases de maior impacto dessa violência, Fred Henry, no filme, é também hostil tanto em sua maneira de falar, quanto em seu posicionamento corporal, sempre ameaçador e autoritário. Em um desses momentos de tensão entre Fred Henry e Mabel, Jack é mostrado espremido entre os dois, como se fosse atribuído a ele o papel de herói com a responsabilidade de proteger e salvar Mabel da presença de um vilão. A cena parece antecipar seu papel como herói na narrativa. Entretanto, Fergusson não toma nenhuma atitude no momento e desvia o olhar, como se não se identificasse com o papel.

Outro ponto importante de problematização na construção de Mabel na narrativa fílmica de Burgos é sua representação como uma personagem marginalizada e isolada socialmente. Sua caracterização é reveladora disso, como na seguinte cena: ao passar pela cidade, provavelmente pela rua principal, Mabel se veste de maneira diferente de todas as outras personagens femininas, de maneira muito mais singela e despojada, apontando indícios de uma posição desprivilegiada, chegando até a ser encarada por algumas senhoras distintas. Entretanto, essa maneira de se apresentar socialmente não necessariamente reflete a sua classe, mas pode ser associada também à sua indiferença aos padrões sociais, fato reforçado na situação em que, ao ser salva por Fergusson, a personagem veste um vestido elegante. Essa indiferença torna-se ainda mais explícita quando Mabel é abordada e cumprimentada por uma mulher, que lhe faz um elogio, e ela a ignora completamente, mostrando também não haver uma preocupação com o decoro social.

Quanto à construção de Jack Fergusson, o personagem é apresentado como um forasteiro na narrativa fílmica e essa identificação como um *outsider* ou um estranho é essencial para a construção de sua figura como herói no filme, como pode ser observado na situação a seguir. Após observar um casal de idosos saindo abraçados do hospital, o que reforçaria um traço de afetividade mesmo diante de tanto movimento racional, seu companheiro de trabalho, Dr. Lloyd, se aproxima e indaga Jack sobre algo que não fica claro para o espectador: “I still can't figure it

out. What are you doing here, Jack? Young doctor like you, I'd just have stayed in Philadelphia”<sup>38</sup>, e Jack responde: “I'll figure out, Lloyd, I'll let you know”<sup>39</sup>. O mistério, semelhante a uma espécie de missão desconhecida, dá ao personagem a característica mítica própria do Velho Oeste e do gênero *Western* e também o singulariza e o individualiza, adiantando que haveria algo particular a ser alcançado, para além de sua profissão. Assim como Ferguson, Mabel também apresenta um caráter mítico religioso manifestado por meio da ligação com sua mãe falecida e com o mundo dos mortos, algo explorado no filme, mas ainda mais explícito no conto: “She seemed in a sort of ecstasy to be coming nearer to her fulfilment, her own glorification, approaching her dead mother, who was glorified”<sup>40</sup> (LAWRENCE 1990: 317).

Como podemos ver, sua tentativa de suicídio representa essa autorrealização, mas também a recusa a se submeter à ordem social e a negociar sua liberdade individual. Para Cook, essa mesma atitude já havia sido explorada por um filme clássico do gênero *Western*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill, em que os dois heróis e protagonistas escolhem o suicídio como forma de escapar de uma inevitável prisão:

They face their final battle and choose a suicidal death rather than be taken prisoner. As 'wanted men' Butch and Sundance have been continually on the run for some years and this lifestyle reflects their unwillingness to give up their freedom, enter civilisation and conform<sup>41</sup> (COOK 2012: 57).

No caso do conto e sua adaptação fílmica, em ambos os textos, a situação de tentativa de suicídio se apresenta, mas com uma diferença sutil, embora de grande repercussão para a construção narrativa, entre eles, a inserção de uma fala de Mabel no momento em que Fergusson desaprova sua atitude suicida. Enquanto a fala de Fergusson continua a mesma do conto, “Because I didn't want you to do such a foolish thing”<sup>42</sup> (LAWRENCE 1990: 328), a resposta de Mabel também continua a mesma, “It

<sup>38</sup> Eu ainda não consigo entender. O que você está fazendo aqui, Jack? Um jovem médico como você, eu teria ficado na Filadélfia.

<sup>39</sup> Eu vou descobrir, Lloyd, eu vou te avisar.

<sup>40</sup> Ela parecia estar em uma espécie de êxtase para se aproximar de sua realização, sua própria glorificação, aproximando-se de sua falecida mãe, que foi glorificada.

<sup>41</sup> Eles enfrentam sua batalha final e escolhem uma morte suicida em vez de serem feitos prisioneiros. Como ‘homens procurados’, Butch e Sundance estão continuamente em fuga há alguns anos e este estilo de vida reflete sua relutância em renunciar à liberdade, entrar na civilização e se conformar).

<sup>42</sup> Porque eu não queria que você fizesse uma coisa tão tola.

wasn't foolish. I knew best"<sup>43</sup> (LAWRENCE 1990: 328), mas acrescida de “*Now, it's nothing*”<sup>44</sup>. Como resultado, a fala adicionada dá um tom mais dramático à cena, pois Mabel deixa claro que essa era uma vida para a qual ela não gostaria de voltar, e o salvamento, portanto, havia sido algo negativo. Isso reforça ainda a perspectiva de Fergusson não se tornar um herói no momento em que a tira do lago, mas sim quando oferece a ela a possibilidade de viver uma nova vida, não mais sozinha e desamparada.

A cena de Fergusson no lago é muito representativa de seu heroísmo no filme e reforça a perspectiva do gênero *Western*. Ao adentrar na água, mesmo sem saber nadar, o que pode ser visto como uma atitude completamente instintiva e irracional, o personagem estaria deixando seu lado civilizado e adentrando o selvagem/desconhecido pela primeira vez. Ele salva Mabel e, por meio do recurso de câmera lenta, o casal é mostrado, chegando à superfície e voltando para a vida, como se houvesse a sugestão de uma transformação profunda sofrida por eles. Ao fazer o percurso até a casa da família da vítima, Jack Fergusson parece adentrar, efetivamente, o cenário de isolamento social em que Mabel vivia. Isso é reforçado no filme por meio da apresentação de um plano geral em que o casal aparece completamente sozinho numa paisagem deserta.

Outro ponto que diferencia a construção da narrativa fílmica com relação à narrativa do conto é quanto ao desfecho do relacionamento de Mabel e Fergusson. Enquanto, no texto literário, há uma proposta clara de casamento ao final e a certeza do leitor de que os personagens seguirão suas vidas juntos, no texto fílmico o desfecho toma outra direção, pois a proposta de casamento não é representada na tela. Como consequência, diferente do leitor, o espectador não é capaz de assegurar que o casal continuará junto, e que os esforços de salvamento e conquistas empreendidos ao longo da narrativa serão de fato consolidados.

Nesse sentido, podemos pensar em pelo menos duas leituras alternativas para essa nova configuração do filme. Mais uma vez, o texto de Robert Burgos apresenta traços coerentes de construção do gênero *Western* ao rejeitar o matrimônio como forma de conclusão da narrativa (WARD, 2015); ou traços mais inovadores de leitura em que o diretor demonstra maior liberdade de criação ao deixar a situação do casal

---

<sup>43</sup> Não foi uma tolice. Eu sabia.

<sup>44</sup> Agora, não é nada.

em aberto, livre de uma lógica social, priorizando, assim, o encontro individual de ambos.

Vejamos a seguir um quadro sistematizado ilustrativo da construção narrativa dos textos de D. L. Lawrence e de Robert Burgos:

CONSTRUÇÃO NARRATIVA DOS TEXTOS	
CONTO	FILME
<p>a) <b>Contexto:</b> Inglaterra (sociedade patriarcal)</p> <p>b) <b>Construção narrativa:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Contraste entre os personagens Mabel, seus irmãos e Fergusson, reforçando a discussão do equilíbrio entre o intuitivo e o emocional;</li> <li>- Construção de Mabel como personagem isolada e marginalizada socialmente;</li> <li>- O casamento como solução final da narrativa.</li> </ul> <p>c) <b>Temas:</b> sujeição do indivíduo ao social, crítica ao excesso de razão.</p>	<p>a) <b>Contexto:</b> Oeste norte-americano</p> <p>b) <b>Construção narrativa:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Deslocamento espacial;</li> <li>- Inovação na desconstrução do herói masculino do gênero <i>western</i> (sujeito sensível e não violento);</li> <li>- transformação de Mabel em heroína (contraste entre civilização e primitivismo);</li> <li>- O casamento como uma possibilidade;</li> </ul> <p>c) <b>Temas:</b> sujeição do indivíduo ao social, crítica ao excesso de razão.</p>

Quadro 1: comparação das construções narrativas  
Fonte: Elaboração própria

Observando os dados acima, podemos perceber que, assim como Lawrence, Burgos reforça traços relevantes do contexto de produção e, embora ocorram no filme deslocamento do espaço e novos direcionamentos de leitura com relação a alguns temas, o filme problematiza pontos importantes do conto.

## Considerações Finais

Ao adaptar o conto de D. H. Lawrence, Robert Burgos deu à obra novas possibilidades de interpretação. Como pudemos observar nessa breve análise, sua perspectiva de leitura da obra na tela trouxe novos questionamentos a respeito das trajetórias dos personagens, seus destinos e papéis sociais. Ao deslocar a crítica à hegemonia patriarcal do contexto inglês para o oeste norte americano por meio da construção de uma narrativa no gênero faroeste, Burgos reforçou a mesma crítica

de Lawrence à sociedade Inglesa para uma situação em que dialoga com o conto, utilizando um gênero fílmico frequentemente associado à supremacia masculina para criticá-la.

Pudemos observar também que a construção de Mabel e Fergusson, na narrativa fílmica, apesar de se aproximar daquela do conto, é reconfigurada para atender a parâmetros narrativos e à temática do gênero faroeste: Mabel é apresentada como uma heroína clássica, longe de seu cavalo e de seu contato com a natureza, aprisionada à ordem social e à violência moral de seus irmãos; e Fergusson, por sua vez, como um herói fora do padrão por sua adequação à sociedade e sua sensibilidade, mas com uma missão desconhecida em uma terra estrangeira. Ambos transitam entre o individual e o social e entre o primitivismo e a civilização, encontrando, ao final, o equilíbrio estabelecido através da união entre eles. Assim, o texto cinematográfico assume uma leitura particular com relação ao conto na tela, mas estabelece um diálogo profícuo com ele.

## Referências

- BEER, J. D. H. *Lawrence: Nature, Narrative, Art, Identity*. UK: Palgrave Macmillan, 2014.
- BRICOUT, S. “Reining in Expectations in “The Horse-Dealer’s Daughter”: A New Version of the Pastoral, *Journal of the Short Story in English*, no. 68, 2017, pp. 65-79.
- CATTRYSSE, P. *Descriptive Adaptation Studies Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp/Apeldoorn: Garant, 2014.
- COOK, C. M. *The Hero and Villain Binary in the Western Film Genre*. Massey University Palmerston North, Nova Zelândia. 2012
- GONÇALVES, L. B. D. H. “Lawrence, um classicista”. *Revista de Letras*, v.19, n. 1/2, jan./dez 1997, pp. 105-107.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2° ed.: Florianópolis, Editora UFSC, 2013.

- Jacobson, D. D. H. "Lawrence and the modern society". In: Hamalian, L. D. H. *Lawrence: a collection of criticism. Contemporary Studies in Literature*. Ohio: McGraw-Hill, 1973: 133 - 143.
- JIE, D. D. H. "Lawrence's Feminine Consciousness in 'The Horse Dealer's Daughter'". *2nd International Conference on Education, E-learning and Management Technology, China*. 2017: 269-272.
- LAWRENCE, D.H. "A propósito de *O Amante de Lady Chatterley*". In: Lawrence, D.H. *O Amante de Lady Chatterley*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Lady Chatterley's Lover*. Seattle: AmazonClassics, 2018.
- \_\_\_\_\_. "The Horse Dealer's Daughter". In: *England, My England*. London: Penguin Classic, 1990.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- OYAMA, M. "Epiphany, Transformation, And Communication In D. H. Lawrence's Short Stories: With Particular Reference To 'The Horse-Dealer's Daughter'". *Bulletin of The Research Center For The Technique Of Representation*, no. 12, 2017, pp. 17-29.
- VUGMAN, F. S. Western. In: *História do cinema mundial*. Mascarello, Fernando (Org.). Campinas: Papirus, 2008: pp. 159-175.
- WARD, J. M. "Reading Lawrence Through Film: The Horse Dealer's Western." *The D.H. Lawrence Review*, vol. 40, no. 1, 2015, pp. 37-58.

## Filmografia

*The Horse Dealer's Daughter*. Direção: Robert Burgos. EUA, American Film Institute (AFI), Inglês, Color, 30 min, 1983. Baseado no conto "The Horse Dealer's Daughter" de D. H. Lawrence.

Indagando as aparências,  
apontando as evidências:  
resquícios da cultura caipira no  
*hit* de Chitãozinho & Xororó

Inquiring appearances, pointing  
out the *evidências*: remnants of  
the *caipira* culture in the  
Chitãozinho & Xororó's hit

Julio César Ribeiro dos Santos\*

*Resumo:* Parto da canção romântico-popular “Evidências” (AUGUSTO; VALLE, 1990) e suas traduções por Chitãozinho & Xororó nos álbuns *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em evidências* (2017) e como tema de encerramento da turnê *Evidências* (2016-2020) no intento de investigar os reflexos e recrudescimentos do povo caipira naquilo que se chama canção sertaneja no âmbito da Indústria Cultural. Sirvo-me de alguns elementos teoria da linguagem proposta por Henri Meschonnic (2006; 2008; 2015) para elucidar a compreensão da maneira como afeto e conceito em um só bocado de palavra agem e transformam os modos de ver, de ouvir e sentir (MESCHONNIC 2015: 9). Índices como tonalidade anasalada, extensão de tessitura, falsetes, dupla melodia principal, alguma

---

\* Doutorando em Linguística (PPGL/UFSCar). Membro do Grupo de Pesquisa LEETRA (CNPq)  
Agência de fomento: CAPES. E-mail: [j.ribeiro90@hotmail.com](mailto:j.ribeiro90@hotmail.com)

arrogância e idealização afetiva, presentes em *Caubóis do asfalto* (1990), revigoram via intertextualidade o povo caipira da Paulistânia (RIBEIRO, 1995), trazendo os brãos da roça (CORRÊA 2014) e o sertanejo (LIMA 1972) onde inicialmente havia *pop*; em *Elas em evidências* (2017), há deslocamentos dados, sobretudo, pelo acréscimo das diferentes formas de empoderamento feminino por distintas oralidades (MESCHONNIC 2006) numa importante articulação que atende ao escopo (VEERMER 1996 *apud* PYN 2017) dos interesses de mercado. Já como tema de encerramento (PALADINI 2015), emerge como virtuose o rock progressivo superando as expectativas do receptor e deslocando os limites das ordens do discurso.

*Palavras-chave:* Estudos de Tradução; Canção Sertaneja; Linguística; Chitãozinho & Xororó; Canção Romântica-popular “Evidências”.

*Abstract:* I start from the romantic-popular song *Evidências* (AUGUSTO; VALE, 1990) and its translations (JAKOBSON 2010) by Chitãozinho & Xororó in the albums *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em Evidências* (2017) and as the closing theme of the tour *Evidências* (2015-2020) in an attempt to investigate the ebbs and flows of the caipira people in what is called country music in the context of the Cultural Industry I use some elements of the theory of language proposed by Henri Meschonnic (2006; 2008; 2015) to elucidate the understanding of the way in which affect and concept in a single piece of word act and transform the ways of seeing, hearing and feeling (MESCHONNIC 2015: 9). Indexes such as nasal tonality, tessitura extension, falsettos, double main melody, some arrogance and affective idealization, present in *Caubóis do asfalto* (1990), reinvigorate via intertextuality the country people of Paulistânia (RIBEIRO, 1995), bringing the rural workers (CORRÊA 2014) and sertanejo (LIMA 1972) where there was initially pop; in *Elas em evidence* (2017), there are displacements given, above all, by the addition of different forms of female empowerment by different oralities (MESCHONNIC 2006) in an important articulation that meets the scope (JAKOBSON 1996 *apud* PYN 2017) of market interests. As a *Tema de encerramento* (PALADINI 2015), progressive rock emerges as a virtuoso, surpassing the receiver's expectations and shifting the limits of discourse orders.

*Keywords:* Translation Studies; Sertaneja Song; Linguistics; Chitãozinho & Xororó; Romantic-popular song “Evidências”.

## Introdução

A disputa simbólica em torno de o que é e de o que não é música sertaneja bem como valor euforizante ou disforizante desse adjetivo em nossa cultura galga a largos passos rumo à secularização. Na esfera espontânea, a canção sertaneja opõe-se à canção caipira, a qual, na figura da viola e temas dos causos, remete a um rústico e autêntico passado do camponês. Os debates acadêmicos tendem a tratar a reproduzibilidade técnica e a industrialização da cultura como deturpadores da tradição (cf. CALDAS 1977; QUEIROZ 2021). Reduz-

se o que é comercial ao massificado, axioma do capitalismo, portanto elemento constitutivo de dispositivos de subjetivação a serviço da imposição de padrões inalcançáveis que, de um lado, fazem vender, almejar, desejar e, de outro, propõem um vasto mercado de opioides eficazes para as algemas crônicas decorrentes disso (CALDAS 1977:77).

Pensar a canção é pensar a linguagem, que é pensar a vida. Parto de um histórico (RIBEIRO 1995:364-408) do povo caipira com o objetivo de identificar sua presença ou permanência naquilo que se chama canção sertaneja por meio de índices no cotejo de traduções (JAKOBSON 2008:65) da canção “Evidências” (AUGUSTO; VALLE 1989) com a hipótese de que estes sejam capazes de elucidar traços de resistência ou confirmar adesão ao instituído. Por tradução (muitas vezes chamadas ‘releituras’, ‘regravações’ ou ‘versões’ neste campo social), entendo o processo o qual, ainda que não despojado de materialidade, destitui do signo uma significação que lhe seja intrínseca e filio-me à corrente para a qual tradução incide sobre “[...] qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outra obra linguística (ou de um sistema semiótico)” (PYM 2017:278). Em exame, *Evidências* (AUGUSTO; VALLE 1990) e suas traduções por Chitãozinho & Xororó nos álbuns *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em evidências* (2017) e como tema de encerramento de turnê homônima (2015-2020).

## 1. Canção sertaneja e a história

A historiografia da música mostra-nos que o termo sertanejo tem como referente em princípio um tipo específico de produção artística relacionada a tudo aquilo que não era produzido no litoral, mais especificamente no Rio de Janeiro, “[...] ponto de relação ao qual os discursos regionais eram constituídos” (ALONSO 2011: 18) e marco de urbanidade civilizatória.

Somente na década de 1950, pouco tempo depois do fim das especificações discográficas<sup>1</sup>, é que a canção sertaneja passa a alcançar

---

<sup>1</sup> E.g. A época, os discos eram rotulados em categorias como forró-sertanejo, samba-sertanejo, samba-canção (Cf. ALONSO 2011).

autonomia relativa sustentada por uma mais expressiva representação espacial de seu universo artístico e de um painel estético. Trata-se de uma significativa e não menos controversa afirmação que congrega em si velhas lutas simbólicas políticas, travadas na literatura em personagens como o dito atrasado Jeca Tatu, de Lobato, o Jeca de Mazzaropi e o cômico e espertalhão de Cornélio Pires, empresário propagador da cultura caipira a quem, paradoxalmente, se atribui a deturpação do estilo musical por difundir na indústria fonográfica um discurso dito inautêntico sobre música e a cultura caipira nas décadas de 1920-30 (CALDAS 1977:6-8).

Em combate aos que tomaram para si traços estéticos historicamente tributários a estilos musicais estrangeiros, sobremaneira latinos, como guarânias, polcas, chamamés, rasqueado, rancheiras e boleros, muitas vezes impulsionados por questões eminentemente comerciais (ALONSO, 2011:42), constam figuras como Inezita Barroso, que, com sua militância nacional-folclórica nacionalista, alçou a cultura caipira ao enfoque da *Revista da Música Popular (RMP)* com respeito e respaldo da esquerda intelectual ao resgatar a viola, cordofone de origem portuguesa (CORREA 2014:34), e certa forma de linguagem, o dialeto caipira, em suas canções. Nota-se que aos intelectuais o problema não residia na adoção ou rejeição a um estilo, mas na maneira mimetizada com que as então novas canções eram produzidas.

Como resposta ao que vinha sendo então produzido, dois estilos são forjados: a) *Tupiana*, que trazia à baila a figura romântica e folclorizada do indígena) e b) *Nhoô Look*, tipo de tradução intergenérica das canções sertanejas então alvo de críticas pela inclinação comercial para o estilo bossa nova. Ambos malogram. O mercado e a industrialização podem ser tomados também como efeitos de uma transformação mais profundamente arraigada, de modo que a arte popular passível de transição quase nunca vem a ser pura e simplesmente um motor causal, i.e., indústria acelera processos os quais são sociais antes de serem técnicos, em fina sintonia com a transformação social.

Na canção e na biografia de Chitãozinho & Xororó são notórios a ambição de extrair da arte uma forma de trabalho e o desejo da desassimilação dos estigmas discursivamente imputados ao povo caipira proletarizado, que se torna

citadino proletariado e passa a assimilar gestos e palavras, nem sempre impostos goela abaixo, valores hegemônicos sob o nome de desenvolvimento.

À linha do tempo que agrega um século de transformações sociais repercutidas na canção e seu avesso, Gustavo Alonso (2011:439-460) denomina ‘modernização’, vista como antropofagia por dinamizar o que é nacional e como se pode pensar a cultura a partir de mesclas e alinhamentos com o internacional e poderoso. Em gesto militante e denunciatório, Marcos Queiroz (2021) chama atenção para o progressivo embranquecimento da canção sertaneja, que muito deve aos negrindios, povos atualmente deglutidos e dejetados por projetos políticos nacionais, e não representados nas práticas discursivas atinentes à canção sertaneja.

De minha parte, entendo que as transformações na canção sertaneja e suas implicações remetem ao deslocamento temporal e à agentividade humana mais ou menos consciente que, nos porosos moldes e restrições das estruturas sociais as quais interpelam o sujeito, conjuga alguma forma de sobrevivência da ancestralidade caipira.

Na busca por encontrar continuidades onde habitualmente se vê discrição, trago à baila a teoria linguística proposta por Henri Meschonnic (2006).

## 2. Tornamo-nos linguagem: a crítica

Sirvo-me do modelo de análise adotado de modo quase disperso na obra de Henri Meschonnic (2006; 2010; 2015) justamente por relativizar aquilo dito de forma dicotômica, oposta e hierárquica e que me faria repetir o já-dito, i.e., a alçar a dupla ao lado dos ‘vendidos’ em contraposição a uma caixa estéril dos ditos resistentes sem atentar para o papel da canção sertaneja na reorganização da ordem do discurso fonográfico e as pressões do *showbizz* no poema sertanejo.

O contínuo. Não o discreto. Trata-se do gradiente tensional língua-arte, natureza-cultura e nas mais diversas continuidades que nos organizam (e.g. corpo *versus* alma; natureza *versus* cultura). Linguagem e corpo estão

intimamente ligados. Tornamo-nos linguagem, estamos sempre imersos nela a ponto de nos esquecermos disso. Num constante processo de traduções vamos nos tornando o sujeito da linguagem: “[...] é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como ‘sujeito’; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE 2005: 286 ênfase do autor). À luz de Meschonnic (2006:10-13), não nos servimos dela como um instrumento que nos é exterior; por outro lado, não é exatamente a linguagem que se serve de nós. A linguagem reúne a poética, a ética e a política. A primazia da poética diz respeito a ela comportar as duas segundas. Trata-se de pensar o papel da linguagem e do poema, num sentido particular.

O modo de significar que é a transformação é da ordem do contínuo, seja no escrito, seja no falado. A produção da afecção pelo corpo irreduzível ao instrumentalismo, o corpo-sujeito, que emerge na linguagem é o que particularmente nos interessa neste trabalho. Parte componente da continuidade, a história, como veremos a seguir.

### 3. Caldeamento por se fazer

Em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, Darcy Ribeiro (1995:42) mostra-nos que após o desembarque dos “[...] recém-chegados, saídos do mar, feios, fétidos e infectos” deu-se início ao entrechoque e caldeamento entre os povos indígenas, brancos e africanos em um intenso embate envolvendo genocídio e etnocídio cujas consequências ainda se desdobram. Desse ‘moinho de gastar gente’ (RIBEIRO, 1995:106-133), os brasis na história: crioulo, caboclo, sertanejo, sulinos (gaúchos, matutos e gringos) e o caipira. Pela exiguidade imposta por este trabalho, chamo atenção ao Brasil Caipira, proveniente do cruzamento entre o branco e o tupi (RIBEIRO 1995: 348).

Em contrapartida à prosperidade do núcleo açucareiro na costa nordestina em meados do século XVII, existia, na região sudeste brasileira, um povo desprovido de escravaria disposto em núcleos de casebres de taipa e adobe cobertos de palha. A minoria, os “homens bons” (RIBEIRO 1995: 334), dirigia as

bandeiras e vivia com suas famílias em sítios dispersos no interior, destituído de luxos e com “[...] uma atitude sempre arrogante” (RIBEIRO 1995:365).

Não se trata exatamente de um povo/etnia, mas de um modo de vida em constante transformação. Uma vez o desejo agenciado pelo poder, a perversão: alguns acabavam por capturar tribos indígenas inteiras com o duplo intuito da venda e do uso de suas forças em próprio benefício das bandeiras, dissuadindo-os a um intenso regime disciplinar que o integrava a um mundo cultural dito civilizado (RIBEIRO 1995:340).

Ribeiro (1995:366) destaca: “[...] o inconveniente maior era a impossibilidade de ter mulher (porque elas seriam muito disputadas) e também a vida em família”, as quais se estruturavam no patriarcado e poliginia. Mais tarde, porém, o cristianismo impõe casamento religioso e legitimação de filhos e herdeiros. O regime de trabalho do caipira voltava-se para o sustento e não ao comércio de tal modo que as mulheres se dedicavam a tarefas domésticas, os homens se dedicavam a atividades como a caça e a guerra.

A intensa exploração das Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso promoveu encontros inesperados entre povos, como entre o caipira e o sertanejo, veio a malograr aos fins do século XVIII. Com a Diáspora do Ouro<sup>2</sup>, antigos mineradores e negociantes se transformaram em fazendeiros, ao passo que cidadãos ruralizados se espalharam pelos matos, selecionando terras não pela potencial riqueza revertida em bônus comercial, mas pela simples oportunidade de moradia e cultivo. Mais tarde, a população se dispersou e se sedentarizou, de tal modo que “[...] o equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira, que se cristaliza como *área cultural caipira*” (RIBEIRO, 1995:383, ênfases do autor)<sup>3</sup>.

Passado o período de maior recessão, a produção agroexportadora ganhou fôlego e o recrudescimento da aglutinação dos povos caipiras triunfou em torno do mercado de algodão, tabaco e do café. Os posseiros se tornaram legalmente fazendeiros e mesmo as terras mais longínquas e menos prósperas tornaram-se espaço de disputa. O domínio oligárquico desenraizou o caipira que

---

<sup>2</sup> Dispersão da população que se instalava em Minas Gerais após malogro das expectativas de enriquecimento com atividades de mineração.

<sup>3</sup> Atualmente região que envolve os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso do Sul, Goiás, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

se apavorava diante da possibilidade de estar desgarrado de um senhor que o protegesse (RIBEIRO 1995: 392-395).

Este caipira passou a ser compulsoriamente integrado às sociedades industriais em formação nas primeiras metades do século XX: amontoou-se em periferias e edificou riqueza dos secularmente poderosos. O que não quer dizer, de todo modo, que o tenha sido ruim a quem o viveu, uma vez que, destituído de posses e sem boas perspectivas futuras de integração econômica, o caipira, resiliente, via num emprego mensalista meios para a sobrevivência de que necessitava e a proteção de que carecia: trata-se da absorção das transformações das articulações das estruturas de poder no cotidiano das pessoas, sociedades e povos; mas também o avesso, ou seja, as rearticulações das estruturas de poder pela agência humana. Cabe destacar o papel da linguagem, constitutiva dos sujeitos e das estruturas sociais, na transformação de ambos.

### 3.1. “Sou brasileiro, descendente de tupi”<sup>4</sup> - Dissimulação ou dessubjetivação?

Dois caipiras chegam na capital. Estavam morrendo de fome e entram num restaurante chique. Não sabendo o que pedir, resolvem imitar o rico que estava na mesa ao lado. O rico da mesa pede uma entrada, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico pede um prato lá todo especial, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico resolve repetir o prato, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – Vai indo assim e os caipiras ainda tão morrendo de fome. O rico termina e diz ao garçom:

– Poderia arrumar-me um engraxate? – Os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico ouvindo isto diz aos caipiras:

– Olhe, meus amigos, eu creio que um engraxate dá para nos três. – Os caipiras imediatamente:

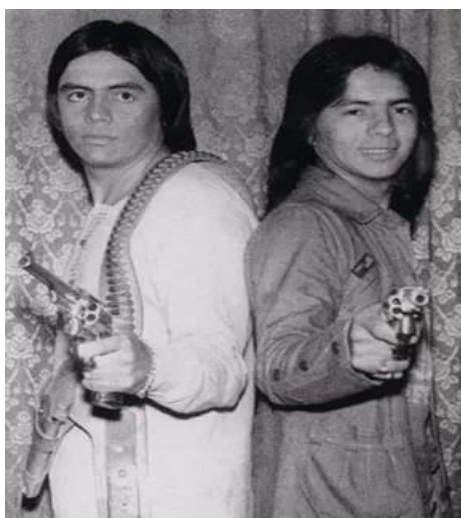
– Não, senhor: o senhor come o seu que a gente come o nosso!<sup>5</sup>

<sup>4</sup> (BELMONTE s/d).

<sup>5</sup> Fonte: Piadas na Net. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090209160531/https://www.piadasnet.com/piada217caipiras.htm>. Acesso em: 29 abr. 2023.

A anedota cujo efeito derrisório decorre do apontamento de uma ingenuidade que afeta a sexualidade do caipira parece revelar a história daqueles que chegam às cidades grandes na segunda metade do século XIX. De um lado, o cidadão, rico, que sabe o que desejar e como o fazer; do outro, o caipira, desvalido de vida material e de lastro social a quem resta reproduzir o comportamento do “rico da mesa de entrada” (PIADAS NA NET: 2021, marcas do autor). A sociologia constata que estigmas atribuídos aos desvalidos de vida material são reproduzidos e agravados em hábitos de seus corpos e de sua voz (PIOVEZANI 2020: 45-55). Optar por resistir, em princípio, implica o doloroso enfrentamento da potente estrutura.

Neiva (2002:60-65) apresenta-nos que a dupla Chitãozinho & Xororó é filha de um mineiro e uma paranaense nascidos no início do século XX. Ambos pobres, descendentes de famílias camponesas. Afeitos à canção, as cantorias doméstica dos pais e a obra de Tônico & Tinoco serviram de fonte de referência para os temas (inicialmente o amor, a saudade, a vida campo) e as figuras, notadas no tom anasalado e agudo de Xororó e assim como a segunda voz, mais grave, em dueto, de Chitãozinho. Ao lado dos pais e seis irmãos mais novos, a dupla chega jovem em São Paulo na década de 1960: porte físico miúdo e esguio, cabelos lisos, nariz largos, lábios carnudos e pele morena. Um índice nos traços fisionômicos, a proveniência indígena:



**Figura 1.** Chitãozinho & Xororó em *O pistoleiro e Ave Maria* (década de 1970)

Fonte: *G1* - Dupla Chitãozinho & Xororó atuava em circo-teatro na década de 70 (Foto: Arquivo Pessoal)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Chitãozinho & Xororó Relembra A Época De Circo E Diz Que Novo CD Terá ‘Som Pesado’”. *G1/Campinas e Região*. 27 mar 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-TradTerm>, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205  
Número Especial - IV Jota  
[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Da imagem, chamo também atenção para a exaltação da tradição cristã contida como índice da fé do povo caipira na peça *O pistoleiro e Ave Maria*<sup>7</sup>. Não menos importante, as pistolas na mão exaltavam o vilão, o jagunço, na peça maniqueísta. Com Cornélio Pires<sup>8</sup> (CALDAS 1977: 13; ALONSO 2011: 33-35), as duplas sertanejas aprenderam a viajar Brasil afora com vistas a catalisar o processo de distribuição em apresentações circenses, comumente precedidas de apresentação teatral encenada pelos próprios artistas, sempre carecendo do apoio de um patrocinador potente.

Os *Irmãos Lima*, então nome artístico escolhido pela dupla, buscavam a desassimilação dos estigmas imputados ao seu corpo e aos seus hábitos alusivos ao caipira da e na canção<sup>9</sup>. Não se filiar à Indústria Cultural obstruiria a concretização da pretensão profissional da dupla – lembremo-nos de que o caipira reivindicava alguém poderoso para protegê-lo (RIBEIRO, 1995: 340). A desassimilação passa a ser fortalecida a partir da parceria com o ‘Marechal da Música Sertaneja’, produtor e radialista Geraldo Meirelles, a quem a dupla deve o nome artístico Chitãozinho & Xororó, motivo de chacota entre amigos na década de 1970.

As marcas dialetais próprias ao caipira passam a ser atenuadas com sessões de fonoaudiologia; os desvios à norma padrão, devidamente corrigidos (NEIVA 2002:24). Segundo Seu Geraldo<sup>10</sup>, a dupla poderia cantar a roça, o sertão, o campo, mas da maneira correta, segundo a norma padrão, o que não vinham fazendo artistas como Tonico & Tinoco ou Alvarenga & Ranchinho. Um constrangimento. A cultura caipira resistiria por outros meios ou seria findada pelo mercado? Uma transformação na linguagem, seja a musical, com a inclusão de instrumentos elétricos, mas também na vestimenta, com paletós, ou nos cabelos longos, os *mullets*: se o caipira sempre quis ser diferenciado e de algum modo respeitado, e Chitãozinho & Xororó tomam o que havia de valor

---

[regiao/noticia/2013/03/chitaozinho-relembra-epoca-de-circo-e-diz-que-novo-cd-tera-som-pesado.html](http://regiao/noticia/2013/03/chitaozinho-relembra-epoca-de-circo-e-diz-que-novo-cd-tera-som-pesado.html) . Acesso em 25 abr.23.

<sup>7</sup> Até o momento da conclusão deste trabalho, não foram encontradas informações sobre a autoria e data da peça. A literatura restringe-se a afirmar que, desde Cornélio Pires, as duplas organizavam-se em caravanas e adentravam o Brasil junto a companhias circenses com o objetivo de distribuição dos trabalhos junto às massas (CALDAS 1977: 11).

<sup>8</sup> Empresário, folclorista, escritor e difusor da cultura e do dialeto caipira entre as décadas de 1920-60.

<sup>9</sup> Entrevista semiestruturada concedida por Claudio Paladini em 11 out.19.

<sup>10</sup> Citado por Neiva em comunicação pessoal realizada em 23 out.20.

hegemônico na sociedade para mostrarem-se mais assimilados e confundirem-se, assim, com o urbano bem-sucedido e valorizado socialmente como podemos ver na Figura 2:



Figura 2. Álbum *Fotografia* (1985)

Fonte: Wikipédia

Cantar segundo a estética vocal (o modo) da cultura caipira de maneira dita correta pode ser também uma forma de enfrentar as coerções da indústria cultural: deslocamentos recíprocos e não por isso simétricos. Se a canção caipira vai adiante de algum modo, leva consigo as marcas do mais socialmente valorizado e economicamente profícuo.



Figura 3. Turnê *Evidências* (2016-2022)

Fonte: Almanaque sertanejo

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

A Figura 3 mostra-os um fenômeno difícil de desamarrar: Xororó (à direita), sempre muito esmerado, com colete de alfaiataria empunhando um caríssimo banjo Fender, instrumento que nos leva ao *country* estadunidense; já Chitãozinho, com camisa xadrez, chapéu e violão aço, de algum modo atualmente comum no Brasil em se tratando das esferas do poder do agronegócio e que não remete àquela figura do caipira que habita nossa memória discursiva.

Discrepâncias. Em entrevista semiestruturada com Cláudio Paladini<sup>11</sup>, uma afirmação me intrigou: “a dupla sempre teve o pé na roça”. Resta entender como. Talvez no modo de significar. Ainda resistente (e quiçá traço diferencial) no que hoje se habituou chamar de canção sertaneja, as cantorias, tal como perceptíveis, dão-se a partir de uma melodia principal integral ou parcialmente cantadas em duplas, num intervalo de terças ou quintas. Roberto Nunes Corrêa (2014) leva-as aos *brãos*, talvez já perdidos no tempo, certo tipo de canto realizado por parceiros de lavoura durante o penoso ofício, fosse repetindo o que se ouvia em festas, rádios, fosse compondo canções: o canto era entretenimento ao caipira semiescravizado.

Rossini Lima (1972:21-23) observa no nosso cancionário como relação de implicações recíprocas entre os chamados (a) erudito, (b) popular e (c) folclórico. As músicas eruditas atrelam-se a elaborações intelectuais esmeradas em conservatórios à luz dos cânones, podendo tomar o popularesco como fonte de inspiração. Já no plano popular constam obras instituídas de capacidades técnicas menos aperfeiçoadas em relação aos eruditos, no entanto, com boa aceitação por parte do consumidor num tempo e num espaço definidos. Aqui o pendor comercial é admitido inclusive por parte de quem a produz: “[...] aí também ocorre a manifestação que se denomina ‘música sertaneja’, a qual se desenvolve mediante ação direta da música folclórica e da música popular ou popularesca” (LIMA 1972:22 ênfases do autor). Trata-se daquela categoria lida em Alonso (2011) e repudiada por Caldas (1977), sobre a qual se pesou estigmas pela procedência contra hegemônica e pretensão comercial.

---

<sup>11</sup> Entrevista concedida em 11 out. 2019. Claudio Paladini, que trabalha como tecladista/acordeonista/vocalista da dupla desde os anos 2000, atualmente é diretor musical da dupla.

A música folclórica destaca-se por sua produção, à moda do improviso, e o papel da tradição que conserva também a sua continuidade preservada pelo poder da motivação, “através do qual a música é vivida e revivida constantemente pelos membros da coletividade, inspirando e orientando o seu comportamento” (LIMA 1972: 26). São cantadas e tocadas, podendo conter apelo poético e mesmo prelúdios ou interlúdios; “[...] a melodia é livre, pairando sobre os instrumentos e obrigando-os a acompanhá-la ou caminhando entre eles sem qualquer relação muito acentuada. É silábica e até [...] é comum a **voz em falsete e o som anasalado**” (LIMA 1972: 27 ênfases minhas). Vai de encontro ao hegemônico por libertar-se das amarras dos conservatórios e dos interesses de mercado.

*Mutatis mutandis*, essa canção sertaneja, que não é folclórica mas se serve dele, também insurgiria aos padrões do dito popular e ao erudito? Ou, ao contrário, o sertanejo se tornaria popular e hegemônico após investimento de mercado?

#### 4. “Evidências”

Fenômeno complexo: por que esta canção é tão conhecida e cantada entre as massas brasileiras, seja em *memes*, seja na voz de artistas sacralizados da MPB ou mesmo em traduções interlinguísticas. Uma canção passível, contudo, de modos de significar que se dão no âmbito do ritmo como “[...] organização-linguagem do contínuo de que somos feitos” (MESCHONNIC 2012:3). Emergência de um sujeito que apresenta uma faceta de sua história afetiva e nos conta o drama de um casal que não se assume tampouco se larga e que, em certa altura, uma das partes se vê tão apaixonada quanto hesitante em dizer: banal. Mas o que isso significaria? Antes um passar a significar, uma implicação recíproca entre quem diz e o que é dito. Vejamos a letra da canção:

“Evidências” (José Augusto; Paulo Sérgio Valle, 1989)<sup>12</sup>

Quando eu digo que deixei de te amar  
 É porque eu te amo  
 Quando eu digo que não quero mais você  
 É porque eu te quero

Eu tenho medo de te dar meu coração  
 de confessar que eu estou em tuas mãos  
 Mas não posso imaginar o que vai ser de mim  
 Se eu te perder um dia

Eu me afasto e me defendo de você  
 mas depois me entrego  
 Faço tipo, falo coisas que eu não sou  
 Mas depois eu nego

Mas a verdade é que eu sou louco por você  
 E tenho medo de pensar em te perder  
 Eu preciso aceitar que não dá mais  
 Pra separar as nossas vidas

*E nessa loucura de dizer que não te quero  
 Vou negando as aparências  
 Disfarçando as evidências  
 Mas pra que viver fingindo  
 Se eu não posso enganar meu coração  
 Eu sei que te amo*

*Chega de mentiras  
 De negar o meu desejo  
 Eu te quero mais que tudo  
 Eu preciso do seu beijo  
 Eu entrego a minha vida  
 Pra você fazer o que quiser de mim  
 Só quero ouvir você dizer que sim*

*Diz que é verdade, que tem saudade  
 Que ainda você pensa muito em mim  
 Diz que é verdade, que tem saudade  
 Que ainda você quer viver pra mim*

<sup>12</sup> Os trechos finais em itálicos correspondem ao refrão da música.

Conquanto o termo ‘evidências’ não seja comum às canções caipiras (o que contribui para o evidenciar desejo de desassimilação), os itens lexicais são razoavelmente ordinários, fáceis de serem compreendidos por vários grupos sociais, num complexo que torna, na canção, poético o que é referencial – como se houvesse forma estanque. A melodia principal é bem estruturada: não é longa, marcante nas tematizações (cf. TATIT 2012:17), e soa comum aos ouvidos por ser popular/comercial. Dizem os compositores José Augusto e Paulo Sérgio Valle (VALLE, 2020), que não se trata de uma canção sertaneja, mas um pop-romântico (popular) que, conforme veremos a seguir, passa a se tornar sertanejo na emergência linguística suprasegmental que atravessa unidades linguístico-melódicas.

Parceiro de José Augusto, que não esconde que a rejeição da canção por produtores musicais quando apresentada para compor o seu álbum na década de 1990<sup>13</sup>, Paulo Sérgio Valle (2020 destaques meus)<sup>14</sup> diz

(...) Evidências já tinha sido gravada [por Leonardo Sullivan no ano de 1989 em uma estética pop] (...) antes, **mas ela parece que encontrou os intérpretes certos com o Chitão e o Xororó**. Aí a música arrebentou. E eu tenho feito outras coisas aí nesse campo, o da música sertaneja, mas não é fácil. Muita gente pensa que é fácil, mas não é fácil. Eles [os artistas sertanejos] compõem, compõem bem. São muito objetivos (...), eles compõem para eles mesmos, sabendo o que têm que dizer. E você, de fora, às vezes, tem um pouquinho de dificuldade.

A fala de Valle (2020) é um índice da existência de uma continuidade entre vida/arte e sujeito/linguagem. A mensurada dificuldade em se compor no âmbito da canção sertaneja parece confirmar a dificuldade de descobrir-se em outras vozes com percepções, estruturas de afetos e sentimentos que lhe são caras. “Encontrar os intérpretes certos” parece uma boa pista para melhor compreendermos o recitativo (MESCHONNIC 2006:26), a presença do corpo, um convencimento que extrapola as noções de verdade figurativa (grosso modo,

<sup>13</sup> “José Augusto Sobre ‘Evidências’: ‘Falaram Que A Música Não Tinha Chances’”. Mariana Godoy Entrevista. São Paulo: Rede Tv! 7. set. 2019. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR\\_Fdodw](https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR_Fdodw). Acesso em: 28 abr.2023.

<sup>14</sup> “A História Por Trás De ‘Evidências’”. *Domingo Espetacular*. São Paulo: R7. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOujTepx5lo>. Programa de TV. Acesso em: 28 abr. 2023.

aquilo que faz o ficcional parecer real) e congrega uma força persuasiva que é a do corpo emergente na materialidade a que se deve certo “poder de motivação” (LIMA, 1972:13) numa esfera muito particular que é a do âmbito afetivo.

Tomo, de modo arbitrário, como ponto de partida para a investigação em torno das experiências contrastivas a partir de traduções e suas implicações na subjetivação na linguagem, o texto de José Augusto ([1990] 2012)<sup>15</sup>, que viria a gravar a canção vinte e três anos após a dupla sertaneja. Em sua interpretação, a canção ganha a força de um argumento daquele que persuade o outro com vistas a deitar-se com. Trata-se do tema romantismo na canção popular passional chamada de brega por carregar com algum exagero emoções do sujeito materializadas em tensões vocais.

A gênese da canção já comporta o arranjo. O simples fato de o sujeito intervir na linguagem verbal-musical de uma forma única já é um arranjo. Isso se dá com inúmeras tentativas, acertos, erros, trocas de palavras, substituições, invenções. Para o compositor Sorocaba (FERNANDO & SOROCABA 2015: 44), trata-se de captar um comportamento (nem sempre rebelde) e traduzi-lo em canções. O sujeito é o conteúdo da linguagem. Mas não para por aí: o arranjo é expandido, afinal, há modos de significar. No caso de canções populares, o arranjo aparece na pré-produção e é convencional que se grave uma guia<sup>16</sup> para que os músicos gravem suas performances a ser, posteriormente, mixadas.

Com José Augusto ([1990] 2012), não há prelúdios, as cordas são enriquecidas, bem como o fraseado de piano nos contracantos, uma típica balada romântica que convida a dançar de rosto colado. O arranjo é mais que a ambientação. Corpo e timbre parecem coextensivos num contínuo sonoro. Os músicos, com suas próprias impressões a propósito da linguagem musical e da obra que estão juntos construindo, buscam atingir, de maneira mais ou menos constrangida, as expectativas do arranjador e tornar poema o que se lia signo

---

<sup>15</sup> “Jose Augusto - Evidências”. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=9f\\_YnlyTNiM](https://www.youtube.com/watch?v=9f_YnlyTNiM) Acesso em: 25 abr. 2023.

<sup>16</sup> Gravação operada pelo diretor musical a partir da qual os músicos atuantes na gravação se guiarão para melhor se afinarem às expectativas que pesam sobre eles.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

a partir da crítica cara a todas as esferas da tradução. Tudo vai se traduzindo e adquirindo valor.

#### 4.1. “Evidências” (1990)

Pouco convencional, uma via consiste em pensar que traços da canção caipira abala a estética opressora: há forças em combate, o que não supõe simetria. De um lado, o pop-romântico, guitarras elétricas. De outro, vozes anasaladas, cantadas em dupla com melodia intervalada numa cadência harmônica pouco sofisticada, aproxima-o da tradição caipira.

Há um produto a ser vendido que conjuga, de algum modo, a percepção daquele que, resistente e advertido ou justamente o contrário, descende do caipira e cujo trabalho se volta sobretudo para o consumo de outros iguais. Há interesses de mercado e isso é certo (CALDAS, 1977: 5; ALONSO, 2011:20; QUEIROZ, 2021); mas não haveria ainda um refúgio e um contato com o passado? Inquietações.

No texto de 1990<sup>17</sup>, Chitãozinho & Xororó entrevistaram no léxico: na segunda estrofe, o texto original traz “mas não sei imaginar o que vai ser de mim se eu te perder um dia” (com a dupla, o verbo saber é substituído pelo verbo poder); na estrofe seguinte, o original diz “falo coisas, digo coisas que não sou” e com os sertanejos se diz “faço tipo”. Tais decisões tornam-se passíveis de questionamento por, além de predizerem forças distintas – ‘não saber imaginar’ é diferente de ‘não poder imaginar’ – parecem dizer respeito a atender certa expectativa do consumidor, indiciário na adesão de ‘fazer tipo’, que expressa mais espontaneidade e jovialidade naquela sincronia, mais próximas da imagem que se tem do destinatário do consumo – tendências, modismos mas não ingênuos por produzirem um *éthos* discursivo mais jovial e mais coerente com a proposta da dupla.

---

<sup>17</sup> Cumpre dizer que a canção foi composta/registrada em 1989 e gravada pela dupla Chitãozinho & Xororó em 1990. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uzHJFYsf1-Y> . Acesso em 25 abr. 2023.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Em aspectos da linguagem musical, o texto de 1990 comporta tímida presença de cordas (violino/violoncelo) e marcada presença de violões aço. O prelúdio é longo: ocupa 12 compassos e quase trinta segundos. O modo de cantar é caipira: excessivamente agudo, apaixonado, com linhas melódicas mais proeminentes em se tratando de emissão de vogais se comparada ao quase recitado de José Augusto: passionalização, ênfase no ‘eu’ - mais importa “como estou me sentindo” do que “o que estou dizendo”. Há a destacada segunda voz de Chitãozinho que parece beber de Tinoco e investir-se na melodia de maneira criativa, sem seguir estritamente uma linha de contracanto.

É a tensão entre o modo de dizer que vem da tradição caipira e os interesses do mercado fonográfico. O mesmo texto sincrético comporta o fluxo hegemonia-contra-hegemonia, no sentido de que a articulação a um bloco mais potente viabiliza alguma vingança contra um bloco localmente poderoso. De outro modo, é como se o caipira que canta o sertanejo (LIMA 1972: 32) se voltasse com sua altivez (RIBEIRO 1995: 336) e dissesse: ‘Eu sei fazer música popular melhor do que o que é dito popular, vejam só: soa como um *rock* romântico’. O modo como se diz torna-se índice de absorção da estrutura social e sua organização política.

A relação entre “Evidências” (1990) e “Evidências” ([1990] 2015a) é significativa para a compreensão da história da canção sertaneja. Em 1990, Chitãozinho & Xororó não queriam se mostrar atrasados, tampouco burros e empreendiam na fuga dos ditos estigmas legados ancestrais diretos. Trata-se de um complexo em que não se volta contra as raízes, todavia prefere dissimulá-las por razões que envolviam interesses e partilhas impostas também pelos potenciais investidores – basta que ouçamos o apelo ao campo existente em outras faixas do álbum.

## 4.2 *Elas em Evidências* (2017)

Ao final do ano de 2017, a dupla paranaense grava o álbum *Elas em evidências* (2017)<sup>18</sup> na cidade do Rio de Janeiro, que ainda admite resquícios

<sup>18</sup> “Evidências”, Canal Chitãozinho & Xororó Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y91aHs8QI7M>. Acesso em 29 abr.2023.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

daquele marco da urbanidade civilizatória de que gozara no século XX. Uma vingança? O projeto objetivava promover parcerias entre a dupla, já em vias de completar 50 anos de carreira, e as mulheres do ‘Feminejo’ emergente. Escopo: um contínuo de interesses entre concessões para articulação estratégica de alianças com artistas que passam a ocupar posição de destaque.

Ao lado da dupla, interpretam a canção Alcione, Ana Clara, Bruna Viola, Kell Smith, Maiara & Maraísa, Paula Fernandes, Simone & Simaria e Tania Mara. O diretor musical Cláudio Paladini<sup>19</sup> comenta que tais parcerias são complexas e que cada canção “deve ter a ver com aquilo que o artista pode oferecer, sua técnica, sua tonalidade (se canta em áreas mais altas, mais baixas), com o seu *swing* e com a sua história, senão eu perco o meu tempo e perco o tempo do artista”.

Um *recitativ* irreduzível à letra, também à melodia, à versificação, à curva melódica. A harmonia também pouco importa. Há como argumentar sobre o timbre vocal e alguma subordinação anatômica. Instrumentalizaríamos. A significação vai emergindo e não tem a ver exclusivamente com o que as palavras dizem. Também irreduzível à interpretação, mas a significância que se produz: trata-se do modo de dizer e tudo aquilo que ele revela (MESCHONNIC 2006:26).

Alcione traz toda a ginga de um sujeito apaixonado, de voz grave e até mesmo um deboche, caro à dita malandragem do samba: “Mas a verdade é que eu sou louco por você / e tenho medo de pensar em te perder”, verso franco, reto, daquele sem papas na língua. Maiara & Maraísa trazem em “Evidências” (AUGUSTO; VALLE [1990] 2015a) a doçura da juventude que se apaixona e desapaixona; e bebe e se apaixona novamente. E sofre. Goza do sofrimento. Mas, depois, parece rir dele, transvalorando-o ou entendendo que a vida é uma sucessão de acasos e que, nesse sentido, o amor à vida é o amor ao destino. A doçura a que vem à tona com as palavras, vem com o recitativo, com a ginga. É a de uma mulher de nosso tempo, aquela empoderada, a qual reivindica a si um poder fazer e acaba repetindo hábitos e gestos tipicamente atrelados ao homem, que passam a ter valor alternativo.

---

<sup>19</sup> Comunicação pessoal em 11 out. 2019.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Algo semelhante ocorre com Marília Mendonça e seu *éthos* apaixonado, verdadeiramente apaixonado e cansado de se decepcionar. Cansado a ponto de viver um eterno ressentimento. Trata-se de um cantar forte, poderoso, que explora regiões graves de tessitura de modo bastante afinado. Um sujeito que subverte algumas normas estéticas ao aparecer notoriamente acima do peso, sem decotes, sem traços europeus. Aquilo que se mostra na e pela linguagem propicia, de algum modo, certa identificação, tensiona planos artísticos e ordinários da fala. A apropriação de um sujeito por um texto e a do texto por um sujeito desloca o sentido que vai se produzindo.

Chitãozinho diz: "Ela [esta tradução<sup>20</sup>] é muito fiel ao original, **só que tem um peso assim gigantesco na base**, nos drives de guitarra, a bateria, o baixo é mais forte, o som dela é mais pesadão" (TIENGO e ALVES 2017). Trata-se rock mais displicente, da admissão de ruídos, chiados e supostas falhas, que escorre também fraseado de contrabaixo de Fábio Almeida; do jazz e da bossa-nova da guitarra de Marcelo Modesto que evoca a historicidade da Tropicália a partir de inversões, tensões e vibratos. O mineiro Adilson Pascoalini traz também o seu tempero, bastante apimentado pelo *rock* mas que repete, a seu modo, frases caras ao estilo sertanejo. Há o acordeom, discreto, mas que está lá com frases curtas e não complexas, de Frank Joni, revigorando o ora tango, ora vaneira, ora forró; e também os teclados de Paladini, que intercala sons de órgãos e pianos. Nos refrões, ouvimos também o saxofone de Vendramini, que atualiza a canção romântica – há quem diga ‘brega’ – dos anos 1990<sup>21</sup>. Repetições.

Não são meras sonoridades, mas índice de caldeamento de referências, escolas, estratégias e impressões sobre a linguagem. Neste corpo que se produz na linguagem, constam pré e pós-produção e elementos, como ruídos, aplausos, que integram estrategicamente o discurso: faz parecer que estamos lá.

Muito embora ainda filiada à gravadora Universal Music e à Live! Talentos, os anos de experiência e rentabilidade conferiram certa autonomia à

---

<sup>20</sup> Tratando-se de canção é a totalidade que se traduz; e a linguagem verbal é apenas um dos elementos, como visto em Julio Ribeiro dos Santos (2020). Nesse trabalho oferecemos uma argumentação mais elaborada da aplicabilidade do termo tradução para versão ou releitura.

<sup>21</sup> Fábio Almeida, Marcelo Modesto, Adilson Pascoalini, Fank Joni e Cláudio Paladini integravam a banda que acompanhava a dupla na *Turnê Evidências* (2015-22). A equipe ocupava-se de gravações em estúdios, tal como o álbum ‘Elas em evidências’ (2017).

dupla. Nesse gesto estratégico, que congrega em inter-relações rearticulações dos blocos hegemônicos discursivamente estruturados e estruturantes, inovações no que diz respeito às práticas de produção, distribuição e consumo de textos/discursos, estes afetados em sua significância, ao mesmo tempo que se alinha a alguns “novos”, a dupla parece confrontar a canção sertaneja contemporânea, rebelar-se contra os compositores de escritório sob a acusação implícita de não fazerem música sertaneja.

### 4.3. “O Tema de Encerramento”: pontes que atravessam divisas

Após o momento *bailão*, em que mesmo o supostamente mais comportado público é convidado a se levantar e dançar, a dupla se despede do público e o saúda, repetindo o ritual do teatro de outrora, “O Tema de Encerramento” (PALADINI 2015)<sup>22</sup>. Tal proposta de tradução intergenérica repete toda a melodia principal do texto de partida com várias inversões: a introdução passa a ser o refrão que é repetido com um timbre de sintetizador; a melodia dos versos principais (refrões) oscilam e se alternam entre um piano e um órgão. Há modulações na harmonia, várias e, aqui, retratá-las me poria na cilada da análise musical – o que não deixa de ser importante, mas pouco colabora para a compreendermos a significância, que muito lembra o *rock* progressivo como Frank Zappa ou Yes, banda cujo show no *Rock in Rio I* foi alvo de atenção dos caipiras Chitãozinho & Xororó, ao final da década de 1980.

Trata-se do encerramento. Deve soar alegre, impactar tanto quanto a abertura, deixar o público sedento pelo bis que já não haverá. Deve ser estimulante, energizante. Não se trata, portanto, de uma canção com vocação comercial. A propósito da composição, Paladini<sup>23</sup> diz, “[...] eu nem sei o que é que me deu na teia de criar tantas variações de modulação e harmonia para

<sup>22</sup> Não se trata de uma música contida num fonograma comercial, mas de um tema com uma finalidade específica, a de encerrar a apresentação. “Bruno Squillo - Evidências [Instrumental] - Chitãozinho & Xororó”. *Bruno Squillo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jycTwTK-ZLQ>. Acesso em: 29 abr. 2023.

<sup>23</sup> Comunicação pessoal em 26 mai.21.

“Evidências”. [...] Também, com essa música, é difícil alguma coisa dar errado”. A linguagem de “Evidências” é transformada, sinalizando alguma ligação entre o modo de se produzir aquele texto de canção sertaneja de que nos falava Rossini Lima (1972) e o *rock* progressivo, que revigora o erudito. Ao discorrer sobre a dupla, Paladini<sup>24</sup> enfatiza: “eles são artistas que não deixaram de ser músicos”. Na percepção do músico, o artista é aquele que se deixa seduzir completamente pelos interesses da indústria cultural e para quem a atividade fonográfica diz respeito a uma forma de trabalho; já o músico é criativo, obstinado. E Xororó, que teve participação ativa na direção musical de *Elas em Evidências* (2017), nunca velou (e agora ainda menos) seu apreço pelo rock and roll:



Figura 4. Símbolo do Rock and Roll

Fonte: Instagram da dupla.

Colonização? Aqui não se repetiria também em forma de gesto aquela altivez, aquele desejo de se diferenciar, de se afirmar em articulações com as esferas de poder, de ‘morar embaixo do chapéu’ de um momento histórico de integração do povo caipira?

## Considerações

Servi-me de algumas noções da visada das continuidades proposta por Henri Meschonnic - inevitavelmente sem deixar de recorrer à história - no

---

<sup>24</sup> Comunicação pessoal em 11 out.19.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

intento de propor uma compreensão acerca da emergência do sujeito que se constrói na e pela linguagem e desestabiliza, no ritmo que organiza o modo de significar, o que se encontrava supostamente estável no signo, chamando de tradução aquilo que, por muitas vezes, se diz ‘releitura’, ‘versão’ ou mesmo ‘adaptação’, sobretudo no campo do mercado fonográfico.

As análises mostraram-nos que, com José Augusto ([1990] 2012), a canção ganha corpo de um romântico, sedutor, urbanizado – um conquistador numa conversa de bar. Com Chitãozinho & Xororó (1990), o texto é investido das marcas de corpo, da oralidade, indiciária do povo caipira que assimila a urbanidade e que é assimilado por ela, não podendo decepcionar um outro criado por ele mesmo por saber ser alvo de vigilância. Com as mulheres do sertanejo ([1990] 2015a) diferentes afetos dos quais integra também o interesse de mercado. Já como música, no “O Tema de Encerramento” (PALADINI [1990] 2015b), chama-se à baila e faz reviver o do rock. Focos de transformações quer no texto pela estrutura, quer na estrutura pelo texto.

O cotejo mostrou-nos traços análogos à assimilação do caipira pela cultura urbana como descrita por Ribeiro (1995). Na subjetivação na e pela linguagem, i.e., no modo de significar, índices como a voz nasalada, extensão (i.e. prolongamento das vogais), alcance de altas regiões de tessitura, mostramos, na materialidade, alguma permanência do caipira no que se chama sertanejo, um resquício dos brãos onde se pensou pop.

## Referências

- A HISTÓRIA POR TRÁS DE EVIDÊNCIAS. *Domingo Espetacular*. São Paulo: R7. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOujTepx5lo>. Programa de TV. Acesso em: 28 de abr. de 2023.
- ALONSO, G. *Caubóis do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

- ALVES, F. “Hit, Evidências conquista de sertanejos a quem evita o estilo: ‘amor à primeira vista’, diz Chitãozinho”. In: *G1 - Ribeirão e Franca*. 25 ago. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/hit-evidencias-conquista-de-sertanejos-a-quem-evita-o-estilo-amor-a-primeira-vista-diz-chitaozinho.ghtml>. Acesso em: 28 de abr. de 2023.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. AMOSSY, R. (Org.). São Paulo: Contexto, 2011.
- CALDAS, W. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-22092015-112350. Acesso em: 25 de abr. de 2023.
- EVIDÊNCIAS. Intérprete: Chitãozinho & Xororó. Compositores: José Augusto e Paulo Sérgio Valle. In: *Cowboys do asfalto*. São Paulo: Polygram, 1990, faixa 9 (4’26)
- EVIDÊNCIAS. Intérprete: Chitãozinho & Xororó et. al. Compositores: José Augusto e Paulo Sérgio Valle. In: *Elas em Evidências*. - São Paulo: Universal Music, 2017, faixa 4 (4’24).
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães (Coord.). Brasília: Editora da UNB, 2002.
- FAUSTINO, J. C. *O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.
- FERNANDO & SOROCABA. *Ainda existem caubóis: a saga da dupla que transformou o sertanejo no ritmo mais ouvido do país*. São Paulo: Paralela, 2017. TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205  
Número Especial - IV Jota  
[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

- JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JOSÉ AUGUSTO SOBRE ‘EVIDÊNCIAS’ ...: *Mariana Godoy Entrevista*. São Paulo: Rede Tv! 07 set. .2019. Programa de TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR\\_Fdodw](https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR_Fdodw). Acesso em: 28 de abr.de 2023.
- MESCHONNIC, H. *Linguagem Ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. - Belo Horizonte: FALE, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poética de traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. - São Paulo, Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Para sair do pós-moderno*. Trad. Maria Sílvia Cintra Martins -. Campinas: Mercado das Letras, 2022.
- \_\_\_\_\_. “Manifesto em defesa do ritmo”. Trad.: Cícero Oliveira. In: *Cadernos de leitura*, n. 40, 2015, pp. 11-19.
- NEIVA, A. L. *Chitãozinho & Xororó: Nascemos para cantar*. São Paulo: Prêmio, 2002.
- PIOVEZANI, C. *A voz do povo: breve genealogia de uma longa história de discriminações*. São Paulo: Vozes, 2020.
- PYM, A. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Favere e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- QUEIROZ, M. “Pobre moreno, que era grande, hoje é pequeno: música sertaneja e o enigma racial brasileiro”. In: *Zumbido*. São Paulo: SELO SESC, 2021. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/pobre-moreno-que-era-grande-hoje-%C3%A9-pequeno-f09d284f72ba> . Acesso em: 28 de abr. de 2023.

- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, J. C. R. dos. “A tradução da canção à luz da semiótica de Tatit: uma proposta, uma análise”. *Tradução em Revista*, 29, 2020.2, p. 67-92. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50453/50453.PDF> . Acesso em: 29 de abr. de 2023.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TIENGO, R.; ALVES, V. “Hit, ‘Evidências’ conquista de sertanejos a quem evita o estilo: ‘Amor à primeira vista’, diz Chitãozinho””. *G1/Ribeirão Preto e Franca*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/hit-evidencias-conquista-de-sertanejos-a-quem-evita-o-estilo-amor-a-primeira-vista-diz-chitaozinho.ghtml>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.

# Multimodalidade em duas traduções para Libras em vídeo do poema “Moça linda bem tratada” de Mário de Andrade

## Multimodality in two translations in Libras on video of the poem “Moça linda bem tratada”, by Mário de Andrade

Dafny Saldanha Hespanhol Vital\*

*Às vezes, os nossos próprios discursos devem ser traduzidos depois de um certo tempo, se quisermos que continuem sendo nossos (FRIEDRICH SCHLEIERMACHER).*

---

\* Mestranda em Letras pela PUC-Rio, especialista em “Libras: ensino, tradução e interpretação”, pela UFRJ, bacharel em Letras-Libras pela UFSC. Trabalha desde 2010 na UFRJ como tradutora e intérprete de Libras, atuando especificamente em atividades de tradução. Desenvolve, junto com Rodrigo P. Leal de Souza, o projeto de extensão Videoteca Acadêmica em Libras - Via Libras. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Estudos da Tradução e Interpretação em Línguas de Sinais (GPETILS/PUC-Rio). E-mail:

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo comparar duas traduções para Libras do poema *Moça linda bem tratada*, de Mário de Andrade, realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo a última no projeto Videoteca Acadêmica em Libras (ViaLibras), considerando-as como produtos multimodais (DINIZ E CARNEIRO 2021; BAPTISTA 2015). Para esta análise, consideraremos o conceito de multimodalidade e seus componentes design, produção e distribuição (KRESS E VAN LEEUWEN 2001; BAPTISTA 2015). Apresentaremos algumas escolhas tradutórias que diferem em cada tradução, relacionando com a ideia de recriação na tradução de textos criativos (CAMPOS 1967 [1962]) e de recursos de rima e ritmo em línguas de sinais (KLAMT 2014). Observou-se que a versão 2 apresentava multimodalidade mais rica que a versão 1, e que os leitores de ambas as traduções precisarão acionar competências previamente construídas no momento da leitura (SOUZA 2021). Espera-se que o trabalho possa trazer reflexões importantes a tradutores de Libras sobre a aplicabilidade dos aspectos relacionados à multimodalidade.

**Palavras-chave:** Multimodalidade; Libras; Tradução do poema “Moça linda bem tratada”; Mário de Andrade; Literatura Brasileira.

**Abstract:** This paper aims to compare two translations into Brazilian Sign Language (Libras) of Mario de Andrade’s poem *Moça linda bem tratada*, carried out at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). One of the two translations under study, deemed in this paper as multimodal products (DINIZ & CARNEIRO 2021; BAPTISTA 2015: 33), was made in the Project Videoteca Acadêmica em Libras (ViaLibras). This analysis shall use the concept of multimodality and its elements design, production and distribution (KRESS E VAN LEEUWEN 2001; BAPTISTA 2015), and also present and compare some translation choices in each translation, drawing a parallel with the idea of re-creation in translation of creative texts (CAMPOS 1967 [1962]), and writing resources, such as the use of rime and rhythm in sign languages (KLAMT 2014). We observed that version 2 had more aspects of multimodality than version 1, and that readers of both translations will need to use previously built skills at the time of reading (SOUZA 2021). We expect to raise Libras translators’ awareness of the applicability of multimodality aspects.

**Keywords:** Multimodality; Brazilian sign language; Translation of *Moça linda bem tratada*; Mário de Andrade; Brazilian Literature.

## Introdução

O presente trabalho tem por objetivo comparar duas traduções para Libras do poema “Moça linda bem tratada”, de Mário de Andrade, realizadas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A análise visa demonstrar que aspectos de multimodalidade, como design, produção e distribuição (KRESS e VAN LEEUWEN 2001), contribuem para a qualidade do produto final (KAINDL 2020).

São apresentados os objetivos de cada uma das traduções e suas características, salientando algumas escolhas tradutórias que diferem de uma versão para a outra, relacionando-as com a ideia de recriação na tradução de textos criativos (CAMPOS, 1967 [1962]) e com recursos que trazem efeitos de rima e ritmo em línguas de sinais, segundo Marilyn Mafra Klamt (2014).

Espera-se que o trabalho possa enriquecer reflexões importantes aos tradutores de Libras sobre a aplicabilidade dos aspectos relacionados à multimodalidade. A partir de tais reflexões, os profissionais poderão abranger em seus projetos de tradução não apenas aspectos verbais, mas também diversos recursos visuais e semióticos que compõem significados em um vídeo em Libras.

## 1. Referencial teórico

Em estudos relacionados às línguas de sinais, o termo modalidade é usado para referir-se a línguas, diferenciando as que usam o canal oral-auditivo das que usam o canal viso-espacial (DINIZ e CARNEIRO 2021:97). Neste sentido, uma tradução entre línguas de diferentes modalidades pode ser nomeada como tradução intermodal (QUADROS e SEGALA 2015:358).

No entanto, multimodalidade não trata de modalidades de língua, tampouco de modalidades de interpretação – consecutiva, simultânea ou sussurrada. Trata-se de um conceito proposto por Gunther Kress e Theo Van Leeuwen (2001:24) relacionado aos modos semióticos. Gabriela de Souza Baptista (2015:38) explica que produtos multimodais têm sempre três instâncias: modo, mídia e gênero. Modos seriam recursos semióticos usados de formas reconhecidamente estáveis, e mídia seriam recursos materiais usados na produção de produtos ou eventos semióticos. Assim, se temos como exemplo de modo a escrita, a mídia poderia ser o papel e a caneta. Ou se tomarmos como exemplo de modo a música, a mídia poderia ser o aparelho vocal e os instrumentos musicais, ou ainda, caso não seja uma apresentação ao vivo, mídia poderiam ser as caixas de som. A terceira instância – gênero – seriam os efeitos

de sentido “ligados à realização de discursos por meio de diferentes mídias” (BAPTISTA 2015: 39)

É notável que há uma interdependência entre essas três instâncias, pois dificilmente é possível operar uma mudança em uma delas sem gerar também mudanças nas outras duas. Produtos multimodais promovem a interação entre texto e imagem, ou entre aspectos verbais e não verbais, fazendo com que os significados surjam da *interação* entre esses elementos – e não de sua apresentação isolada. Aspectos que alteram significados verbais, como a entonação da voz em línguas orais, ou maneiras de fazer uso do espaço em línguas de sinais, como veremos nas traduções apresentadas adiante, também carregam em si características de multimodalidade.

A noção de discurso de Michel Foucault (2012 [1970]) faz-se presente nessa definição, pois o significado dos signos semióticos vem de processos cognitivos e perceptivos do espectador. Baptista (2015: 33) afirma que os avanços nas tecnologias digitais e, em consequência, o reconhecimento de que outros recursos além da linguagem verbal podem ser usados discursivamente, têm contribuído para um crescente interesse pelo tema da multimodalidade. Ruan Sousa Diniz e Theresa Dias Carneiro (2021:112) esquematizam uma virada multimodal, que incluiria não só os avanços nas tecnologias, mas também mudanças sociais da pós-modernidade e apresentam uma relação entre a virada multimodal e os estudos sobre línguas de sinais e traduções envolvendo essas línguas. O esquema de Diniz e Carneiro (2021:112) também traz uma importante contribuição que é a aproximação conceitual entre a tradução audiovisual e as traduções envolvendo línguas de sinais.

Kress e Van Leeuwen (2001:59) propõem quatro componentes multimodais: discurso, design, produção e distribuição, sendo o primeiro relacionado à noção de discurso defendida por Foucault (2012 [1970]). Design refere-se à escolha dos modos para a articulação do discurso de forma adequada à audiência que se deseja alcançar; diz respeito ao planejamento. A produção envolve a execução do que foi planejado, e a distribuição é a gravação da produção em um suporte. São apresentados cada um desses componentes nas duas traduções analisadas neste trabalho.

Assim, para que uma tradução considere as questões que envolvem multimodalidade, é preciso que o tradutor esteja atento à transferência de modo, mídia e gênero, além dos aspectos linguísticos, verbais e culturais. O tradutor necessita desempenhar, então, o papel de designer de texto, como afirma Justa Holz-Mänttari (1993: 303 *apud* KAINDL 2020: 54), pois precisa planejar a produção de seu texto considerando as necessidades do público e aspectos culturais envolvidos.

Quanto a aspectos linguísticos, Haroldo Campos (1967 [1962]: 23-24) fala do desafio da tradução de obras literárias em poesia ou prosa, que ele chama de textos criativos. Para ele, o desafio encontra-se na informação estética do texto, aquela que transcende à semântica e se apresenta como uma ordenação improvável ou imprevisível de signos linguísticos. A informação estética só seria codificada pela forma. Por isso, Campos (1967 [1962]: 24) argumenta que a informação estética seria intraduzível, pois em outra língua a informação estética seria outra – ainda que a informação semântica seja a mesma. No entanto, é em razão dessa intraduzibilidade, que a informação estética de tais textos permite que a tradução seja recriação, segundo o autor defende:

(...) para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldade esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS 1967 [1962]: 24).

Em ambas as traduções que serão aqui analisadas, observa-se que as informações estéticas foram recriadas em Libras, adquirindo nova forma, embora recíproca ao original e buscando causar os mesmos efeitos. Considerando que em poesia a forma tem grande importância, os mesmos efeitos talvez não fossem obtidos caso não houvesse recriação nas traduções em questão. Para isso, como veremos adiante, foram utilizadas algumas estratégias de rima e ritmo próprias das línguas de sinais, conforme Klamt (2014).

Klamt (2014) foca sua análise em poesias em Libras registradas em vídeo, tal qual as traduções analisadas aqui, e afirma que

A rima está aliada ao ritmo, uma vez que o ritmo remete à regularidade, ou seja, a repetições dentro da estrutura do poema sujeitas a uma ordem. Ao repetir determinados elementos, a rima

permite relacionar palavras/sinais, versos e estrofes (KLAMT 2014: 59).

Do mesmo modo, Manuel Said Ali (1999), mesmo não mencionando línguas de sinais, ao escrever sobre ritmo em versos de poesia em português deixou claro que o ritmo pode ser percebido não somente pela audição, mas também pela visão:

Ritmo é o que nos impressiona *quer a vista*, quer o ouvido, pela sua repetição freqüente com intervalos regulares. Condição essencial deste conceito é que os nossos sentidos possam perceber com facilidade a reiteração. [...] *Os olhos* notam o ritmo no andamento do pêndulo, na marcha de um batalhão, e não o percebem na carreira veloz nem no rastejar. O ouvido sente-o no tique-taque do relógio, nas pancadas das horas, no ruído da locomotiva, e não o nota no tilintar do tímpano elétrico, no zunir dos motores nem em sons que se repitam com intervalos certos de horas do dia (SAID ALI 1999: 29, grifos nossos).

Assim, em Libras os efeitos de rima e ritmo podem ser obtidos com a repetição de certos elementos que compõem os sinais (KLAMT 2014: 56), como as configurações de mãos, por exemplo, que foram usadas repetidamente ao final das estrofes nas duas traduções analisadas neste trabalho, como será demonstrado adiante. O uso da simetria e de sinais realizados com as duas mãos reforça a visualidade, pois são mais perceptíveis visualmente do que sinais realizados com apenas uma mão ou assimétricos (KLAMT 2014: 67)

Um recurso linguístico das línguas de sinais muito evidente nas traduções aqui analisadas é a teoria dos espaços mentais, que segundo Magali Nicolau Oliveira de Araújo (2016: 35) vem sendo estudada por diversos pesquisadores como Liddell (2000), Cuxac (1996, 2000), Sallandre e Cuxac (2002), Meir et al. (2006) e Campello (2008)<sup>1</sup>. Uma definição de espaços mentais é a seguinte:

[...] espaços mentais são pequenos conjuntos de memória de trabalho que construímos enquanto pensamos e falamos. Nós os conectamos entre si e também os relacionamos a conhecimentos mais estáveis. Para isso, conhecimentos linguísticos e gramaticais fornecem muitas evidências para estas atividades mentais implícitas e para as conexões dos espaços mentais (FAUCONNIER 2005: 291 *apud* ARAÚJO 2016: 35).

<sup>1</sup> Para a referência completa destes autores, cf. ARAÚJO (2016).

Assim, é nesses espaços mentais, que são distintos das estruturas linguísticas, que o discurso é construído, uma história é contada, ou diversas construções mentais são realizadas.

ARAÚJO (2016: 35-36) descreve o **espaço real** como o espaço físico que existe, de fato, à volta do sinalizante. Assim, se o sinalizante aponta para um objeto presente na situação comunicativa, esse objeto ocupa um espaço real, e o dêitico que o aponta representa o objeto presente.

O **espaço sub-rogado** trata os referentes *como se* estivessem presentes. É como uma encenação, pois nesse espaço “o sinalizante assume o papel de narrador e dos personagens que participam da narrativa” (LIDDELL 1995: 31 *apud* ARAÚJO 2016: 36). Há também o **espaço token**, que permite indicar referentes específicos usando pronomes, verbos de concordância entre outros recursos (ARAÚJO 2016: 37). Veremos adiante como esses espaços são usados nas duas traduções.

Rodrigo Pereira Leal Souza (2021) traz uma contribuição importante em seu estudo que buscou entender se a leitura de vídeos em Libras é feita da mesma forma que a leitura de textos escritos, considerando a necessidade de os leitores articularem conhecimentos específicos para a compreensão. O estudo buscou também correlacionar o nível de escolaridade com o sucesso na leitura de textos complexos. Após entrevistas realizadas com participantes surdos selecionados, falantes de Libras, o estudo concluiu que, assim como na leitura de textos escritos, os leitores de textos em Libras registrados em vídeo precisam articular competências previamente construídas para obterem sucesso na leitura. Como observaremos adiante, essas mesmas conclusões aplicam-se às traduções analisadas neste trabalho, textos em Libras registrados em vídeo.

Uma breve análise do texto-fonte em português é apresentada na próxima seção, bem como informações sobre o autor e o contexto do movimento literário em que a poesia se insere. Tais informações foram utilizadas para a concepção das duas traduções e ajudam a compreendê-las.

## 2. A poesia “Moça linda bem tratada”, de Mário de Andrade, em português

A poesia “Moça linda bem tratada” foi escrita por Mário Raul de Moraes Andrade, nascido em 1893, um poeta modernista de grande importância na arte brasileira. Ele escreveu romances, poemas, críticas, contos, crônicas e ensaios, incluindo a obra *Macunaíma*, posteriormente adaptada para o cinema por Joaquim Pedro de Andrade em 1969. Mário de Andrade trabalhou no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) antes de sua morte, em 1945. Como homenagem à sua contribuição para o país, renomeia a Biblioteca Mário de Andrade (BMA), em São Paulo, fundada em 1925 (DIANA 2023a).

Mário de Andrade auxiliou na organização da Semana de Arte Moderna, evento que marcou o modernismo no Brasil. O modernismo foi um movimento que buscava romper com o tradicional. Surgiu na década de 1920, período em que o Brasil vivia a ‘política do café-com-leite’, quando representantes dos fazendeiros produtores de café e de leite de Minas Gerais e São Paulo revezavam-se no poder – o que resultou em insatisfação, protestos e muitas greves. A inflação também era um problema da época, e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) deixara muitas incertezas. As pessoas consideravam a política, a economia e a cultura estagnadas. Mas o cenário internacional ainda enfrentaria a grande crise econômica de 1929. Essa política teve seu fim somente em 1930, com o início da Era Vargas. É no período anterior que o modernismo floresceu no Brasil (DIANA 2023b).

A poesia modernista apresenta busca por uma identidade nacional, linguagem informal e valorização da cultura popular brasileira. Os versos são livres, sem uma forma métrica regular, e também não apresentam muitas rimas entre si (DIANA, 2023b).

A poesia “Moça linda bem tratada” apresentada na íntegra a seguir, é de 1922, e apresenta essas características, além de retratar com sarcasmo e ironia a elite da sociedade da época (MARCELLO 2021). As riquezas e luxo ostentados pelos personagens retratados no poema escondem superficialidade e burrice. A

última estrofe, clímax do poema, apresenta o “plutocrata” – para representar o personagem de alta posição que usa de esperteza para explorar levemente os pobres.

Moça linda bem tratada,  
Três séculos de família,  
Burra como uma porta:  
Um amor.

Grã-fino do despudor,  
Esporte, ignorância e sexo,  
Burro como uma porta:  
Um coió.

Mulher gordaça, filó,  
De ouro por todos os poros  
Burra como uma porta:  
Paciência...

Plutocrata sem consciência,  
Nada porta, terremoto  
Que a porta de pobre arromba:  
Uma bomba  
(ANDRADE 2013).

## 2. Análise das traduções

Das traduções que serão analisadas neste trabalho, a primeira (HESPANHOL VITAL, 2015) – doravante denominada versão 1 – foi realizada em abril de 2015 a pedido de uma professora do Departamento de Letras-Libras da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), para uso em uma disciplina de especialização. Após uma aula em que o poema em português foi apresentado aos alunos, a professora solicitou uma tradução em vídeo, que seria mostrada aos alunos na aula da semana seguinte.

Sendo assim, a tradução foi realizada em uma semana, tendo como base o que fora abordado em aula sobre o poema, considerando que a tradução seria usada no âmbito daquela disciplina. Porém, pesquisas complementares também embasaram a tradução. A filmagem foi feita por um servidor do departamento,

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.206-232

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

e a edição do vídeo foi feita pela própria tradutora no *Windows Movie Maker*, um programa de edição simples, disponível na época. Para a filmagem, foi usado um tripé e uma câmera filmadora amadora – materiais que o departamento dispunha. A tradução foi entregue em DVD à professora.<sup>2</sup>

A segunda tradução analisada neste trabalho – doravante denominada versão 2 – foi realizada em 2019, também a pedido da mesma professora. Em 2018, foi criado o projeto Videoteca Acadêmica em Libras – ViaLibras, coordenado por [AUTOR] e pelo tradutor e intérprete Rodrigo Pereira Leal de Souza [AUTOR]. O projeto é atualmente uma ação de extensão, embora em 2019 ainda não estivesse cadastrado como extensão universitária. A ViaLibras disponibiliza vídeos em Libras, organizados em um site próprio, relacionados a áreas de conhecimento que são foco dos cursos de Letras-Libras, incluindo a área de Estudos Literários. Por isso, em 2019, a professora pediu que o vídeo fosse disponibilizado no site do projeto.

Com o desenvolvimento da ViaLibras, já contávamos com outros recursos, mais profissionais – uma nova câmera filmadora, *teleprompter*, *chromakey*, refletores simples de iluminação, dois televisores e um programa de edição de vídeos mais robusto, o *Adobe Premiere* — além do técnico em audiovisual João José Macedo, que atua na captação das imagens, edição e programação visual dos vídeos. A filmagem da versão 2 foi realizada usando esses recursos. Para isso, a tradução feita anteriormente (versão 1) foi revisada e houve alteração em algumas escolhas tradutórias.

Abaixo, na tabela 1, estão condensadas informações gerais sobre a versão 1 e a versão 2.

Características gerais	Versão 1	Versão 2
Prazo de entrega:	1 semana	Sem prazo específico
Data de entrega:	Abril de 2015	Dezembro de 2019

<sup>2</sup> Para fins de realização deste trabalho, disponibilizamos o vídeo da versão 1, em formato mais compacto, no link: [https://youtu.be/3mov1yF6\\_ZM](https://youtu.be/3mov1yF6_ZM). Acesso em: 05 mai. 2023.

<b>Objetivo de utilização:</b>	Disciplina de pós-graduação	Videoteca Acadêmica em Libras - ViaLibras
<b>Distribuição:</b>	Público restrito: DVD entregue à professora	Público amplo: Site da ViaLibras
<b>Edição do vídeo</b>	Amadora	Profissional
<b>Imagem da tradutora durante o vídeo:</b>		
<b>Link para visualização online:</b>	<a href="https://youtu.be/3mov1yF6_ZM">https://youtu.be/3mov1yF6_ZM</a> Acesso em: 05 mai. 2023	<a href="http://www.vialibras.lettras.ufrj.br/index.php/moca-linda-bem-tratada">http://www.vialibras.lettras.ufrj.br/index.php/moca-linda-bem-tratada</a> Acesso em: 05 mai. 2023

Tabela 1: Comparativo entre versão 1 e versão 2 - características gerais

Fonte: Elaboração própria

## 4.1. Aspectos não verbais em cada tradução

Quanto aos elementos pré-textuais e pós-textuais, algumas diferenças são notáveis entre as versões. Na versão 1, a cartela inicial é simples, de cor branca, informando o título do texto, autor, a minerva da UFRJ e o departamento ao qual o trabalho estava vinculado. Há também uma apresentação pessoal da tradutora e do material como um todo, feita em Libras, após a qual é apresentado o texto de origem em português escrito. Na versão 2, o vídeo começa com a vinheta da ViaLibras, que, por identificar o material com o projeto, dispensa maiores apresentações. Em seguida, a cartela inicial apresenta informações que constam em todos os vídeos da ViaLibras: logo do projeto, minerva da UFRJ, logo da Faculdade de Letras, identificação do departamento de Letras-Libras e a informação de que o vídeo é uma tradução. Porém, neste vídeo a cartela é estilizada, com fontes, cores e fundo diferentes de todos os outros vídeos do projeto, pois segue uma identidade visual específica para este vídeo, criada pelo técnico em audiovisual João José,

considerando tratar-se de um texto poético. As cartelas combinam com o fundo do vídeo.

Além disso, na versão 2 o texto original em português não é apresentado no vídeo, seguindo a proposta de todos os materiais da ViaLibras, que não é oferecer vídeos totalmente bilíngues, mas, sim, vídeos em Libras, valorizando essa língua como língua de produção e difusão de conhecimento acadêmico. O texto-fonte, porém, pode ser acessado através da referência completa que consta na ficha técnica abaixo do vídeo, no site.



Figura 1: Cartelas iniciais nas traduções. À esquerda, versão 1. À direita, versão 2  
Fonte: Elaboração própria

Quanto às cartelas finais de créditos, embora mais pessoas tenham trabalhado na versão 2, há mais cartelas de créditos na versão 1. É possível perceber também que a minerva da UFRJ aparece em duas tipografias diferentes nas cartelas finais da versão 1, mostrando falta de padrão. O nome da tradutora aparece como responsável pela ‘tradução e interpretação’, demonstrando falta de clareza à época sobre qual processo tradutório foi empregado na realização deste trabalho, pois se trata de um processo de tradução, e não de interpretação.

Já na versão 2, todos os créditos constam em uma única cartela, embora mais pessoas tenham trabalhado neste vídeo do que na versão 1. A vantagem de ter os créditos em cartela única é não tomar tanto tempo de vídeo para exibir os nomes dos envolvidos. Além disso, está explícito nos créditos da versão 2 que foi realizado um processo de tradução, e não de interpretação.

Na versão 2, a tradutora aparece caracterizada com cabelo e vestimentas que remetem aos anos 1920, quando a poesia foi escrita. O objetivo

era situar o eu lírico da poesia numa época passada, fazendo o leitor relacionar as descrições imagéticas dos personagens da poesia a um tempo passado. Para isso, foi realizada uma breve pesquisa na internet sobre o figurino típico da década de 1920, tanto para homens como para mulheres (EMPIRE 2023). Essas informações foram úteis tanto para o figurino quanto para a descrição dos personagens em Libras, que será analisada na próxima seção. Observa-se que havia limitação de recursos: a vestimenta era da própria tradutora, buscando um estilo o mais *retrô* possível, além de uma tentativa de imitação dos penteados da época, mesmo sem haver recursos para buscar figurino e profissionais que auxiliassem com essas habilidades.



Figura 2: Vestimentas e penteados típicos dos anos 1920

Fonte: EMPIRE (2023)

Na versão 1, nenhum figurino foi pensado. Também não havia como inserir um fundo específico na edição com os recursos que existiam na época e o programa de edição que foi usado.

## 4.2. Aspectos verbais em cada tradução: as escolhas tradutórias

Buscando recriar a informação estética da poesia (CAMPOS 1967 [1962]), a tradução, em ambas as versões, busca distanciar-se de uma tradução mais literal. O poema apresenta quatro personagens, todos ostentando luxo, mas

sendo “burros como uma porta” – refrão que é repetido ao final de cada estrofe. Apenas o último personagem não demonstra burrice, mas esperteza. Há um jogo de palavras porque, em vez de ser “burro como uma *porta*”, o plutocrata “nada *porta*” e “a *porta* do pobre arromba”.

No primeiro verso, por exemplo, em vez de dizer, em Libras, que se tratava de uma moça “linda e bem tratada”, a tradução descreve a imagem de uma moça linda e bem tratada típica da época, recriando assim um efeito estético que ativa a imaginação do leitor. Assim, a poesia em Libras inicia com a descrição de uma mulher que usa batom, adereço de cabeça, colar e vestido – itens identificados durante a pesquisa do figurino típico dos anos 1920 como usuais na alta sociedade.

Na versão 2, o colar é mencionado de forma mais detalhada, deixando claro tratar-se de colar de pérolas (cf. figura 3). Na versão 1, apenas é mencionado que há um colar. Outra diferença na descrição dessa personagem é que na versão 1 ela usa echarpe – item retirado da versão 2, por não terem sido encontradas echarpes como item típico, usado com frequência pelas mulheres da elite da época (cf. EMPIRE 2023).



Figura 3: Descrição das vestimentas da primeira personagem do poema. À esquerda: versão 1 (minutos 0:21 a 0:33); à direita: versão 2 (minuto 0:21 a 0:30)<sup>3</sup>

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Na versão 1, a primeira personagem tem um andar mais simpático, demonstrado pela expressão facial de um leve sorriso. Na versão 2, ela anda com olhos altivos e nariz empinado, expressando arrogância. Também se nota que a configuração de mão usada na versão 2 explicita que a personagem usa salto alto (cf. figura 4).

<sup>3</sup> Os minutos de vídeo mencionados para versão 1 e versão 2 referem-se aos links disponíveis na tabela 1.



Figura 4: Descrição do jeito de andar da primeira personagem do poema. À esquerda: versão 1 (minutos 0:33 a 0:35); à direita: versão 2 (minuto 0:30 a 0:33)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Porém, apesar de o jeito de andar ser mais altivo na versão 2, na versão 1 a sua arrogância está em ela mesma reivindicar ter três séculos de família, mesmo já sendo aplaudida e admirada por observadores.

Há uma alternância de personagens, representada pela mudança de posição da sinalizante: quando ela se posiciona ao centro, representa a personagem que está sendo descrita. Na versão 1, ao posicionar-se levemente à esquerda, representa observadores, que a admiram e para quem ela reivindica ter três séculos de família. Ao posicionar-se levemente à direita, a sinalizante representa o narrador ou eu lírico da poesia, que faz seus comentários e críticas à personagem. Nota-se então o uso do espaço mental sub-rogado descrito por ARAÚJO (2016: 36), pois a sinalizante faz uma espécie de encenação, assumindo posições diferentes para representar ora um personagem, ora o narrador ou eu lírico da poesia.

Na versão 2, não há a representação no espaço à direita da sinalizante: o narrador ou eu lírico posiciona-se à esquerda da primeira personagem e é ele quem explica que a moça tem três séculos de família: menos espaços mentais são necessários à compreensão desse trecho, portanto. Aparecem também sinais contextualizando o que significaria ter três séculos de família: como o sinal de posição elevada e de hereditariedade, que não estão presentes na versão 1 (cf. figura 5). Percebe-se, neste ponto, maior reciprocidade com o original em português na versão 2 do que na versão 1, pois no texto-fonte é o narrador quem nos informa que a personagem vem de família abastada por gerações.



Figura 5: Tradução correspondente ao verso “Três séculos de família”. À esquerda: versão 1 (minutos 0:36 a 0:41); à direita: versão 2 (minuto 0:34 a 0:40)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Da mesma forma que a primeira personagem, os demais são descritos em Libras quanto ao seu figurino, ao jeito de andar e comportamento. Além dos descritores imagéticos, são usadas expressões faciais para aguçar a imaginação do leitor para cada personagem apresentado (cf. figuras 6 e 7).



Figura 6: Descrição do segundo personagem da poesia, “Grã-fino do despudor”. À esquerda: versão 1 (minutos 0:53 a 1:22); à direita: versão 2 (minuto 0:52 a 1:20)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

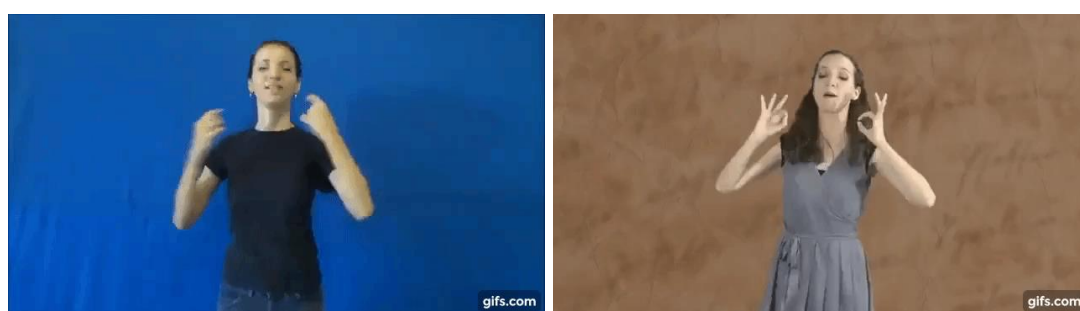


Figura 7: Descrição da terceira personagem da poesia, “Mulher gordaça, filó/De ouro por todos os poros”. À esquerda: versão 1 (minutos 1:34 a 1:53); à direita: versão 2 (minuto 1:30 a 1:50)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

O recurso multimodal de inserção de imagens foi preterido aqui, embora este seja um recurso possível e de utilização bastante frequente em vídeos em Libras. No programa de edição usado na Versão 1, porém, não seria possível

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.206-232

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

mostrar imagem e sinalização simultaneamente. Ademais, mesmo podendo usar este recurso na elaboração da versão 2, a estratégia poderia tolher a imaginação do leitor neste caso. Assim como o leitor da poesia em português precisa recorrer à própria imaginação para decodificar o que seria um “grã-fino” ou um uma “mulher gordaça, filó”, termos já não usuais para o brasileiro do século XXI, o leitor da poesia em Libras precisa ter certo conhecimento sobre a sociedade dos anos 1920 para reconhecer as descrições de cada personagem, que remetem a vestimentas e comportamentos de uma sociedade do passado. Percebemos, portanto, que as informações estéticas foram recriadas, ou transcriadas, na língua de chegada, adquirindo nova forma, embora recíproca ao original, como propunha Campos (1967 [1962]:35), e buscando causar os mesmos efeitos. O figurino da tradutora e o fundo estilizado da versão 2 dão pistas quanto a isso, sem tolher a imaginação do leitor para cada personagem descrito.

O verso “Burro(a) como uma porta”, que se repete no fim das três primeiras estrofes, não traz o referente “porta” em nenhuma das duas traduções. Em vez disso, utilizou-se o recurso descrito em Klamt (2014:59) para provocar efeitos de rima e ritmo em textos poéticos em Libras. A configuração de mão do sinal de “burro” repete-se sendo realizado com as duas mãos simetricamente – o que acentua o efeito de rima – expressando falta de interesse do eu lírico no personagem que acaba de ser descrito, tamanha sua burrice.

Outra configuração de mão que se repete nesse trecho é a que representa “um amor” (dedos espreados, polegar e indicador se tocando, cf. figura 8, 9 e 10). Essas configurações de mão reaparecem ao final de cada estrofe, sempre sendo realizadas com ambas as mãos em simetria, trazendo um efeito de rima. Embora o original em português não traga rimas em todas as estrofes, a repetição de “burro(a) como uma porta” é perceptível ao final das estrofes e compõe sua informação estética. Esses efeitos de rima utilizados em ambas as traduções em Libras buscam chamar a atenção para o final das estrofes, criando outra informação estética recíproca a original (CAMPOS 1967 [1962]:24).



Figura 8: Tradução correspondente aos versos “Burra como uma porta:/Um amor”. À esquerda: versão 1 (minutos 0:43 a 0:51); à direita: versão 2 (minuto 0:45 a 0:49)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)



Figura 9: Tradução correspondente aos versos “Burro como uma porta:/Um coió”. À esquerda: versão 1 (minutos 1:23 a 1:31); à direita: versão 2 (minuto 1:21 a 1:27)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)



Figura 10: Tradução correspondente aos versos “Burra como uma porta:/Paciência...”. À esquerda: versão 1 (minutos 1:53 a 2:01); à direita: versão 2 (minuto 1:50 a 1:58)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Na penúltima estrofe, o sinal de paciência (cf. figura 10) recebe um intensificador, isto é, é realizado com outra configuração de mão, enfatizando o significado, mas também rimando com os sinais realizados no trecho, que têm essa mesma configuração de mão (mão aberta e dedos espreados).

O último personagem, apresentado em português pelo termo “plutocrata”, é descrito em Libras retirando do bolso uma lupa, demonstrando ser um observador acurado (cf. figura 11). O sinal que representa autoridade

ou a ação de ordenar é acompanhado de uma expressão facial de prazer, registrando que esse personagem tem prazer em exercer seu poder. Para a tradução do trecho “sem consciência”, é mencionado em Libras que ele não pensa em nada antes de explorar os pobres. E a mesma configuração de mão do sinal de “pensar” é repetida depois quando o pobre é apontado, novamente evocando um ritmo visual (KLAMT 2014:67).



Figura 11: Descrição do personagem “plutocrata” em Libras. À esquerda: versão 1 (minuto 2:04 a 2:08); à direita, versão 2 (minuto 2:00 a 2:06)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

As mesmas configurações de mãos usadas no fim das outras estrofes se repetem aqui, porém o sinal de “burro” é interrompido no meio e negado com a cabeça. E então a mesma configuração de mão passa a representar um muro ou uma porta (com as duas mãos, simetricamente), por cima da qual o personagem espreita o pobre. É importante notar que o sinal de pobre em Libras tem essa mesma configuração de mão e é realizado com as duas mãos em movimentos simétricos, o que reforça o efeito de rima descrito por KLAMT (2014:67).

Na versão 1, o pobre é descrito como aquele de situação financeira ruim (sinal de dinheiro seguido do polegar para baixo). Existe um sinal em Libras para pobre, porém ele é utilizado somente na versão 2 (cf. figura 12). Descrever a situação financeira ruim, além de tornar o trecho mais longo e explicativo desnecessariamente, quebra o efeito de rima da repetição das mesmas configurações de mão (KLAMT 2014:67), uma vez que insere outras configurações de mão do trecho.



Figura 12: Descrição em Libras do pobre a ser explorado pelo “plutocrata”. À esquerda: versão 1 (minuto 2:19 a 2:23); à direita, versão 2 (minuto 2:15 a 2:20)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Também é realizado, exclusivamente na versão 1, o sinal de esperteza para descrever o plutocrata. Porém, isso foi retirado da versão 2, considerando que poderia gerar dúvidas a um leitor menos atento sobre o esperto ser o pobre ou o plutocrata (o dêitico não é usado de maneira clara neste trecho da versão 1). Dado que o plutocrata já é descrito antes de o pobre ser mencionado, a informação sobre sua esperteza torna-se desnecessária e, por isso, foi excluída da versão 2 (cf. figura 12).

Depois disso, nas duas traduções, é realizado o sinal de explorar/exploração, com movimentos circulares que vão ficando cada vez maiores e mais intensos até se transformar no sinal de explodir. A posição do sinal de explorar – com os dedos apontados para o espaço mental onde foi representado o pobre, e os punhos na direção do espaço mental onde está o personagem plutocrata – revelam o uso de outro espaço mental descrito por ARAÚJO (2016:35-37), o espaço token. É ele que permite expressar a concordância aqui: quem está explorando quem (cf. figura 13).



Figura 13: Tradução em Libras referente ao verso “Uma bomba.” À esquerda: versão 1 (minuto 2:23 a 2:29); à direita, versão 2 (minuto 2:21 a 2:27)

Fonte: ANDRADE (2015, 2019)

Ao final da sinalização do trecho, após o sinal que representa a explosão, o personagem tem um leve sorriso no rosto, encerrando a poesia ao deixar claro quão perigoso é o caráter desse último personagem.

Quanto às três instâncias sempre presentes em produtos multimodais (BAPTISTA 2015:38) - modo, mídia e gênero – observa-se que, tanto na versão 1 quanto na versão 2, o modo é o vídeo e o gênero é poesia em Libras.

Se for possível considerar mídia o material usado para que o vídeo seja assistido, pode-se afirmar que a mídia da versão 1 é o DVD,<sup>4</sup> e da versão 2 é o computador ou dispositivo móvel conectado à internet para acessar o site onde consta o vídeo. No entanto, se mídia forem os recursos materiais usados na produção da obra, como Kress e Van Leeuwen (2001:24) escrevem, então na versão 1 mídia seria a câmera filmadora amadora, o tripé e o programa de edição *Windows Movie Maker*. Na versão 2, mídia seria, além da câmera filmadora profissional, o *teleprompter*, os refletores simples de iluminação, o programa de edição *Adobe Premiere*, o *chromakey*, e a roupa da tradutora. Embora na versão 1, a tradutora também estivesse vestida, somente na versão 2 as roupas foram planejadas para compor significado.

Ainda quanto à mídia, é possível refletir se o corpo da sinalizante poderia ser considerado uma mídia, uma vez que é nele que a língua é realizada em frente à câmera. Além disso, não foram inseridas imagens que explicitassem as vestimentas da década de 1920 durante a descrição de nenhum dos personagens, visando estimular a imaginação dos leitores. Mas especialmente na versão 2 o corpo da sinalizante se apresenta com vestimentas que remetem à época da criação do poema foi escrito, visando situar o narrador ou eu lírico em uma época distante dos dias atuais. Desse modo, é no corpo da sinalizante que a vestimenta é colocada como elemento de multimodalidade, pensado para compor o significado da tradução.

O discurso, tema debatido por Foucault (2012 [1970]), é também um dos quatro componentes multimodais descritos por Kress e Van Leeuwen (2001). No texto-fonte o discurso é de crítica à sociedade da época do modernismo. Esse mesmo discurso se repete nas duas traduções. É evidente que esta crítica pode

---

<sup>4</sup> Considerando que a tradução foi entregue à solicitante em DVD e não estava disponível online até a realização deste trabalho.

ser trazida para a sociedade atual, onde ainda há ricos explorando pobres, e ainda há pessoas desejando ostentar luxos e posses, porém com superficialidade e falta de conhecimento ou reflexões aprofundadas. Aliás, muitas obras da atualidade chamam a atenção para a ostentação vazia impulsionada pelas redes sociais, o que revela como a crítica da poesia de Mário de Andrade não envelheceu.

É claro que o leitor precisa adentrar no vocabulário da poesia em português, não usual ao século XXI, para compreender todas essas camadas de significado. O leitor das traduções também precisará ter conhecimento sobre determinadas características da sociedade que o poema descreve, para, então, poder transportar essa crítica para os dias atuais. Se o leitor for superficial como os personagens nela descritos, talvez tal reflexão não seja alcançada. Isso corrobora com o estudo de Souza (2021:94) que concluiu que os leitores de textos em Libras registrados em vídeo precisam acionar, no momento da leitura, uma série de competências previamente construídas.

Quanto aos outros componentes multimodais descritos por Kress e Van Leeuwen (2001:59), na tabela 2 pode-se observar como cada um deles esteve presente de formas diferentes em cada uma das traduções.

Tabela 2: Componentes multimodais de Kress e Van Leeuwen (2001) aplicados às traduções do poema / Fonte: Elaboração própria

Traduções do poema	Design	Produção	Distribuição
Versão 1 →	Foco em aspectos linguísticos	Roupa usual, fundo azul disponível sem tratamento posterior, tripé, câmera filmadora amadora, operador de câmera, <i>Windows Movie Maker</i> .	Mais restrita: DVD para a professora solicitante
Versão 2 →	Detalhes de figurino e programação visual: vinhetas, créditos finais, fontes e transições.	Penteado, roupa (e planejamento para não estar amassada na hora da filmagem) <sup>5</sup> , câmera filmadora profissional, <i>teleprompter</i> , <i>chromakey</i> , refletores simples de iluminação, dois televisores, <i>Adobe Premiere</i> e o trabalho de outros profissionais	Mais abrangente (projeto de extensão): Canal do YouTube da ViaLibras e site da ViaLibras (internet)

<sup>5</sup> O vestido amassava com facilidade, e não havia ferro de passar disponível. Pensei que, em vez de trazê-lo dobrado na bolsa, a melhor maneira de não o amassar era ir vestida com ele -

Observa-se que a versão 2 apresenta multimodalidade mais rica que a versão 1. Isso se deve ao fato de haver mais recursos disponíveis em 2019 e também mais experiência com traduções em vídeo, que já vinham sendo realizadas com mais frequência desde a criação do projeto ViaLibras. Além disso, mais profissionais estiveram envolvidos na produção da versão 2 e não havia um prazo específico para entrega, o que possibilitou um produto mais bem acabado.

No entanto, mesmo na produção da versão 2, os recursos ainda eram limitados. Por exemplo, não havendo figurino específico sendo disponibilizado pela instituição, a tradutora recorreu ao próprio guarda-roupa tentando apresentar um visual o mais *retrô* possível. Outro exemplo é o penteado que emula os cabelos femininos dos anos 1920, feito pela própria tradutora a partir das imagens pesquisadas para realização da tradução (cf. EMPIRE 2023).

## Considerações Finais

O presente trabalho teve por objetivo comparar duas traduções para Libras do poema “Moça linda bem tratada”, de Mário de Andrade, realizadas na UFRJ. A versão 1 é de 2015, e a versão 2 é de 2019 realizada no âmbito do projeto Videoteca Acadêmica em Libras – ViaLibras, que é hoje um projeto de extensão.

A análise mostrou que a observação de aspectos de multimodalidade, como design, produção e distribuição (KRESS e VAN LEEUWEN 2001:59) contribuem para a qualidade do produto final (KAINDL 2020:51). Os quatro componentes multimodais – discurso (FOUCAULT 2012 [1970]), design, produção e distribuição (KRESS e VAN LEEUWEN 2001) – foram observados na análise das duas versões, tendo a versão 2 apresentado multimodalidade mais rica que a versão 1, por ter dado especial atenção ao design e produção, além de uma distribuição mais ampla.

---

o que gerou certo estranhamento nos colegas de trabalho até o horário da gravação.

Traduções com recursos multimodais podem dar a falsa impressão de que somente podem ser executadas se estiverem disponíveis recursos caros e de última geração. Porém, como o estudo evidenciou, havendo vontade e criatividade, é possível produzir uma boa tradução explorando ao máximo e de maneira criativa os recursos que se tem disponíveis, mesmo que estes sejam limitados.

Instâncias próprias de produtos multimodais – modo, mídia e gênero – também foram analisadas nas duas versões, e observou-se que, assim como acontece na leitura de textos escritos, os leitores de ambas as traduções em Libras, registradas em vídeo, precisarão acionar diversas competências previamente construídas (SOUZA 2021).

As escolhas tradutórias, tanto na versão 1 quanto na versão 2, apontam para a recriação descrita por Campos (1967 [1962]), uma vez que outras informações estéticas são apresentadas em Libras: os personagens ganham descrições bastante visuais quanto à sua forma de vestir-se, jeito de andar e comportamento. Além disso, por serem traduções intermodais (QUADROS E SEGALA 2015), a forma de rimar e evidenciar ritmo em Libras se apresenta de forma diferente do original em português, conforme Klamt (2014) descreve.

A versão 2 apresenta algumas diferenças em relação à versão 1, pois a primeira tradução pôde ser revisitada 4 anos depois, e sem prazo específico. Nota-se também que na versão 2 há mais recursos e profissionais envolvidos.

Sempre que se olha de novo para uma tradução feita no passado é possível refletir sobre escolhas que poderiam mais uma vez ser refinadas ou terem sido outras. Mas chega um momento em que o trabalho precisa ser terminado, e a infinidade de possibilidades de tradução precisa reduzir-se a uma só, conforme explica Thomson-Deveaux (2020) ao final de seu texto sobre sua tradução de uma obra de Machado de Assis:

Uma tradução em curso é um quebra-cabeças infinitamente maleável; assim que termina de ser montado e perde a sua iridescência, provoca um forte sentimento de perda. Não que eu tenha me arrependido de ter mandado o meu Brás Cubas para o mundo, claro. Afinal, cinco anos é tempo suficiente para a gestação de um menino diabo como ele (THOMSON-DEVEAUX 2020).

A análise aqui apresentada tem limitações. Uma análise mais minuciosa poderia ser obtida no futuro com a utilização de programas de transcrição de língua, como o ELAN, desenvolvido especificamente para línguas de sinais, embora também possa ser utilizado para a transcrição de línguas orais. No entanto, uma análise simples como a deste trabalho tem a vantagem de ser facilmente compreensível mesmo para pesquisadores que não tenham familiaridade com programas de transcrição de língua.

O presente trabalho também busca trazer as informações de forma compreensível mesmo para pesquisadores que não sejam da área de Libras. Para estes, este trabalho pode contribuir trazendo luz à multimodalidade presente em vídeos em Libras, corroborando com o que DINIZ E CARNEIRO (2021:pg?) esquematizam quanto à virada multimodal abarcar traduções envolvendo línguas de sinais. Para tradutores e pesquisadores de línguas de sinais, esperamos, com este trabalho, contribuir para fomentar reflexões sobre a exploração de modos semióticos que possam auxiliar na composição de significados em uma tradução em Libras. A tradução que se apresenta em vídeo tem a possibilidade de explorar recursos semióticos próprios do modo vídeo, e essa é uma vantagem que a Libras em vídeo tem em relação ao texto em português em papel. Essa vantagem precisa ser aproveitada por tradutores de Libras e todos aqueles que trabalham na produção de vídeos em Libras.

## Referências

- ANDRADE, M. DE. “Moça linda bem tratada: primeira versão”. Trad. de Dafny Saldanha Hespanhol Vital. (2min40s) Rio de Janeiro, UFRJ: 2015. Disponível em: [https://youtu.be/3mov1yF6\\_ZM](https://youtu.be/3mov1yF6_ZM). Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- \_\_\_\_\_. “Moça linda bem tratada”. Trad. de Dafny Saldanha Hespanhol Vital. (02min36seg). Rio de Janeiro: Videoteca Acadêmica em Libras: UFRJ, 2019. Disponível em: <http://www.vialibras.letras.ufrj.br/index.php/moca-linda-bem-tratada>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. V. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

- ARAÚJO, M. N. DE O. DE. *Os espaços na Libras*. 2016. 142 f. Tese (Doutorado em Linguística), Instituto de Letras - IL, Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas - LIP, Programa de Pós-Graduação em Linguística - PPGL, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22915>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- BAPTISTA, G. DE S. *Multimodalidade, visualidade e tradução*. Dissertação de mestrado - Departamento de Letras, PUC-Rio, 2015: 27-43.
- CAMPOS, H. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes. 1967 [1962]: 21-38
- DIANA, D. “Mário de Andrade”. *Toda Materia*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mario-de-sso> em: 16 de mai. 2021a.
- \_\_\_\_\_. “Modernismo no Brasil”. *Toda Materia* Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/modernismo-no-brasil/>. Acesso em: 16 de mai. de 2021b.
- DINIZ, R. S.; CARNEIRO, T. D. Uma ‘virada multimodal’ nos Estudos da Tradução. Espaço, Rio de Janeiro, Dossiê #55, jan-jul 2021, pp. 95-120.
- EMPIRE, BOARDWALK. “Vista-se como os Gângsters de 1920: roupas de boardwalk empire. Roupas de Boardwalk Empire”. *Estilo Gangster Mafioso*. Disponível em: <https://www.estilogangster.com.br/vista-se-como-os-gangsters-de-1920-roupas-de-boardwalk-empire/>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012 [1970].
- KAINDL, K. “A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María; Tomalin, Marcus (ed.). *Translation and multimodality: beyond words*. London and New York: Routledge - Taylor & Francis Group, 2020: 49-70.
- KLAMT, M. M. *O ritmo na poesia em língua de sinais*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Linguística, Florianópolis-SC, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123383>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. Londres: Hodder Education, 2001.
- MARCELLO, C. “12 grandes poemas modernistas brasileiros”. *Cultura Genial*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poemas-modernistas-brasileiros/>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.
- QUADROS, R. M.; SEGALA, R. R. “Tradução intermodal, intersemiótica e interlinguística de textos escritos em Português para a Libras oral”. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, v. 35, 2015, pp. 354. Disponível em:

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.206-232

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

<https://libras.ufsc.br/wp-content/uploads/2016/05/PDF.pdf>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.

SAID ALI, M. “Ritmo”. In: *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999: 29-34.

SOUZA, R. P. L. “Análise da proficiência de leitura de alunos do ensino superior a partir de textos em Libras”. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

THOMSON-DEVEAUX, F. “A gestação do menino diabo”. *Revista Piauí*, Edição 165, Junho, 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/gestacao-do-menino-diabo/>. Acesso em: 05 de mai. de 2023.



Traduzir em Linhas e Cores: a  
tradução intersemiótica de *Iracema*,  
de José de Alencar dentro do “Grupo  
Iluminuras de Literatura e Bordado”

Translating in Yarns and Colours: the  
intersemiotic translation of José de  
Alencar’s *Iracema* by the “Group  
Iluminuras de Literatura e Bordado”

Hyana Jessica Silveira Rocha\*

*Resumo:* Criado em 2014, o Grupo Iluminuras de Literatura e Bordado é um projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará (UFC), vinculado ao curso de Pedagogia e tem como principal objetivo o incentivo à leitura. A cada semestre, o grupo se dedica ao estudo de um clássico da literatura brasileira, discute sobre a obra e sobre como propor uma ressignificação do texto em desenhos, linhas e cores, projetando a literatura brasileira nos

---

\* Mestre pelo programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará (POET/UFC). Professora de inglês, redatora e tradutora inglês/português. E-mail: [hyana.jessica@gmail.com](mailto:hyana.jessica@gmail.com).

signos visuais do bordado para um público mais amplo. Tais atividades são categorizadas como uma prática de tradução intersemiótica, pois o bordado traduz o texto literário sob forma de imagens. Este trabalho apresenta, através da análise de um dos bordados produzidos, a tradução intersemiótica realizada pelo grupo.

*Palavras-chave:* Estudos da Tradução; Tradução intersemiótica; *Iracema*, de José de Alencar; Literatura e Bordado; Clássicos da Literatura Brasileira.

*Abstract:* Created in 2014, the Iluminuras Literature and Embroidery Group is an extension project of the Federal University of Ceará (UFC), linked to the Pedagogy course and has as its main objective the encouragement of reading. Every semester, the group studies a classic of Brazilian literature, discusses about the work and how to propose a re-signification of the text in drawings, lines, and colors, projecting Brazilian literature in the visual signs of embroidery to a wider public. Such activities are categorized as a practice of intersemiotic translation, since embroidery translates the literary text into images. This work presents, through the analysis of one of the embroideries produced, the intersemiotic translation performed by the group.

*Keywords:* Translation Studies; Intersemiotic Translation; José de Alencar's *Iracema*; Literature and Embroidery; Classics of Brazilian Literature.

## 1. Um projeto (im)provável

Agulhas, tecidos, linhas das mais diversas cores. Debates calorosos dos assuntos mais variados. Entre os vários cenários que se encaixam nessa descrição, o menos provável para o senso comum, um projeto de extensão universitária que está vinculado à Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará.

Uma roda de bordado como extensão universitária. Um projeto de incentivo à leitura que, apesar de não considerar o processo tradutório em sua elaboração, é categorizável como uma prática de tradução intersemiótica. Clássicos da literatura nacional são traduzidos em pontos, ou na falta deles, linhas, cores, ou na falta delas, tecidos, imagens bordadas que oferecem outra leitura da obra.

As partir dos conceitos de Júlio Plaza (2003) e Lúcia Santaella (1990) relacionados à semiótica, e dos estudos de Alessandra Bouty e Gabriela Reinaldo (2016) sobre bordado e linguagem, analisamos o bordado feito em 2015 inspirado pelo final da obra *Iracema*, de José de Alencar, como demonstração da prática da tradução intersemiótica no projeto.

## 1.1. Grupo Iluminuras de Literatura e Bordado

O projeto de extensão Grupo Iluminuras de Literatura e Bordado, criado em 2014 pela Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante, tem como objetivo incentivar à leitura na comunidade. O grupo tem como uma de suas premissas o conceito de complexo cunhado por Edgard Morin (2020:38): “A complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade”, todos os saberes se entrelaçam. No caso do projeto, é necessária uma conexão entre conhecimentos literários, linguísticos e os relacionados ao bordado. Todos esses elementos são necessários para um bom desenvolvimento nos cursos.



Figura 1 – Profª Drª Neuma Cavalcante (esquerda) e algumas participantes segurando os bordados feitos sobre *O Quinze*, de Rachel de Queiroz

Fonte: Arquivo pessoal

A cada semestre, podendo ser estendido ao ano letivo, o grupo escolhe um clássico da literatura brasileira ou cearense, estuda de forma aprofundada, através de leituras e debates conforme a obra escolhida. Ao decidir que estão prontos para atuar, os debates mudam para qual parte da obra cada um irá bordar e quais serão os materiais utilizados para a produção de uma obra inspirada nos estudos realizados. O grupo prioriza o bordado livre, que de acordo com Beth Ziane (2013:194) consiste em:

O Bordado Livre consiste em manter a tradição como base e os pontos tradicionais são utilizados com o objetivo de ultrapassar as regras básicas. Preencher espaços sem uniformidade, dimensionar profundidade, compor desenhos e tramas, enfim dar efeitos sensíveis que fazem da tradição do bordar a base para transformar e colocar essa linguagem entre as artes visuais. A opção por não utilizar bastidores, a possibilidade de criar o próprio desenho e bordá-lo, também são aspectos que compõem a técnica do bordado livre.

Essa modalidade de bordado traz mais liberdade para as artistas, facilitando a sua interpretação da obra e a criatividade no trabalho final. Essa liberdade é fundamental para que o processo funcione, o que será melhor explicado posteriormente, pois acomoda mais possibilidades de uso dos materiais artísticos, o que pode variar conforme a obra estudada.

O primeiro curso, em 2014, trabalhou a obra *Dizem que os cães veem coisas*, de Moreira Campos, em uma oficina feita por ocasião da Bienal do livro de 2014. A partir de 2015, inicia-se o formato semestral, gerando os seguintes projetos:

- 2015.1 *O Quinze*, de Rachel de Queiroz
- 2015.2 *Iracema*, de José de Alencar
- 2016.1 *O Recado do Morro*, de Guimarães Rosa
- 2016.2 *A Casa*, de Natércia Campos
- 2017.1 *A Carta de Pero Vaz de Caminha*
- 2017.2 *Cante lá que eu canto cá*, de Patativa do Assaré
- 2018 Seleção de contos de Clarice Lispector (organizada pela professora)
- 2019.1 *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga
- 2019.2 *O Navio Negreiro*, de Castro Alves

Com o início da pandemia de Covid-19, o primeiro semestre de 2020 foi dedicado ao bordado do curso de 2019.2. Com o avanço das restrições, o grupo iniciou, online, em 2020.2, o estudo de uma antologia, organizada pela professora, de poesias com o tema água. Em 2021, o grupo se dedicou ao estudo de *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

O grupo é composto majoritariamente por mulheres, que variam de donas de casa com formação até o ensino médio a professoras universitárias aposentadas, mas já teve participação masculina. Ziani (2013:202) acredita que grupos de bordado são espaços inclusivos importantes na preservação cultural e da memória:

(...) fica perceptível como o bordado criou um espaço significativo e tem traduzido expressões importantes relacionadas à memória particular e coletiva, à literatura, à cultura popular, entre tantos outros temas, e também se colocado como expressão artística. Especificamente, achamos singular e importante essa abertura a uma linguagem tradicional e antiga que possibilita diálogos entre gerações, gêneros, além de ter um potencial inclusivo surpreendente.

O grupo Iluminuras foi criado como um projeto de incentivo à leitura. Além de cumprir o seu objetivo principal, é um lugar de intensa inclusão com trocas de vivências, de “causos” do interior do Ceará, de preservação da memória e da cultura, de inspiração humana e artística e de tradução intersemiótica, aspecto menos consciente para o grupo, mas foco deste artigo.

## 2. Tradução intersemiótica bordada

A tradução intersemiótica é uma das mais presentes cotidianamente, basta pensar em filmes e séries adaptados de obras literárias. Contudo, sua abrangência é bem mais ampla, como explica Bouty e Reinaldo (2019:3):

Essa forma de tradução, uma das três formas de operação tradutória definidas por Roman Jakobson (1995) é reconhecida com mais frequência nas adaptações de um texto literário para o cinema ou teatro e vice-versa, mas é possível de se manifestar sempre que uma mensagem gerada em uma linguagem é produzida por meio de outra diversa da original. Quem faz essa tradução se apropria da fonte original e a reconstrói a partir daquilo que interpreta, colocando nessa criação suas referências e, desse modo, recontando a narrativa.

Compreendendo linguagem como a principal forma de comunicação, produção de sentido (Santaella, 1990: 1-2), algo que vai além da linguagem verbal, a tradução intersemiótica consiste em traduzir de uma linguagem para outra. No caso do Iluminuras, tem-se a linguagem verbal literária sendo adaptada para o bordado. Ao explicar o trabalho do artista plástico Arthur Bispo do Rosário, Silva (2007:7) explica a relação entre a linguagem literária e o bordado no trabalho feito pelo artista e o grupo Iluminuras:

O texto de Bispo traz sua inconfundível marca, em que texto e forma estão indissolavelmente constituídos: o texto é o bordado, a forma é o bordado. A sua narrativa está de tal maneira impregnada com a sua marca de

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.233-241

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

narrador que, tal como o oleiro de que fala Benjamin, ele é o próprio artesão de sua narrativa.

O bordado funciona como um signo estético já que, ao mesmo tempo, é uma tradução da obra literária escolhida e uma criação. Se para Octavio Paz (2009:27) “Tradução e criação são operações gêmeas”, essa máxima é especialmente verdade na intersemiótica, onde o texto de chegada também é autônomo. Isso qualifica o processo do Iluminuras como uma tradução indicial, que para Plaza (2003:93-94), é um processo determinado pelo primeiro signo e cuja relação entre os dois é de alusão. Bouty e Reinaldo (2016:14), ao falar sobre a tradução produzida pelo grupo, concluem que:

(...) é resultado de um fazer criativo, de um processo em que o texto escrito, formado originalmente por letras impressas em preto sobre um papel branco, é convertido pelas qualidades da linguagem simbólica e ganha formas de árvore, sol e chão; cores; volumes; texturas, torna-se signo estético. Percebido, reconhecido, torna-se parte da cultura e atravessa, entre muitas outras, a fronteira entre as linhas escritas e as linhas do bordado. Dessa forma, o objeto capítulo 7 de *O Quinze* é transformado pelas mãos da bordadeira, é desconstruído, tocado, apreendido, compreendido, recodificado, avaliado, investigado, significado e, finalmente, realizado.

A cada curso, esse processo de tradução intersemiótica é reiniciado, trazendo novas obras, códigos, possibilidades do fazer criativo. Para uma melhor compreensão desse processo, analisamos um dos bordados produzidos pelo grupo.

## 2.1. Análise do Bordado

Como atividade final do curso sobre *Iracema*, de 2015.2, selecionamos as últimas linhas da obra para bordar:

Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara. Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalentar no peito a agra saudade.

A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema.

Tudo passa sobre a terra (Alencar 1991:70).

É preciso atentar para o espaço limitado do bordado, no caso um tecido de algodão medindo 30 x 40 centímetros. Logo, as linhas e as cores, com os pontos selecionados, são os elementos que funcionarão como as letras e palavras para essa narração (BOUTY e REINALDO 2016: 3-4). É através delas que o belo cenário das praias cearenses e a intensa melancolia e solidão presentes no texto de Alencar serão ressignificadas nessa linguagem imagética que é o bordado (ZIANI 2019: 6549-6551). Essas considerações formaram a seguinte imagem:



Figura 2 – Bordado inspirado nos momentos finais de *Iracema*, produzido por Hyana Rocha como conclusão dos estudos

Fonte: Acervo pessoal

O quadro é propositalmente minimalista, pois, melancolia e solidão são os elementos-chave, e a solução para passar essas sensações foi a simplicidade. A falta de cores, de preenchimento e de pontos mais elaborados ajudam na adaptação desses sentimentos. Um bordado colorido, detalhado e preenchido não passaria a mesma ideia. A falta funciona como um dos signos necessários para a adaptação feita do trecho escolhido.

A Jandaia é a única exceção dessa premissa. Fiel companheira de *Iracema*, ela é preenchida de cores, se destacando do vazio predominante como o único elemento vivo. Os raios desproporcionais do sol remetem ao calor cearense. Todo o desenho foi com o ponto correntinha, um dos mais simples, e os outros elementos presentes (mar, coqueiro) foram pensados para serem básicos, mantendo o senso de vazio de quem o vê.

Esses elementos são mais importantes que o desenho, já que eles acabam determinando a tradução do trecho escolhido. O mesmo desenho com elementos

diferentes (pontos mais elaborados, preenchimento, cores mais intensas, etc.) não teria o mesmo efeito e, possivelmente, não funcionariam para o propósito desse trabalho.

### 3. Considerações Finais

O grupo Iluminuras de literatura e bordado foi criado para incentivar a leitura na comunidade. As integrantes, que se denominam iluminuristas, passam cada curso estudando uma obra em profundidade e, como conclusão, produzem um bordado inspirado nos seus estudos. Sobre essa categoria de projeto, Ziani (2019:6552) diz que:

O respeito a leitores não especializados na liberdade de significar e representar suas leituras são aspectos relevantes desse processo e redimensionam a experiência literária e a recepção da obra num rico processo de democratização da leitura.

O projeto, além dos cursos já citados, produziu mais de cem bordados inspirados em obras literárias. Foram feitas exposições e oficinas tanto em Fortaleza como em cidades do interior do Ceará, como Quixadá (Cidade de Rachel de Queiroz, autora de *O Quinze*). Fora do Ceará, foram feitas exposições na XXIX SEMANA ROSEANA, semana de homenagem à Guimarães Rosa em Cordisburgo-MG, em julho de 2017 e no Instituto Histórico Geográfico do Rio de Janeiro em fevereiro de 2018.

Os participantes do grupo Iluminuras ressignificam as suas leituras no bordado, através de uma tradução intersemiótica. Para que o trabalho final seja um signo da parte escolhida, todos os elementos precisam ser muito pensados para a transmissão da mensagem. A linha, o ponto, as cores (ou a falta delas) são importantes para a concretização da tradução no bordado, que, nas exposições do grupo, ajudam a democratizar a literatura e a atrair novos artistas para o grupo.

## Referências

- ALENCAR, J. de. *Iracema*. 24 ed., São Paulo: Ática, 1991.
- BOUTY, A. M.; REINALDO, G. “Bordando narrativas: o processo de tradução intersemiótica do conto ‘A moça tecelã’, de Marina Colasanti, por meio dos bordados criado pelo grupo Matrizes Dumont”. In: *INTERCON - sociedade brasileira de estudos interdisciplinares da comunicação, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belém: INTERCON, 2019, pp. 1-9.
- \_\_\_\_\_. “Cartas por um fio: o gesto de fazer a tradução intersemiótica da narrativa escrita do romance ‘Os quinze em bordados do Grupo do Iluminismo’”. In: *INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, Congresso Brasileiro de Conferência Comunicadas*. São Paulo: 2016, pp. 1-15.
- MORIM, E. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. - 2. ed. - São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.
- PAZ, O. *Tradução: literatura e literalidade*. Ed. Bilingue. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, L. *O Que é Semiótica*. Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Palavra, Imagem & Enigmas”. *Revista USP*, nº 16, 1993, pp. 36-51. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25684>. Acesso em: 30 abr. 2023.
- SILVA, A. S. “Arthur Bispo do Rosário: Narrador Benjaminiano de Estórias Bordadas em Diálogo com a Literatura Infantil e Juvenil”. *Revista Crioula*, (1), 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/52705>. Acesso em 30 abr. 2023.
- ZIANI, B. “As dobras do texto”. In: SIMPOSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, [S.l.], 2019, Porto de Galinhas. *Anais do VII SIMELP*. Porto de Galinhas: Simelp, 2019, pp. 6546-6553.
- \_\_\_\_\_. “Tempo de Bordar”. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, v. 2, n. 3, 2013, pp. 191-203.

# Evelines: Semelhanças e Diferenças entre a Literatura de James Joyce e a Adaptação Fílmica de Sara Benvenuto no Contexto Sociocultural

## Evelines: Similarities and Differences between James Joyce's Literature and Sara Benvenuto's Film Adaptation in the Sociocultural Context

Isabela David de Lima Damasceno\*

Raquel Ferreira Ribeiro\*\*

Sara Mabel Ancelmo Benvenuto\*\*\*

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará. Mestre em Linguística Aplicada pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Ceará. Professora do Curso de Graduação em Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, da Universidade Estadual do Ceará. E-Mail: [isabela.david@uece.br](mailto:isabela.david@uece.br)

\*\* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Mestre em Linguística Aplicada e Licenciada em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Ceará. Professora do Curso de Graduação em Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, da Universidade Estadual do Ceará. E-mail: [quelf.ribeiro@gmail.com](mailto:quelf.ribeiro@gmail.com)

\*\*\* Doutora em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. Mestre em Linguística Aplicada e Licenciada em Letras Inglês pela mesma instituição. Professora do Curso de Graduação em Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, da Universidade Estadual do Ceará. E-Mail: [sara.benvenuto@uece.br](mailto:sara.benvenuto@uece.br)

*Resumo:* Este trabalho propõe uma análise comparativa entre as personagens do conto “Eveline”, de James Joyce, que se passa na Irlanda do início do século XX, e Eveline, protagonista do curta-metragem *Válvula*, dirigido por Sara Benvenuto (2020). O filme se passa em Iguatu, cidade do sertão do Ceará nos tempos atuais. Ambas as personagens contemplam as possibilidades de mudança em suas vidas, mas lidam com as amarras impostas pelo seu sexo e contexto sociocultural. Consideramos o conceito de adaptação (HUTCHEON 2013), a noção de reescritura (LEFEVERE 2007) e o estudo da estética cinematográfica (GARDIES *et al.* 2008). A análise foi conduzida em três perspectivas: o da análise literária, do processo de construção da adaptação fílmica e a partir de um olhar pedagógico. Concluimos que, embora haja semelhanças entre as narrativas, os contextos socioculturais da mulher dublinense dos anos 1900 e da mulher interiorana de 2020 se sobressaem.

*Palavras-chave:* Conto “Eveline” de James Joyce; Filme *Válvula* de Sara Benvenuto; Adaptação fílmica; Contexto sociocultural; Pedagogia.

*Abstract:* This article proposes a comparison between the short story character “Eveline”, by James Joyce, which takes place in Ireland at the beginning of the 20th century, and Eveline, the short film *Válvula* main character, directed by Sara Benvenuto (2020). This one takes place in our times, in Iguatu, a city in the backlands of Ceará state. Both characters include the possibilities of changing their lives, but they also deal with restraints imposed by their sex and their sociocultural context. Supporting the discussion, it is considered Hutcheon’s (2013) adaptation concept (2013), Lefevere’s notion of rewriting (1992) and the study of cinematographic aesthetics by Gardies et al. (2007). We carried the analysis through three perspectives: a literary analysis, a construction process of the adaptation from the film production, and from a pedagogical perspective. We conclude that although there are clear similarities between both narratives, the cultural contexts of the 1900s Dubliner woman and the 2020 rural woman from Iguatu stand out.

*Keywords:* Short story by James Joyce “Eveline”; Film by Sara Benvenuto *Válvula*; Film Adaptation; Sociocultural Context; Pedagogy.

## Introdução

As narrativas humanas são em grande parte feitas de releituras, sejam expressas em artes distintas ou em mídias diferentes. O presente artigo foca no diálogo entre literatura e cinema pelo viés dos estudos da adaptação e, mais especificamente, na comparação entre a personagem literária do conto

“Eveline” do livro *Dubliners*, de James Joyce, e a personagem cinematográfica do curta-metragem *Válvula* (2020) - uma adaptação do conto que resultou de uma atividade pedagógica da disciplina de Literatura Traduzida do Curso de Letras Inglês na Universidade Estadual do Ceará, Campus Iguatu. Além disso, é apresentado o processo de produção fílmica na construção da adaptação como produto de interpretação e ressignificação dentro do contexto do filme, o sertão cearense em 2020.

Aos 23 anos, James Joyce publicou *Dubliners* em 1914, uma coleção de quinze contos retratando sua cidade natal, Dublin, através de temas variados com foco na tradição cultural e social irlandesa. Joyce, apesar de exaltar a cidade nos contos, chocou e causou a ira de seus habitantes por sua crítica social nas histórias, que ilustram personagens típicos, tratando, entre outros temas, as relações familiares, as diferenças de classe, o nacionalismo e as práticas religiosas características do catolicismo. Especificamente em “Eveline”, o autor aborda a complexa relação familiar da protagonista em um momento de contemplação em que ela se despede de sua casa.

Em *Válvula* (2020), de Sara Benvenuto, a personagem Eveline vive na cidade de Iguatu, no sertão cearense, cuidando dos afazeres de casa e servindo aos homens da família, não tão diferente da personagem de Joyce do início do século XX. No curta-metragem, Eveline também busca uma mudança de vida com a decisão de sair de casa com a ajuda do namorado Frank, que se demonstra um homem abusivo.

Nas seções a seguir, analisamos em um estudo comparativo a personagem do conto e a adaptação a partir do seu processo de criação, dentro da perspectiva de quem adapta, considerando as diferentes formas de narrativa entre literatura e cinema (HUTCHEON 2013:29). Primeiramente, discutimos o conto de Joyce em análise literária, refletindo sobre sua perspectiva e ambientação, mas também sobre a construção do conflito da personagem a partir de seu relacionamento familiar e social. Em seguida, comentamos alguns aspectos da linguagem audiovisual que iluminam, posteriormente, uma breve apreciação do filme. Apresentamos o contexto de produção do curta-metragem para construir uma breve análise comparativa entre conto e filme sob a perspectiva dos estudos de adaptação (HUTCHEON 2013).

## 1. O conto “Eveline”, de James Joyce

Publicado em *Dubliners* (1914), “Eveline” conta a história de uma moça que busca sair da casa da família, na Dublin do início do século XX, para fugir com o namorado e, em consequência disso, mudar de vida. Mudança é uma característica comum tanto a essa personagem como a outras de *Dublinenses*, pois a Irlanda, assim como a Europa, passava por um momento de transição social e cultural, retratado pelo autor, de várias maneiras e sob diferentes pontos de vista.

A partir dessa premissa, descrever a narrativa como uma história de paralisia parece uma contradição, mas o autor apresenta uma personagem que se encontra em conflito interno desde a despedida do ambiente familiar até o fatídico momento de embarque para um país estrangeiro junto com um homem que ela pouco conhece.

O conto inicia-se com Eveline sentada à janela de sua casa, contemplando o pôr do sol e observando o que acontece na vizinhança, na avenida, no antigo terreno baldio onde agora estão as casas “de tijolos claros e telhados luzidios” (JOYCE 2012: 31)<sup>1</sup>. A contemplação da personagem leva o leitor a conhecer a casa e a vizinhança de Eveline, e suas reminiscências sobre a infância, um saudoso lamento de quando se sentia feliz, pois a mãe ainda era viva e o pai “não era tão mau”. A personagem passa do estado de contemplação do ambiente para o estado de reflexão introspectiva em que ela se despede dos objetos da casa, da moradia em si, mas revive as situações de sua vida familiar como se avaliasse suas razões para ir embora.

A narrativa em terceira pessoa do conto de Joyce é uma narrativa pessoal que explora o inconsciente da personagem, retomando memórias e acontecimentos de forma não-linear. Além disso, o texto é repleto de eventos comuns ao cotidiano de mulheres jovens na condição de Eveline, tornando-o um exemplo de realismo (JOYCE 2012: 32):

---

<sup>1</sup> As citações do conto presentes ao longo do texto são de tradução para o português de Hamilton Trevisan, edição corrigida e impressa em 2012 pela BestBolso. Segundo Amaral (2013: 8) a primeira tradução completa de *Dublinenses* no Brasil é a de Hamilton Trevisan publicada em 1964 e 1970 (Primeira e segunda edições).

Mas em seu novo lar, num país desconhecido e longínquo, tudo seria diferente. Estaria casada; ela, Eveline. As pessoas iriam tratá-la com respeito, não sofreria como sua mãe. Mesmo agora, aos 19 anos, era às vezes ameaçada pela violência do pai. Sabia que era essa a causa de suas palpitações. Por ser menina, ele nunca se importara com ela quando criança, como fizera com Harry e Ernest. Nos últimos tempos, porém, dera para ameaçá-la e dizer que só cuidava dela em respeito à memória da mãe. [...] Além disso tudo, as inevitáveis discussões por causa de dinheiro nas noites de sábado começavam a fatigá-la de modo insuportável.

No trecho citado acima, por exemplo, Eveline expõe as dificuldades na vida doméstica: o controle absoluto que o pai exercia sobre ela, as ameaças de violência física que lhe causavam palpitações, o fato de ser tratada de forma diferente dos filhos homens e a vida de muito trabalho. Apesar disso, a personagem encerra o trecho com a conformidade dessa vida que muitas vezes lhe causa sofrimento, mas lhe é familiar, no sentido de ela já saber o que esperar.

Derek Attridge (2006: 4) analisa a escrita de Joyce em “Eveline” como um estilo verdadeiro e completamente transparente em comunicar ao leitor uma experiência pessoal. O tom realista da narrativa, segundo o especialista, objetiva conectar o leitor às experiências pessoais dos personagens através da lenta liberação narrada de informações ou pressuposições que nos convida a elaborar por meio da atenção a cada palavra.

Eveline é uma personagem concisa. Vitor Alevato do Amaral (2013: 101) pontua seu cansaço físico e psicológico, comentando: “Seu corpo não suporta mais o trabalho doméstico, nem sua mente, as reminiscências evocadas pela casa, as constantes discussões com o pai, o desrespeito em casa e no trabalho”. A saída que a nova vida com Frank em Buenos Aires oferece é, em parte, a expectativa de alívio para esse cansaço.

Outra questão é a memória da mãe, única pessoa que parecia proteger Eveline da violência paterna e a quem ela prometeu em seu leito de morte “tomar conta da casa o quanto fosse necessário” (JOYCE 2012: 34). Porém, é a nítida lembrança da vida de sacrifícios da mãe e o evento de sua morte “terminada em loucura” (JOYCE 2012: 34) que acarreta na sua decisão de fugir com Frank, que “ele a salvaria”, e com isso buscar um destino diferente, uma

vida de felicidade e, quem sabe, com amor. Natalia Cristina de Oliveira e Adriana Carvalho Capuchinho (2021: 55) refletem sobre a questão:

Eveline queria uma boa referência masculina em sua vida e depositou em Frank a esperança de concretizar tal desejo. Ela sonhava com o casamento ideal nos padrões da sociedade do período. O casamento se configurava como a única saída possível, exatamente como ocorre com tantas mulheres jovens em situação de violência física e psicológica.

No entanto, apesar da percepção sobre o casamento como possibilidade de fuga da situação atual, ironicamente, Eveline se encaminha para um futuro semelhante ao da mãe, pois ela não tinha garantias de como seria sua vida com Frank em um país desconhecido com uma língua diferente, afastada de todos que conhecia.

Na conclusão da história, a protagonista, em um ímpeto de paralisia, como se pressentisse algo, nega-se a embarcar com o namorado, pois para ela, ele a afogaria, não no sentido literal, mas ela pressente um futuro de relação conjugal similar à vida da mãe. Embora haja uma escolha por parte da personagem, podemos questionar a existência da possibilidade de escolha de mulheres empobrecidas, sem os direitos à independência, sobretudo econômica, e cuja única opção de vida na época era o casamento ou, no caso de Eveline, permanecer naquela situação que julgava ruim. Essas mesmas opções também são percebidas na narrativa fílmica, reconstruídas a partir da linguagem audiovisual do filme de Benvenuto. Apresentamos de forma resumida alguns elementos de análise audiovisual relevantes para a exposição do processo de realização fílmica e para a comparação entre as obras.

## 2. Aspectos da linguagem audiovisual

Ao analisar um filme, faz-se necessário compreender a gramática visual que norteia as leis das obras cinematográficas e audiovisuais. Em analogia à escrita, que tem na palavra sua unidade básica de construção de sentido e que quando encadeada em frases e parágrafos desdobra-se em narrativa, o

audiovisual conta com uma série de aspectos cujos encadeamentos tomam a forma fílmica e constroem um sentido narrativo e discursivo.

À luz dessa analogia, o audiovisual tem o plano como a unidade básica da construção de sentido e seu encadeamento a outros planos revela uma sequência que se desdobra no filme, configurando-se, inclusive em gêneros fílmicos e tipos de filme como longa-metragem, curta-metragem e até micro curtas. Para Graeme Turner (1997:56)

o cinema não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som - tudo contribuindo para seu significado.

Assim, a linguagem audiovisual conta com enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, efeitos de montagem e ainda recursos da trilha sonora no desenvolvimento de uma narrativa. Dessa forma, para melhor compreender o percurso tradutório entre uma obra literária e uma obra audiovisual, é importante compreender os elementos que compõem a linguagem do filme.

Laurent Jullier e Michel Marie (2009: 20) propõem uma divisão da análise fílmica em três níveis: nível do plano, nível da sequência e nível do filme:

nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte),  
nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade - cena) ou nível do filme inteiro (combinação de sequências).

O plano “constitui um fragmento espaço-temporal homogêneo” (GARDIES 2008: 17) e considera-se a noção de plano “para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada” (AUMONT; BERGALA; MARIE; VERNET 1995: 40). Dentre os aspectos mais comuns de um plano, destacamos o enquadramento, isto é, o tamanho dos planos em relação à figura humana e à porção do espaço que essa ocupa no enquadre. Para Rene Gardies, o enquadramento vai além da escala dos planos, e “delimita e constrói um espaço visual para o transformar em espaço de representação” (GARDIES 2008: 17). Dessa maneira, ao usarmos a noção de plano temos não apenas uma cópia do espaço real, mas sim um discurso enquadrado sobre o mundo.

Em uma perspectiva mais objetiva e típica da realização do cinema, nomeamos os planos a partir da sua escala, desde a captação mais geral do

espaço representado, até aquela mais aproximada do sujeito da representação. Assim temos os enquadramentos mais típicos: *plano geral*, *plano aberto*, *plano de conjunto*, *plano médio*, *plano americano*, *primeiro plano*, *close* e *plano de detalhes* (RODRIGUES 2002). Essas nomenclaturas são recorrentes no processo de organização do roteiro técnico do filme, em que os aspectos audiovisuais escolhidos para a filmagem são esquematizados em um documento paralelo ao roteiro literal da narrativa, aquele que contém as descrições de cenas, personagens e diálogos do filme. Nesse processo, a tarefa de planejamento de planos é chamada de decupagem. Para Ismail Xavier (2005: 27), essa tarefa é definida como “o processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos”.

No nível da sequência, temos a combinação de planos, que compõem uma unidade narrativa para dar sentido às imagens. A montagem, aqui, é o princípio norteador de toda a fotogenia e significação do filme. Segundo Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet (1995:54), ela é definida como a seleção, agrupamento e junção de planos a fim de dar totalidade ao filme.

Além de sua função central de sentido, resgatada principalmente pelo uso de *raccords*, ou seja, da mudança invisível de planos que promove a sensação de falta de corte, a montagem também pode encarregar-se de produzir determinados efeitos de expressão no filme, como a estilização dos elementos através do uso de dissolvimentos de imagens, ou *fades*, e sobreposições. Efeitos como a montagem disjuntiva, com os cortes abruptos conhecidos também como *jump-cuts*, podem trazer a um filme implicações e leituras diferentes quanto ao seu estilo e compreensão geral. Da mesma forma, a montagem figurativa traz muita expressividade, como o uso de *insert* de clipes, a saber, o uso de planos curtos inseridos entre planos mais longos.

As funções narrativas da montagem cinematográfica são múltiplas e é nesse contexto que as convenções do cinema ganham especial relevo e que as suas rupturas causam particular inquietação. A montagem ajuda a relacionar ações alternadas ou paralelas, simultâneas ou sucessivas, que podem convergir ou concorrer entre si. Auxilia também a ilustrar processos mentais como ilusões, sonhos, recordações ou alucinações das personagens, além de *flashbacks* e

*flashforwards*. Contribui ainda para criar envolvimento ou desafio para o espectador, provocando nele tensão ou apaziguamento, inquietação ou confusão, colocando-o perto ou longe da ação, no lugar de uma personagem ou distante dela. Por fim, a montagem revela ou oculta informações sobre uma atitude ou um acontecimento.

Dentro da mesma ideia de encadeamento narrativo, a banda sonora do filme é fundamental para esconder ou sublinhar o significado da transição entre planos. Destacamos aqui quatro fatores audíveis que podem contribuir para a coesão do texto audiovisual: os diálogos, os efeitos sonoros, o som diegético e a música. Esta coesão pode acontecer de dois modos: em função da percepção da narrativa e em função da intensidade dramática.

Finalmente, no nível do filme, temos as combinações de sequências a fim de articulá-las da forma desejada para criar um todo coerente. É neste nível que os elementos narrativos dão a totalidade do filme e nele pode-se também perceber elementos genéricos, como gêneros de ação, suspense, drama, romance, entre outros.

Os filmes clássicos contam histórias normalmente baseadas na causalidade, em que os atos têm sua origem em algum lugar, na busca de algo ou na reação a algo. Por exemplo, “O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL 2005: 278). Em outras palavras, existe um protagonista evidente, em um estado inicial de equilíbrio, que se depara com antagonismos durante a história e deve resolvê-los a fim de voltar ao seu estado natural por meio da representação na tela ou a *mise-en-scène* da narrativa.

A partir dessa breve introdução à linguagem audiovisual, vejamos a proposta de construção do curta *Válvula*.

### 3. *Válvula*, de Sara Benvenuto

O curta-metragem de Sara Benvenuto, *Válvula*, é resultado de um processo coletivo que teve início em uma disciplina do curso de graduação em

Letras Inglês da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu, da Universidade Estadual do Ceará.

No ano de 2017, ao ministrar a disciplina de Literatura Traduzida, a docente Sara Benvenuto, que também escreve este artigo, desenvolveu um trabalho sobre Tradução Intersemiótica e propôs à sua turma, como atividade final, uma adaptação fílmica. A docente já estava familiarizada com o processo de realização fílmica, especialmente com adaptações, o que facilitaria a condução da atividade. Assim, foi escolhido o conto “Eveline”, de James Joyce. A escolha do conto se deu por fatores como a extensão do texto - por ser curto - e pelo diálogo que estabelece com temas atuais, apesar da distância temporal entre o texto literário e o presente.

No âmbito da Tradução Intersemiótica, Thais Flores Nogueira Diniz (1999) argumenta que os estudos da tradução, ligados à literatura e à sociedade passam pelo posicionamento da cultura de chegada em relação à cultura de partida e acabam por revelar “mecanismos de canonização, integração, exclusão e condicionamento” do objeto traduzido (DINIZ 1999: 39). Em tal argumento, a autora toma como parâmetro grandes produções que adaptam textos literários de autores como Shakespeare ou Jane Austen, cujas adaptações buscam um público já conquistado pela literatura e que, mesmo que não conquistem grandes bilheterias, podem alcançar um reconhecimento do público e se somarem a um já existente repertório de imagens reconhecidas no cinema referente a uma obra. Assim, não somente temos uma análise de produto final, mas também um relato particular de processos coletivos da adaptação, que acabam por trazer para a tela características socioculturais de sua cidade, tratando temas semelhantes ao conto e assim apresentar a história com a perspectiva de um grupo, em sua maioria feminino, no sertão cearense.

Da turma de dez discentes que realizou a adaptação, quatro já conheciam a natureza da atividade por já terem realizado oficinas sobre o tema e outras tarefas semelhantes. O trabalho teve início com a leitura e análise do conto, seguidas da construção do roteiro, feita primeiramente com uma discussão em equipe com o grupo de alunos e depois a escrita foi sintetizada e finalizada pela professora da turma. Essa foi uma fase importante, pois nela foram tomadas decisões como o tempo e local onde a história se passaria - no

sertão cearense e no tempo atual, bem como, da sequência dramatúrgica da narrativa. Alguns elementos centrais da obra literária foram mantidos, como o conflito principal - a fuga como forma de libertação de uma condição oprimida; as duas personagens principais - Eveline e Frank; a relação de memória afetiva com a mãe e o senso de dever com o pai e irmão.

A realização da arte cinematográfica é em si uma realização coletiva e não foi diferente na produção de *Válvula*. Linda Hutcheon (2013: 118) afirma que “as complexidades das novas mídias mostram que a adaptação [...] também é um processo coletivo” e que torna complexa a missão de nomear quem é “o adaptador”, no caso do curta-metragem aqui referido, o resultado é colaborativo.

Dentre as adaptações propostas no curta, destacamos a diminuição do número de personagens; a readequação de tempo, de ambiente e figurino para a realidade interiorana da mulher cearense contemporânea; a adaptação do número de cenas para um curta-metragem e ainda, a inclusão de um novo elemento metafórico e fio condutor da narrativa: a água - escassez e abundância represada, representados pelo cano da pia da cozinha da casa de Eveline e pela Válvula, respectivamente. Por fim, entre as adaptações, destacamos a escolha de diferentes pontos narrativos: abertura, clímax e resolução.

O tempo entre o desenvolvimento do roteiro, pré-produção e filmagem foi em torno de dois meses, nos quais o grupo de alunos se dividiu de forma a atender todas as demandas de equipe de um filme, como roteiro, direção de arte, fotografia, escolha de locais de filmagem, figurino, entre outros. Por fim, foram realizadas as filmagens, que duraram apenas dois dias e foram concentradas em duas locações: uma casa comum com estrutura característica de uma residência do interior cearense, e a Válvula do Orós, uma válvula de dispersão de água que garante o abastecimento de cidades ribeirinhas. Vale mencionar que a casa escolhida era a residência da avó de Benvenuto, o que adiciona uma camada de conexão entre realizadora e produto. Ademais, como fica sugerido, o nome do curta foi motivado pela Válvula do Orós, um local emblemático do sertão central cearense pela sua grande vazão de água e capacidade de abastecimento de regiões áridas, fato que se relaciona também

com a narrativa do curta, além de ser um local de lazer dos moradores da região.

A escolha dos atores do filme também foi relevante. Inicialmente, os papéis de Eveline e Frank deveriam ter sido desempenhados por alunos envolvidos no projeto, mas, por não se sentirem preparados para a atuação, foi necessário buscar atores fora do grupo. Nesse contexto, foi realizado um convite a Isabela Damasceno, também docente daquele curso. Por já possuir alguma experiência com atuação de teatro, mesmo que de forma amadora, a professora aceitou participar da experiência. O ator no papel de Frank, Valder César, é ator, diretor e preparador de elenco da companhia de teatro da cidade de Iguatu - a ORTAET. César e Benvenuto já se conheciam através das atividades de cinema por ela desempenhadas e que dialogavam com o trabalho do ator.

A pós-produção do filme teve um papel importante em seu resultado. O curta foi filmado em 2017, porém, a montagem final foi realizada em 2020. Nesse intervalo houve uma mudança de olhar para a narrativa, o que levou a alterações significativas. Para Benvenuto, essa mudança de olhar é também o reflexo de uma mudança interior, que influenciou o destino da personagem Eveline e a forma como sua história poderia ser contada.

Sobre essa questão, Hutcheon (2013: 121) aponta para o papel chave da pessoa a cargo da direção: “[...] o diretor é também um gerente, um organizador dos demais artistas nos quais deve confiar para produzir a nova obra. As artes performativas como o cinema são, de fato, definitivamente colaborativas [...]”. No caso de *Válvula*, é importante enfatizar que a direção feita por uma mulher cearense, que conhece as vivências e o contexto social do local para onde a história foi adaptada, a coloca em posição de construção de uma obra nova, apesar das semelhanças com os temas em “Eveline” de Joyce, com uma estética própria de narrativa visual que busca também as referências locais para dar forma ao seu texto, além do objetivo de apresentar aos seus alunos uma oportunidade de experiência e aprendizagem no fazer cinematográfico, realizando ao mesmo tempo um projeto educacional na universidade pública no interior do Ceará.

A partir do contexto de realização de *Válvula*, observamos que existe uma forte característica de intimidade e colaboração envolvendo todo o seu

processo de construção. Desde a idealização, o curta surge, não com a intenção de se tornar uma produção profissional, mas como um trabalho processual, de experiência e aprendizagem, além de acontecer também como projeto educacional, como é característico do cinema de Benvenuto. Esses fatores resultaram em um filme sensível e bem realizado, premiado como melhor filme do 19º Festival Noia de Cinema Brasileiro Universitário, na categoria Júri Popular, em 2020, e participou de mais três festivais e mostras de cinemas nacionais até o momento.

Vejamos mais sobre o processo de construção da narrativa fílmica na seção de realização fílmica do curta-metragem.

### 3.1. A realização do curta-metragem

De forma semelhante ao conto, *Válvula* conta a história de Eveline, uma moça órfã de mãe que acabou assumindo as tarefas domésticas e o cuidado do pai e do irmão. Eveline busca uma forma de sair de sua prisão interior e familiar e anseia por algo capaz de modificar sua vida. Afastando-se do conto, em que a personagem decide não ir embora com o namorado, a Eveline de *Válvula* acaba em uma situação inesperada que a põe diante de uma decisão que pode transformar toda a sua vida.

A comparação entre as duas obras objetiva construir uma análise sobre duas linguagens diferentes, em meios semióticos distintos, ou seja, o estudo comparativo entre duas mídias considera como ambos os textos se expressam, como buscam referências e partem de suas respectivas posições socioculturais.

O filme inicia-se em uma espécie de piscina natural que se forma pela vazão da água contida pela válvula. Nesse cenário vemos Eveline e Frank em uma situação romântica, intensificada pela trilha sonora e câmera lenta. Eles parecem felizes e apaixonados. Há um corte abrupto para Eveline lavando louça na pia da cozinha de sua casa, onde falta água. A transição inesperada e contrastante entre a cena de abertura e o corte para a cozinha, sugere que aquele cenário idealizado, é um devaneio ou, talvez, uma memória. A mudança de um ambiente externo com água abundante para outro interno com escassez,

revela, desde o início da narrativa, a água como um elemento simbólico de oposição. Enquanto a casa passa a ser o lugar da falta e, portanto, do desejo de saída, da tristeza e da opressão, a válvula representa a felicidade, o sonho, a possibilidade e a força. Após a apresentação do cotidiano enfadonho e apático de Eveline, o clímax e a resolução encadeiam-se em um curto intervalo. Eveline e Frank encontram-se na plataforma turística da válvula, local elevado de onde é possível observar o imenso cano por onde a água represada é liberada, formando uma onda gigantesca que depois escoar formando um rio. Frank insiste que Eveline o acompanhe em um mergulho perigoso, convite ao qual ela resiste, apesar das repreensões que sofre. Em uma demonstração infantil de bravura, Frank pula, mas logo desaparece na forte correnteza. Inicialmente desesperada, Eveline, em vão, grita pelo namorado, descrente do que pode ter acontecido. No entanto, há nessa tragédia a tão desejada possibilidade de fuga. Nesse momento, Eveline relembra sua trajetória de vida e, sabendo o que quer para si, pega sua mochila e vai embora, deixando para trás tudo o que a prendia.

Há no curta, assim como no conto, uma referência à violência física sofrida por Eveline, quando Frank aperta seu braço e a puxa em sua direção. Além da violência física, há também uma sugestão de abuso psicológico praticado pelo irmão, perceptível através de seu comportamento perturbador em uma cena que retrata a rotina familiar no café da manhã. Manter e tornar essas representações mais explícitas é importante diante da apresentação de uma narrativa protagonizada por uma mulher. Em tempos em que todas as formas de violência contra as mulheres são uma discussão social urgente, a presença desses elementos se conecta com uma realidade comum vivida pelas tantas Evelines, seja no sertão, em Dublin, ou em qualquer outro lugar.

Até agora, as escolhas tradutórias que discutimos deixam clara a decisão pela representação de uma mulher comum, em um contexto também comum, que naturaliza a figura feminina como cuidadora, uma pessoa abnegada, que vive para servir a família. Há mais elementos que evidenciam as escolhas para a adaptação do conto “Eveline”, mas elas podem ser mais bem percebidas quando compreendemos aspectos dos planos e montagem da obra, como vemos a seguir.

## 3.2. Planos e montagem

O curta-metragem *Válvula*, com duração de 12 minutos, é composto por nove cenas, somando 30 planos. Nesse espaço vamos apresentar e comentar alguns deles com o auxílio de *frames* feitos a partir do filme (Quadro 1).

A primeira cena do filme acontece na válvula, com Eveline e Frank apaixonados. Há uma predominância de planos amplos, evidenciando o espaço. Mesmo sem deixar claro onde estão as personagens, são evidentes a beleza e grandiosidade da natureza, impondo-se à felicidade do casal. O plano geral cumpre, como vemos no *frame 1*, o papel de apresentar o lugar em que a vida da protagonista se modificará para sempre. No *frame 2*, o plano aberto nos aproxima um pouco mais das personagens. Nesse momento, apesar de a proximidade ser maior, não há uma escolha pela visualização de detalhes. Percebemos a alegria e intimidade de Eveline e Frank, mas há uma opção por uma câmera mais distante. Essa escolha ajuda a sugerir que a cena é uma imaginação ou recordação.

Quando há o corte para a casa, Eveline é vista mais de perto. O primeiro plano, *frame 3*, nos permite observar com maior clareza as expressões da personagem e seus sentimentos. Os detalhes começam, portanto, a aparecer na representação da realidade de Eveline. A cozinha, como vemos no *frame 4*, é apresentada em um plano aberto, através do qual observamos a simplicidade do local. Ainda durante a apresentação da cozinha, há momentos em que o plano aberto possui uma profundidade de quadro, dando vistas a uma saída para o que parece ser o quintal da casa. Do lado de fora há plantas e a luz do sol entra pela porta aberta. Mais uma vez, fica a sinalização de que os elementos de esperança vêm de fora da casa.

Quadro 1: *Frames* da decupagem de *Válvula*, 2020

			
1. PLANO GERAL	2. PLANO ABERTO	3. PRIMEIRO PLANO	4. PLANO ABERTO PROFUNDIDADE
			
5. PRIMEIRO PLANO	6. PLANO MÉDIO CONTRAPLANO	7. PLANO MÉDIO PERFIL	8. PLANO MÉDIO CONTRAPLANO-ESPELHO
			
9. PLANO ABERTO PLONGÉE	10. PLANO GERAL	11. PLANO GERAL	12. PRIMEIRO PLANO
			
13. PLANO MÉDIO CONTRAPLONGÉE	14. PLANO MÉDIO CONTRAPLONGÉE		

No *frame* 5 o plano de detalhe mostra a mão de Eveline abrindo uma torneira e constatando que não há água. Após o *frame* que mostra a torneira, há uma sequência de *frames* de Planos Médios. Esse plano, um intermediário entre o plano aberto e o primeiro plano, nos aproxima mais da cena, mas não o suficiente para nos conectarmos intimamente com a personagem. No curta

temos a sensação de que somos espectadores da vida de Eveline, acompanhamos sua rotina a certa distância. É possível ver partes da cozinha e as atividades domésticas.

No *frame 8* vemos Eveline diante de uma foto antiga, a qual ela toca. Na narrativa, fica sugerido que essa imagem é de sua mãe e a possibilidade de ver esse toque nos permite também inferir que há uma relação de afeição e saudade. Essa imagem é captada a partir de um espelho, por isso, um contra espelho, reforçando o efeito que temos de que somos observadores da vida da moça.

No *frame 9* vemos um plano aberto com ângulo em *plongée*, que nos apresenta a casa de Eveline e sua simplicidade sob uma nova perspectiva. Vale destacar o teto alto e o espaço vazio entre ele e as paredes, gerando a sensação de cômodos em formato de caixas. Essa estrutura é característica das casas da região, uma vez que o teto alto permite maior circulação de vento, o que é importante em cidades muito quentes, porém também evidenciam certa vulnerabilidade social, uma vez que casas sem lajes costumam ser mais baratas e encontradas em contextos de baixa renda. A cena traz uma câmera instável, suspensa, dialogando com a condição de suspensão da protagonista. Eveline vive um estado permanente de espera, paralisia e ansiedade pelo desejo de mudança. Não à toa, sua imagem é quase imperceptível no *frame*. Percebemos sua sombra no final do corredor, formada pela luz que surge do exterior. Sua figura é pequena, estreita, e o ângulo alto provoca uma perspectiva de pequenez em relação à casa, que a comprime e, ao mesmo tempo, a desampara.

No conto, a moradia, a vizinhança, os móveis e os objetos, apesar de aspectos decadentes e empoeirados, fazem parte da referência de felicidade que a personagem possui. Já no filme, a imagem da casa como em suspensão e o contraste forte de luz que vem de fora e o tom escuro do interior da casa expressam o desconforto da personagem em buscar o que está fora dali. Até no momento em que ela sai de casa, fecha a porta e anda pela calçada no plano geral, onde vemos sua vizinhança, as casas semelhantes não parecem acolher os desejos da protagonista, pois ela sai com passo determinado pela calçada. O *frame 10* apresenta a fachada das casas e estabelecimentos da rua onde Eveline

mora. À direita é possível vê-la se deslocando, mas nosso olhar é direcionado para a rua, com suas construções coloridas.

O *frame* seguinte, outro plano geral, vem de uma das cenas mais significativas do filme. Apesar de ser uma imagem mental criada por Eveline, é o momento em que ela se conecta com o seu interior. Enquanto o cotidiano e sua concretude a afastam de si, a imaginação é o local onde acontecem os encontros com o desejo que a move. Eveline está em um lago tranquilo, diante de uma parede de água que se assemelha a uma onda. Trata-se da vazão de água formada quando a válvula está em sua potência máxima. A água liberada e abundante revela muitas possibilidades. Ao contrário do que poderia acontecer, a enorme onda não traga ou submerge Eveline, mas, descortina diante dela, de forma análoga, toda a sua potência, grandeza e exuberância.

O *frame* 12 faz parte da mesma sequência. Há no filme poucos planos que nos aproximam de Eveline. A aproximação que temos ocorre durante um momento de epifania da personagem dentro da narrativa. Pela expressão de Eveline, fica claro que, apesar de estar diante de algo grandioso, há espaço para a calma e serenidade. O olhar de Eveline transmite paz, há o esboço de um sorriso e a sensação de certeza de que, finalmente, lhe foi revelado o caminho que deve seguir. De alguma forma há o prenúncio, em forma de *flashforward*, da mudança que está prestes a acontecer em sua vida.

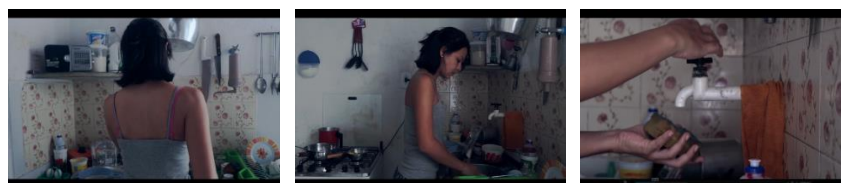
Por fim, os *frames* 13 e 14 apresentam um contraste interessante. Os dois são planos médios em *contraplongée*, ou seja, em ângulo de baixo para cima. Na imagem 13 vemos Frank olhando para trás e apoiando o braço direito em uma barra de proteção, que forma um ângulo oblíquo em relação ao horizonte. O lado onde Frank está apoiado pesa, provocando um desequilíbrio. Por outro lado, no *frame* 14 Eveline segura a barra com as duas mãos, inclinada em direção a ela e pendendo para o seu lado esquerdo, com uma expressão que sugere angústia, mas, mesmo assim, existe um alinhamento com o horizonte. Nesse sentido é possível traçar um paralelo entre essas relações de equilíbrio e desequilíbrio com as representações emocionais das personagens. A forma como Frank está enquadrado é coerente com sua impulsividade e agressividade, enquanto o quadro que mostra Eveline está de acordo com suas emoções mais passivas e estáveis.

No nível da sequência ou montagem, o filme utiliza constantemente *raccord*, com cortes suaves, em sua maioria, remontando à ideia de naturalidade do cotidiano. Porém, há a quebra pontual de *raccord* em momentos da narrativa, através do uso de cortes *jump-cuts* e *insert shots* - ou *insert* de clipes - ao longo de algumas cenas para dialogar e ressignificar elementos da narrativa de Joyce, como o fluxo de consciência.

Logo na abertura do filme, não apenas o enquadramento colabora na construção da atmosfera romântica, como também a trilha sonora, com a canção "Viagem ao fundo de mim" (DIAS 2015), uma balada doce sobre os planos de fuga de um casal apaixonado. No entanto, o efeito do corte abrupto na cena seguinte da cozinha, somado ao efeito sonoro da música em som direto, agora como som de rádio, provoca o contraste da atmosfera romântica e idílica com a atmosfera cotidiana e realista do trabalho doméstico feminino. Os planos apaixonados de fugir que ecoavam na letra da canção na sequência de abertura, agora abafados pelo som do rádio, deixam a cena, com um tom irônico e desiludido.

Da mesma forma que a Eveline do conto, a personagem do filme demonstra inércia em relação ao seu cotidiano, apesar da insatisfação aparente. Na narrativa fílmica, a partir da sequência da cozinha temos uma série de decisões de montagem que revelam o mal-estar da personagem com a sua rotina e com a sua casa. Essa aflição é marcada por meio do uso dos *jump-cuts* ao longo dos cortes das cenas e dos *insert* de clipes, como podemos ver no quadro abaixo,

Quadro 2: *Jump-cuts*



Aqui Eveline se enerva com a música no rádio, desliga-o bruscamente e logo após descobre não ter água para terminar de lavar a louça do café. A partir da montagem, percebemos o corte seco em uma mesma sequência narrativa onde há pouca mudança de enquadramento e de ângulo dos planos, promovendo estranhamento, aumento no ritmo da cena, e, conseqüentemente,

na emoção da personagem. Esse uso de corte repentino dentro de um mesmo tipo de plano revela o uso típico do efeito *jump-cut*.

O recurso de *insert* de clipes, inserção de *frames* de poucos segundos entre planos, colabora tanto para a construção do sofrimento da personagem naquele cotidiano familiar, quanto dialoga com a estética de fluxo de consciência, de Joyce, funcionando como clipes-símbolo sobre os elementos do cotidiano da narrativa do filme, como o ovo fritando no exemplo abaixo,

Quadro 3: *Insert de clipes*

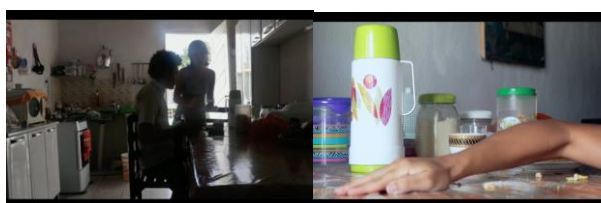


Esse mesmo efeito pode revelar outro significado quando inserimos clipes de planos que serão exibidos em cenas posteriores. Este recurso também é conhecido como *flashforward*:

uma representação no cinema da premonição de um acontecimento que ocorre no presente ou no futuro, ou um sonho que revela um desejo ou um fantasma não formulados, ou a visão de um mundo paralelo habitualmente oculto (BRISLANCE & MORIN 2011: 419).

Nesse sentido, ao fazer uso do recurso de *insert* de clipes ‘premonitórios’, como no quadro a seguir, abrimos a possibilidade de inferir o que nossa Eveline faz, ou está prestes a fazer, indicando seus desejos e pensamentos internos. Dessa forma, novas leituras sobre a Eveline de Benvenuto são evidenciadas na linguagem do filme.

Quadro 4: *Insert de clipes flashforward*



No Quadro 3, há uma inserção de clipe do plano de detalhe de um tapa que Eveline dá na mesa na tentativa de pegar uma mosca. Porém, inserir esse clipe entre os planos desta sequência, cria um clipe-símbolo indicando o sentimento de raiva de Eveline com a atitude irritante e desrespeitosa do irmão, e revelando o que ela deseja nesse momento, acertá-lo com um tapa violento. Nas cenas seguintes, teremos o *insert* da correnteza do rio que escorre a água da válvula, indicando também o possível futuro submerso daqueles que a violentam e da força do desejo da própria personagem.

Outro uso decisivo do recurso de *insert* está no clímax da narrativa, quando a personagem deve tomar uma decisão final, e revelar a resolução da narrativa. Na penúltima cena, em que temos Eveline na barra de proteção da plataforma da válvula gritando por Frank, optamos por usar uma coletânea de *inserts* de clipes sincronizada de um efeito sonoro crescente de suspense para produzir a tensão ápice da narrativa e pontuar o desenho audiovisual do momento da sua decisão de abandonar Frank e ir embora.

Além disso, temos o efeito de montagem de sobreimpressão de planos, que como o nome indica, justapõe planos diferentes criando um efeito visual único. No momento em que a personagem está sozinha na válvula, vemos uma sequência de planos que se sobrepõe no outro, como em uma fusão entre eles. Para a narrativa, essas sobreposições revelam a imaginação e sonho da personagem, mais uma vez indicando seu desejo mais profundo, escapar daquela vida.

## Considerações finais

Neste artigo argumentamos que tanto a narrativa literária do conto “Eveline”, de James Joyce, que se passa em Dublin, na Irlanda do início do século XX, quanto a visual da protagonista do curta-metragem *Válvula*, produzido por Sara Benvenuto trabalham com as oposições entre a vida concreta e as lembranças e/ou imaginação que auxiliam na escolha de decisão de suas respectivas personagens.

Um paralelo a ser apontado entre as obras é o papel da figura masculina opressora das personagens. No conto de Joyce, o pai é a principal razão para a instabilidade física e emocional de Eveline, ele é controlador, do ponto de vista financeiro, e ativo nas humilhações diárias por causa de dinheiro, em oposição à figura paterna da infância, responsável por momentos de risos das crianças. O personagem de Frank também é apresentado em memórias felizes enquanto ela ainda o está conhecendo, mas Eveline deixa clara a inexistência de amor, pois para ela Frank ainda é um desconhecido, mas que lhe apresenta uma proposta irresistível de possibilidade de mudança.

No filme de Benvenuto, há o irmão irritante, que espera ser servido por Eveline enquanto ela trabalha sozinha na cozinha, e Frank, que mais tarde, longe do sonho e da imaginação, puxa seu braço no intuito de que ela o obedeça. A escolha por construir o irmão como figura patriarcal foi uma particularidade sobre uma questão muito comum e ainda presente no interior do Ceará: meninas e mulheres que são tratadas como inferiores em relação aos seus irmãos, que passam a impor sua autoridade sobre elas.

Sobre o momento de revelação para a escolha final das personagens, a narrativa literária traz a sensação de afogamento como o sinal de alerta para a tomada de decisão em negar-se a fugir com Frank no último minuto. A simbologia relacionada à água em abundância é tratada como uma sensação sufocante, pois “[...] os mares do mundo envolviam seu coração. Frank arrastava-a para eles. Ia naufragá-la” (JOYCE 2012: 35). O destino para onde os mares a levariam não significava para ela a felicidade, somente mais um lugar de sufocamento.

A ideia de afogamento trazida por Benvenuto, ao contrário da narrativa de Joyce, acaba por possibilitar a existência da escolha de ir embora que o final da narrativa sugere que ela tomou, ao focar em seu ato final de pegar a mochila do chão e deixar o local.

Em questão de posição, “Eveline” de James Joyce encontra-se atualmente numa posição central, já que o autor é reconhecido como um dos maiores romancistas de língua inglesa e um dos pilares da narrativa modernista, embora tenha sido considerado inicialmente como um escritor de fora do centro europeu, devido à origem irlandesa, apesar da escrita em língua inglesa. Em

oposição, Sara Benvenuto, uma professora universitária e cineasta cearense, lidera a direção de uma produção local de intuitos pedagógicos, mas que proporcionam uma experiência ímpar em adaptar em colaboração com alunos um conto de Joyce para telas e que apresenta um texto novo de uma protagonista com conflitos comuns a muitas mulheres.

*Válvula* apresenta-se não só como um objeto interessante para estudos da adaptação como produto final, mas também como processo em proporcionar a experiência de executar a arte cinematográfica a um público que dificilmente teria essa oportunidade devido ao contexto elitista que ainda é a arte do Cinema.

Além disso, esse estudo aponta para mais uma camada tradutória a ser destacada, a importância dos estudos da tradução na formação de professores e de como a tarefa de tradução pode refletir novas formas de ensino-aprendizagem na sala de aula e no currículo pedagógico de licenciatura em língua inglesa, além de reverberar novas representações identitárias sociais.

## Referências Bibliográficas

- AMARAL, V. A. do. *Literalmente Joyce: uma retradução de Dubliners*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/linguisticaaplicada/site/teses/2013-vitoramaral.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2023.
- ATTRIDGE, D. Reading Joyce. In: *The Cambridge Companion to James Joyce*. 2 ed. Cambridge University Press. 2006 [2004] pp. 1-27. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521837103>. Acesso em: 10 de abril de 2023.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *A estética do filme*. Trad. Marina. 2ª ed. São Paulo: Papirus Editora, 1995 [1994].
- BENVENUTO, S. *Válvula*. Remoinho Produções Artísticas. 2020.
- BORDWELL, D. O Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: *Teoria Contemporânea do Cinema II*. RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BRISLANCE, M.-F.; MORIN, J.-C. *Gramática do cinema*. Trad. Pedro Elí Duarte. 1ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.

- DIAS, A. *Viagem ao fundo de mim*. São Paulo: Joia Moderna. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3YKHmRU2kcH4DwpzQGgzq9>. Acesso em: 10 de abril de 2023.
- DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- GARDIES, R. *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Eloí Duarte. 1ª ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008 [2006].
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. de André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2013 [2011].
- JOYCE, J. *Dublinenses*. Trad. de Hamilton Trevisan. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ulysses*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2012.
- JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. 1ª ed. São Paulo: Senac, 2009.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc. 2007.
- OLIVEIRA, N. C. de; CAPUCHINHO, A. C. O papel social da mulher no conto “Eveline” de James Joyce. *Revista Porto das Letras*, v. 07, n. especial, Mosaico de Literaturas de Língua Inglesa (2021): 49-67.
- RODRIGUES, C. *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: DP&A editora, FAPERJ, 2002.
- TURNER, G. *O cinema como prática social*. Trad. de Mauro Silva. 3ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 1997 [1988].
- XAVIER, I. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005 [1977].

# *La Tribu*: um caso de múltiplas adaptações dentro da narrativa de um filme espanhol

## *La Tribu*: a case of multiple adaptations within the narrative of a fictional Spanish movie

Anna Catharina de Mendonça Paes\*

*Resumo*: O filme espanhol *La Tribu* permite explorar possibilidades de significado em diferentes meios ou mídias dentro da narrativa. Logo no início, um vídeo viral expõe o protagonista, Fidel, à humilhação pública, resultando em sua demissão e divórcio. Em paralelo à sua ruína e depressão, um cantor faz sucesso com um *reggaeton* inspirado nele, além de um videoclipe com coreografia. O objetivo é descrever um total de quatro processos de tradução intersemiótica ou adaptação: de vídeo para notícia, de vídeo para canção, de canção para coreografia em videoclipe, de videoclipe para *flash mob*. Com base em conceitos como tradução intersemiótica (JAKOBSON 2003 [1969]), as refrações de Lefevere (2012 [2000]) e *Uma teoria da adaptação* (2013) de Linda Hutcheon e Siobhan O'Flynn, torna-se possível ter diferentes perspectivas sobre cada uma das formas de adaptação no filme. O método é o estudo de caso, que considera contexto e especificidades do filme.

---

\* Mestranda em Tradução no programa de Pós-Graduação da FFLCH/USP. E-mail: [anna.catharinamp@usp.br](mailto:anna.catharinamp@usp.br).

*Palavras-chave:* Adaptação e Tradução Intersemiótica; Filme Espanhol *La Tribu*; Vídeo Viral; *Flash mob*; Dança.

*Abstract:* The Spanish movie *La Tribu* allows us to explore possibilities of meaning in different means of communication within the narrative. It starts with a viral video exposing Fidel to public humiliation, making him lose his job and his wife. Alongside Fidel's ruin and depression, a reggaeton singer records a hit song inspired by Fidel and the hit becomes a videoclip with its own choreography. The objective is to describe four processes of intersemiotic translation or adaptation: from video to news, video to song, from song to choreography in a videoclip, from videoclip to flash mob. Based on concepts such as intersemiotic translation (JAKOBSON 2003 [1969]), refractions (LEFEVERE 2012 [2000]) and Linda Hutcheon's "A Theory of Adaptation" (2013 [2006]), it becomes possible to see each form of adaptation in the movie from different perspectives. The method is a case study, which considers context and specificities of the movie.

*Keywords:* Adaptation and Intersemiotic Translation; Spanish movie *La Tribu*; Viral Video; Flash mob; Dance.

## Introdução

Teóricos como Thomas Leitch (2019), Brian McFarlane (1996) e George Bluestone (1957) tendem a se concentrar em pesquisas sobre a adaptação de obras literárias para obras cinematográficas; porém, neste estudo de caso, não há obras literárias envolvidas. Por isso, será utilizado aqui o conceito de adaptação proposto por Linda Hutcheon e Siobhan O'Flynn (2013), o qual abrange múltiplos meios de comunicação, mídias e gêneros; e classifica as adaptações de acordo com o modo como o público interage com cada obra, através dos modos contar, mostrar e interagir.

O modo contar abrange literatura em prosa e poesia, radionovelas, contação de histórias, ou seja, linguagem verbal oral ou escrita. Mostrar é a performance de uma peça de teatro ou filme, que traz à vida as narrativas com os elementos visuais e aurais junto com a linguagem verbal, também é a música tocada por uma orquestra, uma pintura, fotografia ou escultura. Já o modo interagir pode ser um parque de diversões, um videogame, um comediante que interage com seu público, um livro online ou uma série em *streaming* que permite que o final seja escolhido.

*La Tribu* é uma narrativa no modo mostrar, e neste filme cinematográfica, temos um vídeo viral (modo mostrar) que gera artigos jornalísticos (modo contar) com fotografias (modo mostrar). O vídeo viral inspira a letra de música (modo contar) de um cantor que faz sucesso mundial divulgando online sua canção em um videoclipe com coreografia (modo mostrar). É possível encontrar aqui adaptações do modo mostrar para o modo contar e vice-versa.

Nos Estudos da Tradução, temos a tradução intersemiótica que ocorre quando signos verbais e não-verbais interpretam uns aos outros, algo que costuma ocorrer na adaptação do modo contar para mostrar e do modo mostrar para contar, por exemplo, a narração de jogos de futebol na televisão. Isso será retomado na próxima seção (1. Quadro Teórico).

Ao estudar o filme espanhol *La Tribu* (*Tribu Urbana Dance* no Brasil), é possível apontar a ocorrência de alguns procedimentos de adaptação e de tradução intersemiótica. Tudo começa quando o protagonista Fidel se envolve em uma situação embaraçosa, uma cena gravada pelos colegas e publicada o vídeo em uma rede social - Playtuber - equivalente ao Canal YouTube: Fidel é levado seminu em uma maca preso à estagiária desde o ato sexual. O vídeo se torna viral, com mais de 20 milhões de visualizações em poucas horas, e chega ao conhecimento da esposa de Fidel, Natalia Senillosa e de seu sogro Jordi Senillosa - presidente do conselho de administração da empresa onde Fidel trabalha. Consequentemente, a traição, tornada pública e documentada na internet, arruína tanto o casamento como a carreira de Fidel, e isso é retratado com rápidas visualizações de manchetes de jornais online com fotos sobre a demissão imediata e o seu divórcio.

O vídeo viral inspira um artista a criar uma canção dentro do gênero *Reggaeton*, e as consequências da humilhação pública do protagonista são divulgadas sob a forma de notícias de jornais e/ou revistas online que aparecem em *flashes* de manchetes. Em mais uma expressão que se ramifica a partir do vídeo viral, a situação embaraçosa que já tinha inspirado uma canção de sucesso internacional transforma-se em um videoclipe com dança coreografada. Todas essas formas de expressão que dialogam com o vídeo viral com linguagem

verbal e não-verbal podem ser entendidas como processos de adaptação, tradução intersemiótica ou refrações.

Faz-se um estudo em que uma situação humilhante da narrativa se transfere de uma expressão visual não-verbal em vídeo para uma expressão visual com foto e texto escrito em manchetes jornalísticas. A expressão derivada do vídeo viral sob a forma de canção e coreografia em videoclipe é espelhada quando Fidel dança num *flash mob*, no encerramento do filme. Com base em conceitos como tradução intersemiótica de Roman Jakobson (2003 [1969]), adaptação conforme teoriza Hutcheon (2013 [2006]) e as refrações de Lefevere (2012 [2000])<sup>1</sup> torna-se possível ter diferentes perspectivas sobre cada uma das formas de expressão, verbais e não-verbais, derivadas do vídeo viral na obra cinematográfica. O objetivo geral é discutir um total de quatro processos de tradução intersemiótica ou adaptação: de vídeo para notícia, de vídeo para canção, de canção para coreografia e videoclipe, de videoclipe para *flash mob*. A metodologia é o estudo de caso, a qual considera o contexto e as especificidades do filme em estudo.

## 1. Quadro teórico

O conceito de tradução intersemiótica visto por Roman Jakobson (2003: 64-65) como “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais foi retomado e desenvolvido por Júlio Plaza (1987), e a tradução definida como interpretação “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (1987:xi), ou vice-versa, poderíamos acrescentar.

Segundo Thais Flores Nogueira Diniz (1994), ao usar a linguagem, produzimos sentido, mas significados não são produzidos apenas através da linguagem verbal, escrita ou oral. Significados podem ser produzidos através dos movimentos corporais, do aceno de bandeiras ou, até mesmo, através do

---

<sup>1</sup> Não foi possível acessar a primeira edição do artigo de Andre Lefevere publicado pelo periódico *Modern Language Studies*, v 12, n 4, 1982, pp. 3-20.

pintar linhas no asfalto das estradas. Também possuem sistemas de sentido: a construção de um prédio, a produção de um filme, a redação de um romance, de uma peça teatral ou poesia, o processo de pintar, de esculpir, de modelar ou bordar. “Não são ‘como linguagens’ em seu meio de expressão, mas procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintas” (1994:1001).

Outra forma de entender a tradução intersemiótica é pela teoria da adaptação, conforme autores como Linda Hutcheon e Siobhan O’Flynn (2013:22), que identifica três tipos de adaptação levando em conta os modos de engajamento: (1) contar, a leitura de notícias ou livros, ouvir um poema recitado, contação de histórias; (2) mostrar, os meios audiovisuais (vídeos, filmes, peças teatrais, ópera, ballet, televisão, etc.); (3) interagir, jogos, videogames, uso de mídias sociais, parques temáticos. No caso do filme aqui estudado, o *flash mob* pode ser considerado um modo de interagir com o videoclipe *El Hombre Lapa (O Homem-cola)*, uma interação por parte dos personagens. Normalmente, quando partimos do modo contar para o modo mostrar há mudança de mídia, como a adaptação de romances para o cinema ou de canções para videoclipes.

Como uma transposição criativa e interpretativa de outra(s) obra(s) reconhecível(is), a adaptação é uma espécie de palimpsesto e, ao mesmo tempo, muitas vezes é uma transcodificação para um conjunto diferente de convenções. Algumas vezes, mas nem sempre, essa transcodificação envolve uma mudança de mídia/meio de comunicação (HUTCHEON 2013: 33-34)<sup>2</sup>.

Também é possível traçar paralelos entre evolução biológica e a evolução e adaptação cultural: “[...] paralelos e analogias têm sido traçados entre a evolução biológica e cultural; métodos, conceitos e teorias desenvolvidas pela biologia evolucionária têm sido usados para explicar aspectos de mudanças culturais da humanidade” (MESOUDI, 2007: 119 *apud* CATTRYSSSE, 2018: 40)<sup>3</sup>. Hutcheon e O’Flynn (2013:31-32) refletem sobre como podemos pensar sobre a

<sup>2</sup> As citações em inglês foram traduzidas pela autora deste artigo. “As a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into a different set of conventions. Sometimes but not always, this transcoding entails a change of medium”.

<sup>3</sup> “[...] parallels and analogies have been drawn between biological and cultural evolution, and methods, concepts, and theories that have been developed in evolutionary biology have been used to explain aspects of human cultural change.”

adaptação de narrativas em termos do encaixe de uma história e seu processo de mutação ou ajuste através de reescrituras, adaptando-se para prosperar em um ambiente cultural diferente do ambiente de origem. Algumas histórias se provam mais aptas pela taxa de sobrevivência (permanência em uma cultura) ou por sua ampla capacidade reprodutiva (número de adaptações da obra), de modo que a adaptação cultural é um fenômeno que atravessa as gerações, tal como a evolução.

Lefevere (2012:205) define refrações como “a adaptação de uma obra literária para um público diferente, com a intenção de influenciar o modo como aquele público lê a obra”<sup>4</sup>. Como exemplos de refrações (o capítulo em questão trata de peças teatrais), temos a tradução, as críticas, o ensino nas escolas e universidades, a coleção de obras em antologias, a produção de peças teatrais. As refrações são extremamente influentes para o estabelecimento da reputação de um(a) escritor(a) e sua obra.

Podemos entender um filme adaptado a partir de uma obra literária como uma refração. Ao adaptar obras literárias para o teatro, o cinema ou a televisão, ou outra mídia, ocorre um fenômeno: a obra permanece na memória e no imaginário coletivo. Afinal:

A maioria de nosso conhecimento dos clássicos não vem de nossa leitura das obras originais, mas através de refrações, tais como uma adaptação para televisão, um filme, uma peça de teatro, uma versão para crianças, um artigo crítico etc. (MILTON 2010: 220).

Quando uma obra literária, em linguagem verbal escrita, se refrata em peça teatral ou filme, passa a se expressar por linguagem verbal oral e linguagem não-verbal (música, figurino, iluminação, ações e expressões faciais/corporais dos atores etc.). Para Hutcheon (2013:16) temos então uma passagem do modo contar (linguagem verbal) para o modo mostrar que, além da linguagem verbal oral, inclui a não-verbal e a mudança do modo de interação contar para mostrar envolve a mudança de meio e/ou mídia.

Pensando na questão, de acordo com um outro público, pertencente a um ambiente diferente, Hutcheon (2013:31) fala sobre o processo de adaptação

---

<sup>4</sup> “the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work”.

para uma narrativa prosperar em um ambiente cultural diferente do ambiente de origem, podemos fazer uma correlação com o que acontece em *La Tribu*: o público do vídeo viral na rede social “Playtuber” é diferente do público do jornal online *Noticias Financieras*, havendo adaptação de conteúdo e formato de acordo com o público. A canção e o videoclipe também adaptam a história de Fidel para outros públicos, com alcance internacional.

Retomando o conceito de Lefevre de crítica literária como refração, observamos que as notícias que tratam do vídeo viral e suas repercussões são análogas às críticas literárias, pois têm a intenção de influenciar como o público de jornais online ‘lê’ o vídeo - divulgado junto ao público de mídia social - colaborando para a humilhação pública de Fidel, e arruinando de vez sua reputação com a autoridade da imprensa, especialmente na internet. As notícias sobre Fidel no jornal financeiro e na coluna social colaboram para o cancelamento de um executivo responsável pela demissão em massa de 300 colaboradores, apesar de o linchamento virtual ter como gatilho o vídeo do *Jefe ‘enganchado’ a su becaria* (Chefe ‘enganchado’ em sua estagiária). Segundo a acadêmica de psicologia Naju Guimarães (2021), “A cultura do cancelamento é uma forma de exclusão de uma pessoa, um grupo ou marca em posição de poder e influência após terem atitudes consideradas problemáticas ou erradas”.

## 2. Metodologia: estudo de caso

Esta pesquisa se classifica como qualitativa e secundária (coleta dados já existentes na forma de textos, imagens, áudio, vídeos, filmes etc.).

A pesquisa qualitativa envolve coletar e analisar dados não numéricos (por exemplo, textos, vídeos ou áudios) para compreender conceitos, opiniões ou experiências. Pode ser usada para obter e reunir *insights* aprofundados sobre um problema de pesquisa ou gerar novas ideias para pesquisas futuras (BHANDARI 2020, tradução nossa).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Qualitative research involves collecting and analyzing non-numerical data (e.g., text, video, or audio) to understand concepts, opinions, or experiences. It can be used to gather in-depth insights into a problem or generate new ideas for research”.

Pode-se entender o estudo de caso como uma abordagem de pesquisa usada para gerar compreensão aprofundada e multifacetada de uma questão complexa em seu contexto real; é um modelo comprovado em sua eficácia e usado extensivamente em uma ampla gama de áreas de conhecimento, especialmente nas Ciências Sociais (CROWE et al 2011:1).

Este é um estudo de caso descritivo “usado para descrever uma intervenção ou fenômeno e o contexto da situação real em que ocorreu” (YIN 2003:15). Também é um estudo de caso único e intrínseco conforme a nomenclatura de Stake (1995: xi e 3): pesquisadores com um interesse genuíno em um caso devem usar essa abordagem quando a intenção é compreendê-lo melhor. O estudo de caso intrínseco é realizado a princípio não por ele representar outros casos ou por ilustrar um aspecto ou problema específico, mas porque em toda sua especificidade e normalidade, o caso em si é de interesse, assim sendo, o propósito não é compreender um construto abstrato ou um fenômeno genérico, nem desenvolver uma teoria (apesar de essa ser uma opção) (STAKE 1995:3).

## 3. Relato de caso

### 3.1. O contexto do cinema espanhol

*La Tribu* recebeu o prêmio de melhor filme no Festival Internacional de Cinema de Comédia de Montecarlo e a coprotagonista, Carmen Machi, o de melhor atriz.

O cinema espanhol é reconhecido por grandes diretores (Pedro Almodóvar, Emílio Martínez-Lázaro, Daniel Monzón, Álex de la Iglesia, entre outros) e por talentoso(a)s atores, como Penélope Cruz, Antonio Banderas, e Carmen Machi, aqui no papel de Virginia, mãe biológica de Fidel.

Segundo Ramos (2019), Carmen Machi

apareceu em quase 40 filmes nos últimos 20 anos. Entre papéis menores, secundários e principais, trabalhou com grandes nomes nacionais e angariou alguns prêmios. Sem dúvidas, uma figura singular e essencial dentro da produção cinematográfica de seu país.

A obra faz parte de um trio recente de filmes espanhóis do gênero comédia que exploram questões de saúde mental:

1. *Toc Toc* (2017) → Transtorno obsessivo compulsivo
2. *Tribu Urbana Dance (La Tribu - 2018)* → depressão e amnésia temporária
3. *Loucura de Amor (Loco por Ella - 2021)* → bipolaridade

Em relação ao contexto social e histórico, o filme se passa na Espanha do mundo pré-pandemia em que atividades em grupo com proximidade física - como aulas de dança presenciais em grupo e *flash mobs* - eram comuns.

### 3.2. Um olhar para dentro do contexto das adaptações diegéticas presentes no universo ficcional do filme

A nosso ver, a comédia espanhola “Tribu Urbana Dance” é um filme sobre o poder transformador da dança em equipe. A dança, neste filme, assume múltiplos papéis: narra com linguagem verbal e não verbal a humilhação do protagonista em um videoclipe, é forma de autoexpressão, autodescoberta, autocura e redenção, como também é uma forma de ativismo social. A dança, como linguagem não-verbal, complementa o que é expresso verbalmente e, por vezes, comunica aquilo que o protagonista não consegue expressar com palavras devido a dificuldades cognitivas associadas à amnésia por trauma.

A narrativa é feita sob a perspectiva do protagonista, Fidel García Ruiz, e de Virginia. Tendo sido colocado para adoção quando recém-nascido, Fidel não conhecia sua mãe, porém, em meio a uma grave crise em sua vida social, profissional e emocional, por conta da viralização do vídeo mencionado, seu terapeuta insiste para que procure sua mãe biológica, a fim de que, conhecendo-a pessoalmente, possa enfrentar e começar a superar questões de rejeição e abandono. Logo após se encontrar com sua mãe, Fidel tenta se suicidar, jogando-se em frente a um ônibus e, como sequela do acidente, perde a memória temporariamente e não se lembra mais de sua própria identidade, além de desenvolver problemas cognitivos temporários.

Virginia, ainda sem saber a identidade de seu filho, pois nem chegaram a conversar e os pertences de Fidel foram roubados, decide que, desta vez, não o abandonará e cuidará dele até que recupere a memória. Ela consegue um emprego para Fidel no supermercado onde o pai biológico dele, Luciano, é gerente e argumenta que a cura para a depressão de Fidel é a dança, tal como foi para ela e suas amigas da turma de dança, *Las Mamis* [As Mãezinhas].

Nesta obra cinematográfica, ocorre um caso de múltiplas adaptações ou refrações na ficção: de vídeo viral, ao diálogo do vídeo com reportagens de jornais online sobre o fim da carreira e do casamento de um alto executivo, reportagens que refratam o vídeo viral, acrescentando opiniões de jornalistas com um olhar crítico para o contexto profissional e pessoal do vídeo, colaborando para uma visão negativa de um homem que apenas cometeu o erro do adultério como tantos outros, com a diferença do vídeo viral flagrante. Vale notar que a humilhação do protagonista repercute de maneira tão devastadora, pois era casado com a filha do chefe e já era malvisto como o executivo de RH responsável por uma demissão em massa.

As reportagens online são refrações, tal qual críticas culturais em jornais da grande imprensa do século XX, pois influenciam a opinião pública sobre aquilo que deve ser aceito ou rejeitado, de tal modo que Fidel, “personagem” de vídeo - motivo de risos e ridicularizado - se sente um pária social e teme se expor publicamente dali para frente.

Em paralelo à ruína de Fidel, um cantor do gênero *reggaeton* alcança sucesso mundial nas rádios e nas visualizações online de seu videoclipe na internet com uma canção inspirada em Fidel, dedicada a *El Hombre Lapa*, o homem-cola (legenda Netflix) ou homem sanguessuga (dublagem Netflix). Segundo *El Blog de Cine Español* (2018) esse *single* da música tema do filme teve a letra composta por Joaquín Oristrell, o arranjo musical é de Vicente Ortiz Gimeno e a voz é do cantor Kevin Gallego.

O ritmo do *reggaeton* interage com a narrativa feita pelas imagens, por exemplo, o vídeo viral de Fidel, ao ser visualizado, faz um *replay* no instante em que ele tenta cobrir a lente da câmera de um dos celulares que o filmava, o *replay* acompanha o ritmo do *reggaeton* e isso faz parecer que Fidel está balançando o braço, dançando ao ritmo da música. As transições das exhibições

das manchetes de jornais e/ou revistas online - o jornal financeiro que relata a demissão de Fidel e a revista sobre famosos do estilo *Caras*, a coluna social de jornal que conta sobre o conturbado divórcio - também são feitas acompanhando o ritmo musical, ou seja, um elemento não-verbal sonoro conecta a apresentação de elementos visuais não-verbais e verbais escritos. Há aqui a complementação e o diálogo entre linguagem verbal e não verbal que é recorrente ao longo da obra cinematográfica.

A seguir, discutiremos sobre a letra da canção-tema do filme, *El Hombre Lapa* (LA TRIBU 2018). A letra e a tradução são apresentadas em duas colunas, lado a lado, de forma a facilitar a comparação entre letra em espanhol e a tradução em português. A fonte da letra em espanhol é a legenda *closed captions* (CC) e a fonte da letra traduzida é a legenda em português da Netflix, que não forneceu o nome de quem traduziu nem de quem transcreveu a letra. As legendas com a letra na íntegra foram retiradas do encerramento do filme, momento do *flash mob*, de 1h25min a 1h27min12s.

### 3.3 A Canção e o videoclipe do *Homem-Cola*

É possível notar que essa canção é sobre sedução, como um canto de sereia, visa atrair a próxima ‘vítima’ do homem-cola, um perigo para mulheres desavisadas, que poderiam ser seduzidas e aprisionadas por ele. Veja estes versos: “Está correndo perigo/ Vai se viciar”. É possível interpretar que a canção, diferente do caso de Fidel que não tinha compromisso, mas apenas um caso com sua estagiária, trata o compromisso sério e a exigência da fidelidade feminina, num relacionamento estereotipado com uma mulher vista como objeto sexual, e ele? como algo viril e atraente, como ilustram os seguintes versos:

Estou colado!  
 Nossos corpos unidos para sempre  
 Chame um padre  
 Vamos nos casar  
 Você é tão linda  
 Que não consigo te largar

Aqui a linguagem não verbal da dança complementa a letra da canção, e sem o contexto visual do videoclipe com dançarinas realizando movimentos sensuais insinuantes, esse trecho acima pode parecer romântico, por falar em casamento, mas o que predomina é a questão da atração física e a busca do prazer sexual, conforme esses versos:

Ei, gata, cola em mim  
 Cola em mim  
 Ei, gata  
 Lá vem o Homem-Cola  
 Que tal uma rapidinha?

Nesse mundo das músicas Pop, ou seja, aquelas músicas/canções consumidas pelas massas, a dança pode ser vista como uma forma de corporificação:

Toda expressão musical da cultura popular de massa indica modos de específicos de corporificação, que incluem, claro, determinados modos de dançar. Dança aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação presente na própria música, mesmo para os gêneros musicais que pressupõem uma audiência passiva em termos de movimentos corporais. Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar, como demonstram, por exemplo, o samba e o funk, é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos os quais funcionam como estímulos/respostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções (JANOTTI JÚNIOR; SOARES 2008: 104).

Justamente através dos gestos dos braços da coreografia do videoclipe *El Hombre Lapa* se tem uma tradução intersemiótica da narrativa da canção que se refere ao vídeo viralizado de Fidel. Em um vídeo do tipo tutorial, a coreógrafa e dançarina Maribel del Pino Perez, atriz do filme *La Tribu*, ensina passo-a-passo a coreografia principal e o conjunto de passos de dança que ela nomeia “Codo-codo” [Cotovelo-cotovelo] (YOUTUBE 2018), que é uma recodificação, sob a forma de gestos manuais, do significado de “homem-cola”, lembrando que, segundo Diniz (1994), podemos produzir significados através de movimentos corporais, os quais são ações ou produtos não-verbais. Pode-se descrever a parte dos braços e das mãos do passo “Codo-codo” da seguinte maneira: o braço direito se move para cima e para baixo, na posição vertical,

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.266-285

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

com a mão para baixo, com o punho fechado, a mão esquerda segura pulso/antebraço, conforme o movimento vertical do braço direito, produzindo um significado semelhante ao que ocorreu com Fidel, cujo pênis se prendeu no interior de sua parceira sexual e somente se soltou com socorro médico - uma situação atípica ou aberração.

### 3.4. A Crise de Fidel e a cura através da dança

Na atualidade, um dos meios de comunicação mais populares é o Youtube e entre os mais jovens, os aplicativos chineses TikTok e Kwai, com muita dança. Vivemos na época dos vídeos virais que filmam cães, gatos, bebês e crianças pequenas exibindo 'fofura'. Somos influenciados não mais apenas pela opinião de celebridades, como antes da internet, nos anos 1990, definidas por atrizes/atores do cinema e/ou da televisão ou cantoras/cantores famosos, apresentadores de programas televisivos ou de rádios. Depois da explosão das celebridades de *reality shows* como *Big Brother* na primeira década dos anos 2000, vieram as celebridades do mundo virtual: pessoas com milhares ou milhões de seguidores no Facebook, Twitter, Instagram e Youtube. Temos uma nova geração de influenciadores de opinião, os *Youtubers*, pessoas que ganham a vida com seus seguidores de canal de vídeos online no Youtube.

É possível encontrar de tudo nas mídias sociais: tutoriais de maquiagem, de coreografia, receitas culinárias, videoclipes musicais, notícias de jornal e os famosos vídeos virais que retratam momentos embaraçosos e podem ser motivo de processo judicial no Brasil, pois aqui temos:

A Lei 12.737 de 30 de novembro de 2012, conhecida popularmente como 'Lei Ana Carolina Dickerman', tem como intuito tipificar criminalmente os delitos informáticos, como invadir os computadores alheios sem o consentimento do dono e coletar informações pessoais que possam gerar algum tipo de dano. A pena varia de 3 (três) meses a 1 (um) ano de prisão, além de multa (SANTOS et al. 2016).

Prevista pena de prisão e multa no Artigo 197 do Código Penal espanhol para esse tipo de delito (Espanha 1995), no caso do vídeo viral do filme *La*

*Tribu*, não há sinal algum de que tenha havido alguma forma de punição dos responsáveis. Ninguém foi punido por coletar, através do vídeo gravado por celular, informações que causaram danos morais, a má reputação do protagonista - e danos materiais - perda de emprego e perdas financeiras com o custo do divórcio por parte do protagonista, que gozava de elevado status social até o compartilhamento do vídeo online. Um só momento de exposição do corpo nu e da intimidade pode arruinar vidas, enquanto o responsável pela divulgação do vídeo comprometedor pode se esconder no anonimato e sair impune:

Recorrentemente observamos a divulgação de imagens ou vídeos onde aparecem uma ou mais pessoas comuns, não famosas, em situação de nudez ou similar. Isso tem causado enorme repercussão na mídia, o que, por sua vez, traz consequências à vida particular desses indivíduos e afeta inclusive seus amigos, familiares ou as pessoas com quem convivem, de forma geral. Antigamente espalhavam-se fofocas pelo bairro, face a face; hoje, espalham-se boatos pelo mundo, anonimamente. Pela rápida difusão de informações que a internet propicia, uma pessoa "anônima" pode publicar um texto, uma foto, um vídeo, com apenas um clique - e pode comprometer toda a imagem pública de alguém construída durante anos (MANO 2016).

Não é de se estranhar que os danos sofridos por Fidel, tanto morais quanto materiais, tenham causado uma crise depressiva que culminou em uma tentativa de suicídio. A psicóloga Ana Luiza Mano, do NPPI (Núcleo de Pesquisa da Psicologia em Informática) da PUC-SP, explica a relação entre suicídio e mídias sociais: "Suicídio é a ausência de qualquer outra possibilidade. Quando se está cercado o tempo todo por acusações na internet, parece não haver escapatória. A sensação é massacrante" (in CARPANEZ 2015).

A prática da dança proporciona a Fidel uma válvula de escape - ele encontra outra saída para suas emoções conturbadas. Buscando ressignificar a relação com o corpo, através da dança, os personagens do filme se fortalecem.

Uma vivência mais adequada do corpo leva à conscientização e alteração da imagem corporal. Uma melhor expressão e soltura do corpo leva também muitas vezes "a uma maior expressão e soltura diante das pessoas". Podemos então observar "uma nova organização do próprio corpo, da energia psíquica, uma nova identidade". Ocorre um fortalecimento e estruturação do ego... "a partir das novas dimensões corporais, observadas também pela psique da pessoa". Isto tudo colabora para "o tornar-se quem realmente se é, que é a

proposta de individuação de JUNG” (ALMEIDA 1999: 45-46 *apud* ALMEIDA 2005:107).

A equipe de dança *Las Mamis* acaba sendo selecionada para participar de um programa televisivo do estilo “show de talentos”. Um dos assistentes de produção do programa identificou Fidel como o homem-cola no vídeo enviado ao programa pelos meios-irmãos de Fidel, no qual *Las Mamis* se apresentam em um clube noturno para os participantes dos protestos pela recontração dos 300 demitidos, demissões de que Fidel ainda não se lembrava.

A fim de aproveitar a chance de divulgação, *Las Mamis* e Fidel decidem vestir, por debaixo de jaquetas durante a apresentação na TV, camisetas que fazem parte da campanha de protesto pela recontração dos 300. Depois de dominarem o palco do programa televisivo, em meio à coreografia, *Las Mamis* e Fidel abriam as jaquetas e colaboraram para o protesto.

Ao recobrar a memória logo antes da apresentação de dança na TV, Fidel entra em crise novamente e pede carona a seu pai biológico para voltar para sua antiga casa e seu objetivo imediato é tomar antidepressivos, mas sem intenção suicida. A vergonha de relembrar toda sua humilhação pública parece imobilizá-lo. Porém, seus pais resolvem ir ao seu encontro e o convencem a enfrentar seu medo de se expor à mídia novamente e a colaborar para a apresentação de dança, que não ocorreria sem Fidel. Antes um homem egocêntrico, sem consideração pelos sentimentos alheios, o novo Fidel resolve tomar coragem e coloca em primeiro plano a felicidade e o orgulho de sua comunidade, *Las Mamis*, as quais anseiam por se apresentar na TV.

Em plena televisão, ao vivo, Fidel é entrevistado e questionado a respeito do episódio que lhe valeu o apelido de homem-cola e perguntam a ele se está arrependido. Fidel, com sinceridade, admite que era um homem egoísta, sem valor, interessado apenas em ganhar dinheiro e que seu único arrependimento era ter demitido os 300 funcionários, até porque o episódio do homem-cola poderia acontecer com qualquer um.

A apresentação de *Las Mamis* é um sucesso, mas contraria as intenções da produtora-chefe do programa, pois a entrevista de Fidel não chegou a humilhá-lo. Em vez de um show de sensacionalismo e reabrir a ferida de Fidel, torna-se um pedido de perdão ao público.

### 3.5. Encerramento do filme com dança *flash mob*

Como encerramento do filme, Fidel e *Las Mamis* e outras pessoas nas ruas dançam o reggaeton de *El Hombre Lapa*. Os cenários da performance do *flash mob* incluem ruas da cidade, uma praça em frente a prédios comerciais e o calçadão à beira da praia, bem como o antigo escritório de Fidel, com a presença da estagiária envolvida no episódio do homem-cola. Essa forma de expressão através da dança pode ser relacionada aos eventos reais de dança *flash mob* pela maneira de ocupar o espaço urbano, atualmente podendo ser organizada através de redes sociais, incluindo WhatsApp. É possível entender a Dança *Flash mob* como um novo gênero que incorpora elementos de modos anteriores de teatro não-institucional e de outras formas de performance por meio da etnografia online. Consiste em eventos coletivos de dança

organizados em espaços públicos através de telefones celulares e comunicação pela internet, ela efetivamente reconfigura espaços urbanos ao implementar diversas estratégias de apresentação no palco. Através da criação de locais temporários para *performance*, o fluxo de pessoas e trânsito sofre uma ruptura, criando novas potencialidades de formas de socialidade, independentemente de a *performance* ter objetivos políticos, econômicos ou outros (GORE 2010: 125).

No caso do homem-cola, os objetivos da dança *flash mob* de encerramento do filme seriam primeiro a fruição, coerente com o adágio “rir para não chorar”, usando o bom humor para superar os problemas ou as pequenas tragédias pessoais que tendemos a dramatizar e aumentar - apesar de não ser exagero a classificação da humilhação de Fidel como internacionalmente pública.

Em segundo lugar, outro objetivo do evento final de dança *flash mob* pode ser interpretado como a moral da fábula: assuma seus erros e enfrente seus medos. Uma terceira possibilidade é ainda demonstrar que a dança, no filme, ocupa uma posição de centralidade, seja como instrumento - um meio de protestar, divulgar e popularizar a canção de *El Hombre Lapa* através da coreografia do videoclipe, e de divulgar o filme no Youtube pelo tutorial de dança -; ou finalidade em si mesma: atividade de fruição, *hobby* e autoexpressão.

O quarto objetivo poderia ser ilustrar e demonstrar que a dança forneceu a Fidel uma oportunidade de pertencer a um grupo, estabelecer laços afetivos saudáveis e desenvolver um senso de comunidade, aprendendo a deixar um pouco de lado o egoísmo, desenvolver empatia, pensar no bem coletivo.

Seria o gênero *flash mob* uma refração de cenas, anteriormente pertencentes ao universo da ficção cinematográfica, para a realidade das performances nas ruas? Pode ser que haja um diálogo, pois no Youtube, temos exemplos de reencenação de cena de filme no espaço urbano, como ocorreu em São Paulo em 2011 na Avenida Paulista (YOUTUBE 2011). Foi traduzida/adaptada para a realidade paulistana uma dança *flash mob* do filme *Amizade colorida* (2011), que se passa em Manhattan, na Times Square<sup>6</sup>.

## Considerações finais

Em relação ao filme *La Tribu*, é possível fazer uma analogia, nos lembra do ditado popular “A arte imita a vida e a vida imita a arte”, especialmente quanto à segunda parte, “a vida imita a arte”: podemos nos divertir escutando em casa a canção do homem-cola e dançando a coreografia ensinada em um tutorial, *La Tribu tutorial de baile ‘El Hombre Lapa’ 16 de marzo em cines* (YOUTUBE 2018), uma miniaula de cinco minutos com a própria professora de dança do filme, Maribel. Ou podemos seguir o exemplo do filme e usar a dança para protestos contra o desemprego nestes tempos de crise e até mesmo podemos organizar danças *flash mob* com objetivos políticos, por exemplo.

Trazemos esta obra cinematográfica comercial como um objeto de estudo que nos permite observar múltiplas adaptações ou refrações dentro da

---

<sup>6</sup> Porém, essa foi uma ação de marketing e não um evento espontâneo, já que o vídeo do *flash mob* foi enviado ao YouTube pelo estúdio Sony Pictures Brasil para promover *Amizade Colorida* (2011). Neste caso, a tradução intersemiótica levou em conta não apenas a mudança de meio (de cinema para *flash mob*), como também os aspectos interculturais, já que se traduziu o cenário da Times Square (NY) pela Avenida Paulista na capital mais cosmopolita do Brasil: São Paulo. A tradução não poderia ser melhor, pois além de serem ambas cidades marcadamente cosmopolitas, locais onde os imigrantes, há séculos, buscam oportunidades para vencer na vida, os endereços - Times Square e Av. Paulista - são locais de aglomeração e de comemoração pública do Ano Novo.

diegese. No mundo ficcional do filme temos uma história que se inicia com o impacto da divulgação de um vídeo constrangedor e a difamação não se restringe ao vídeo viral: ela é multiplicada com a adaptação do vídeo em canção de sucesso, a partir da letra da canção criam-se videoclipe e coreografia, além de notícias online sobre a demissão e o divórcio de Fidel, divulgando amplamente sua ruína como poder crítico da imprensa.

Porém, após Fidel recuperar a memória e a autoestima, um processo auxiliado pelo estímulo da dança em equipe, a comunidade se reúne e num gesto coletivo, realiza um *flash mob* em toda a vizinhança, numa adaptação da canção e do videoclipe *El Hombre Lapa* no modo interagir (HUTCHEON e O'Flynn 2013:p) do ponto de vista dos personagens. O *flash mob* parece ser um momento de culminação de um processo de amadurecimento emocional do protagonista, com valor simbólico no desfecho da narrativa. O evento atua como refração e influencia o modo como Fidel e sua comunidade o enxergam, colaborando para a sensação de pertencimento e acolhimento, reinventando sua imagem e estima.

## Referências

- ALMEIDA, L. H. H. *Danças circulares sagradas: imagem corporal, qualidade de vida e religiosidade segundo uma abordagem junguiana*. 2005. 346 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Ciências Médicas, Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/359742>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- BHANDARI, P. "What is Qualitative Research?: Methods & Examples". Publicado em 19 jun 2020. Disponível em: <https://www.scribbr.com/methodology/qualitative-research/>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- BLUESTONE, G. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1957.
- CARPANEZ, J. "Clique para Humilhar". *UOL TAB* 2015. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/humilhar-internet/>. Acesso em: 15 de fev. De 2023.

- CATTRYSSE, P. “An evolutionary view of cultural adaptation: some considerations”. In: CUTCHINS, D., KREBS, K; VOIGTS, E. (eds.). *The Routledge Companion to Adaptation*. Londres: Routledge, 2018:40-54.
- CROWE, S. et al. “The case study approach”. *BMC Med Res Methodol* 11/100, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1186/1471-2288-11-100>.
- DINIZ, T. F. N. “A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência”. *IV Congresso da ABRALIC - Literatura e diferença*. 1994, pp. 1001-1004. Disponível em: [https://www.academia.edu/7841337/A\\_TRADU%C3%87%C3%83O\\_INTE\\_RSEMI%C3%93TICA\\_E\\_O\\_CONCEITO\\_DE\\_EQUIVAL%C3%8ANCIA\\_1%3E](https://www.academia.edu/7841337/A_TRADU%C3%87%C3%83O_INTE_RSEMI%C3%93TICA_E_O_CONCEITO_DE_EQUIVAL%C3%8ANCIA_1%3E). Acesso em: 30 de abr. de 2023.
- ESPAÑHA. *Código Penal*. “Artículo 197 - Capítulo I - Del descubrimiento y revelación de secretos - Título X - Delitos contra la intimidad, el derecho a la propia imagen y la inviolabilidad del domicilio”. Texto original publicado em 24 nov. 1995. Última atualização publicada em 7 set. 2022. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. 2022. Disponível em: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- ESPAÑOL, EL Blog de Cine. “B.S.O. (Banda Sonora Original) Canción ‘el hombre lapa’, de kevin gallego, de la película ‘la tribu’, ¿uno de los hits de este verano?” Publicado em: 16 de mar. de 2018. Disponível em: <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=40539>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- GORE, G. “Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement”. *Antropological Netbooks*, 2010, n. 16, v. 3, pp. 125-131.
- GUIMARÃES, N. “A cultura do cancelamento e suas consequências”. Blog da Uniamérica. Publicado em 5 de jul. 2021. Disponível em: <https://uniamerica.br/blog/a-cultura-do-cancelamento-e-suas-consequencias>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- HUTCHEON, L.; O’Flynn, S. *A Theory of Adaptation*. 2° ed. Londres e Nova York: Routledge, 2013.
- JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003 [1969].
- JANOTTI JÚNIOR, J. S.; SOARES, T. “O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise”. *Revista Galáxia*, n. 15, p. 91-108, jun. 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1497/969>. Acesso em: 15 de fev. de 2023.
- LA TRIBU. Direção: Fernando Colomo. Produção: Fernando Bovaira; Mikel Lejarza; Mercedes Gamero. Intérpretes: Paco León; Carmen Machi; Luis

- Bermejo; Maribel del Pino e outros. Roteiro: Fernando Colomo; Yolanda Garcia Serrano; Joaquín Oristrell. Trilha sonora: Vicente Ortiz Gimeno. Badalona/Barcelona/Madrid: Mod Producciones; Atresmedia Cine; Atresmedia, 2018. Plataforma de streaming: Netflix.
- LEFEVERE, A. “Mother Courage’s Cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature”. In: VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2012 [2000], pp. 203-219.
- LEITCH, T. *The History of American Literature on Film*. Nova York: Bloomsbury, 2019.
- MANO, A. L. “Ingenuidade e vingança online”. NPPI - Núcleo de Pesquisa da Psicologia em Informática (PUC SP) publicado em 1 jan. 2016. Disponível em: <https://vyaestelar.com.br/ingenuidade-e-vinganca-online/>. Acesso em: 25 de fev. de 2023.
- McFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Nova York: Oxford University Press, 1996.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RAMOS, T. Cinema espanhol. *Jornalismo Júnior - ECA-USP*, 24 de mai. de 2019. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20200806124124/http://jornalismojunior.com.br/cinema-espanhol/>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.
- SANTOS, L. M. dos. *et al.* “Danos morais nas redes sociais: Uso indevido da imagem”. *Jus.com.br*. Publicado em: ago. 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/51324/danos-morais-nas-redes-sociais>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.
- STAKE, R. E. *The art of case study research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.
- YIN, R. K. *Case study research: Design and methods*. 3º ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003.
- YOUTUBE. *Flash Mob Amizade Colorida: Av. Paulista (São Paulo- Brasil) -- 12 de Setembro de 2011*. Canal Sony Pictures Brasil. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DWdHkjhlr\\_l&app=desktop](https://www.youtube.com/watch?v=DWdHkjhlr_l&app=desktop). Acesso em: 29 de abr. de 2023.
- YOUTUBE. *LA TRIBU: Tutorial de Baile ‘El Hombre Lapa’ - 16 de marzo en cines*. Canal 20th Century Studios España em 2 de mar. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2vYq69R1e8o>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.



# Tawada Yōko, Jacques Derrida: literatura e tradução como confusão

## Tawada Yōko, Jacques Derrida: literature and translation as confusion

Fabio Pomponio Saldanha\*

*Resumo:* A partir da dificuldade de decidir como traduzir o título do conto “Misutenkan’no fushigina aka” (ミス転換の不思議な赤), de Tawada Yōko, o artigo busca pensar a própria dificuldade em si a partir de dois movimentos distintos. Um é a explicação já interpretativa do conto, e o outro é uma discussão que envolve teorias de tradução em Jacques Derrida, no qual se valoriza a ideia de que, dada a existência prévia da confusão como fenômeno alocutário da tradução, toda tentativa não só é possível, mas existente pela própria permanência da categoria do original e, portanto, torna-se necessário não só ler, mas como tentar traduzir. O que se propõe é testar se a literatura e a tradução, através de exemplos e desenvolvimentos de trama no conto já citado, podem de fato ter alguma maneira de pensar como uma comunicação outra

---

\* Discente do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, em nível de Doutorado Direto, pela Universidade de São Paulo (PPG-DTLLC-USP). Os resultados apresentados por este texto são frutos de uma bolsa de Mestrado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2021/03903-8). E-mail: [fabio.saldanha@usp.br](mailto:fabio.saldanha@usp.br)

poderia surgir e fazer com que a experiência de comunidade literária (texto-tradutor-leitor) aparecesse, assim como o que une comunidade e tradução. O acontecimento, enquanto marca do texto e da primeira reflexão a ser feita a partir da própria ideia do evento tradutológico, começa e encerra a argumentação, de modo que se pense o texto de Tawada Yōko como não só um desafio de tradução, mas uma emulação do que significa traduzir a tradução e de como ser e estar em comum é também uma proposta de comunidade como tradução e confusão.

*Palavras-chave:* Tradução do conto “Misu tenkan'no fushigina aka”; Tawada Yōko; Jacques Derrida; Comunidade; Teorias de Tradução.

*Abstract:* From the difficulty of deciding how to translate the title of the short story “Misu tenkan'no fushigina aka” (ミス転換の不思議な赤), written by Tawada Yōko, the article seeks to think about the difficulty itself from two different movements. One is an interpretative explanation of the short story, while the other is a discussion involving translation theories in Jacques Derrida, in which the valued idea is that, given the prior existence of confusion as an allocutionary phenomenon of translation, every attempt is not only possible but existing due to the very permanence of the category of the original and, therefore, it becomes necessary not only to read, but to try to translate. What is proposed is to test whether literature and translation, through examples and plot developments in the aforementioned short story, may in fact have some mechanism of thinking about how another communication could arise and make the experience of a literary community (text-translator-reader) appear, as well as what unites community and translation. The event, as a mark of the text and the first reflection to be made from the very idea of the translational event, begins and ends the argument, so that Tawada Yōko's text is thought of not only a translation challenge, but also as an emulation of what translating translation means and how to be in commonality is also a proposal of community as translation and as confusion.

*Keywords:* The short story “Misu tenkan'no fushigina aka”'s translation; Jacques Derrida; Community; Translations Theories.

## 1. Introdução: Tawada Yōko, literatura, acontecimento

A narradora de Tawada Yōko (1960-), uma colegial não nomeada em busca de uma resposta, termina o conto “Misu tenkan'no fushigina aka” (ミス転換の不思議な赤)<sup>1</sup> da seguinte maneira:

<sup>1</sup> O nome traduzido do conto será explicado na última parte do texto.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.286-301

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

Os acontecimentos causam mudanças nas coisas. Aquilo que é plano fica côncavo-convexo, dobra objetos retos, esquenta o que é frio e tingem de vermelho o que é branco. Fico aliviada ao perceber que é possível acreditar na existência de coisas fora da minha cabeça. (TAWADA 2018: 98).<sup>2</sup>

Já a cena de abertura do conto se dá com Hikari, uma colega de classe, chegando ao lado da narradora da seguinte forma: “AAAAAAAAAAAAAAAA - Hikari, gritando, no volume máximo, se jogou no chão, ao lado esquerdo do meu campo de visão” (TAWADA 2018: 87)<sup>3</sup>. Durante a busca por um sentido desenrola-se o texto, com a narradora tentando fazer com que aquele acontecimento adquirisse alguma explicação plausível do porquê de sua ocorrência ali, naquele momento. Afinal, lê-se na narrativa, Hikari era quase como espectro, presença não detectada na vida da narradora, cujos motivos vão se revelando ao longo do tempo. Além disso, se buscava entender, de uma vez por todas, através de toda a narrativa, o que de fato haveria levado Hikari a cair no chão, aos berros, perto da narradora, no espaço reservado à aula de educação física.

A base para todas as teorias que a narradora poderá criar são rumores, sem nunca ter sua factualidade realmente comprovada. Acompanhando o desenvolvimento da trama e seguindo o fluxo temporal proposto pelo desenrolar, ainda que sejam observadas diversas surpresas no final, nota-se como questões de gênero são sustentadas pelos olhares trazidos a partir da narradora para a narrativa, ao se debater o que seria uma postura adequada para garotas no colegial e o considerado estranho em Hikari.

O jeito reservado e as horas pintando o mesmo quadro nunca revelado em suas atividades extraclasse fazem de Hikari um mistério. A narradora segue caracterizando a outra personagem dessa maneira críptica, como em certo ponto:

A única dúvida sem solução era a do porquê de Hikari ter ido no ginecologista. Em termos de desenvolvimento sexual, ela parecia ser uma das que desabrochava tarde, mas, recentemente, um rumor

<sup>2</sup> Todas as traduções do conto são de autoria própria. No original: “出来事は物質を変化させる。平らな物を凸凹にし、真っ直ぐだった物を曲げ、冷たかった物を熱くし、白かったものを赤く染める。そう思う脳の外部にも物体が存在するのだということが信じられるような気がしてきて少しほっとした。”

<sup>3</sup> No original: “ああああああああああと最大限の音量で叫ぶ緋雁の顔球が私の視界に左から突っ込んできた。”

andava pelos ares - diziam que ela havia decidido se casar, de uma hora para outra. Além disso, alguns colegas diziam ter visto ela andando pela cidade, durante a noite, com um garoto de 20 anos que mais parecia uma daquelas bonecas expostas do Dia das Meninas. Olhar para Hikari com essas fofocas em mente me fazem perceber um movimento estranho feito com a cintura. Há certo balanço inesperado, para frente e para trás, que ela faz enquanto caminha. É como se houvesse uma corda na cintura dela e essa fosse tensionada de vez em quando (TAWADA 2018: 90-91)<sup>4</sup>.

O processo detetivesco da narradora passa pelo questionamento do comportamento, do jeito introvertido de Hikari e tudo vem a ser relido pela narrativa já enviesada do boato. O rumor de uma possível gravidez poderia ser entendido como confirmado quando a narradora sugere, no final do conto, ter descoberto que Hikari não só estaria grávida, mas também teria sofrido um aborto. Essa vida longe da possibilidade pública de ser uma garota no colegial cujo estigma poderia persegui-la estaria retratada no quadro incessantemente pintado, que a narradora um dia consegue espiar quando sua colega de sala nas aulas de pintura se ausenta – ou, ao menos, assim parece possível se interpretar a partir do narrado por quem observa e retira, baseada nos rumores, suas conclusões.

É interessante ressaltar também que, através do anacronismo da interpretação do acontecimento, o fato em si pode ser lido como uma nova chave de releitura do passado, fazendo com que esses rumores sem factualidade comprovada parem na mente da narradora, com os quais ela é levada a viver e reconhecer outras possibilidades de contato e pontes para criação de sentido. A isso, Jacques Derrida (2012) chama de acontecimento, e assim o define:

O acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível. Isso não quer dizer que isso não chega, que não o há; isso quer dizer que não posso

---

<sup>4</sup> No original: “一つだけ解けなかった疑問は、なぜ緋雁が産婦人科にいたのかということだった。性に関してはかなり遅咲きであるように見える緋雁だが、実は最近不思議な噂があった。緋雁はすでに結婚することが決まっているというのだ。更に緋雁が雛人形のような顔をした二十歳前後の男性と腕を組んで夜の街を歩いているのを目撃したという級友もいた。そんな噂を念頭に置いて緋雁を見ると、腰つきに怪しげなところがある。歩行には不要なはずの腰の前後運動が予想外の瞬間にあらわれる。まるで腰に見えない縄が巻き付けられていて、それが時々引っ張られるような感じだ。”

dizê-lo em um modo teórico, que não posso nem mesmo o pré-dizer. Tudo isso, que concerne à invenção, a chegada, o acontecimento, pode deixar pensar que o dizer permanece ou deve permanecer desarmado, absolutamente desarmado, por essa impossibilidade mesma, desamparada diante da vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do acontecimento como outro: eu devo ficar absolutamente desarmado. E, no entanto, esse desarmamento, essa vulnerabilidade, essa exposição não são nunca puros ou absolutos (DERRIDA 2012: 242).

Unindo Derrida e Tawada, o que poderia ser dito é da própria ordem do impossível, ao tentar neutralizar o acontecimento, muito menos ignorá-lo, sem ser interceptada e atravessada pela possibilidade ser alvo de mudança. A narradora do conto passa a questionar o que vê e como percebe as coisas para então ter a possibilidade de construir uma nova maneira de estar em comum com os outros: a inoperância do ser e estar em comunidade é de tal forma no conto que a todo o momento se discute e vê na obra o não reconhecimento, a não possibilidade de estar de fato perto daquilo a ser visto como uma chave, uma maneira de estar mais próximo do Outro causada pela própria língua capaz de fazer do acontecimento ali presente, originário da narrativa, algo duplo, aporético, porque instaura um problema a ser resolvido por uma necessidade de leitura outra dos fatos, não utilizando como base o rumor.

Assim, a assertividade da resposta positiva ou não para tal sucesso só seria possível a partir do momento em que se obtivesse algo que fugisse da lógica instaurada pela compreensão somente do rumor e da observação clandestina daquilo que se tem curiosidade para entender. Mesmo em determinado momento, quando a narradora diz estar sentindo uma espécie de conexão com Hikari, o que se vê é um exercício de teste dos limites de tal sentimento: são as forças contrárias à possibilidade de estar em e para o mundo em comum dos viventes que excluem a aluna nova durante todo o tempo presente – os rumores são as fontes pelas quais se conhece e se toma ciência do Outro, percebe-o, tendo a hospitalidade e a hostilidade da comunidade perante o elemento novo uma maneira *hostipitaleira* (cf. DERRIDA 2000: 14) para fazer com que o outro esteja ali, obedecendo às regras impostas de antemão.

Antes de ser um conto sobre a impossibilidade de o Eu conhecer o Outro e da necessidade de perceber o mundo para fora dos limites do perceptível, o esquematizado a partir do dito até então é o entendimento de os rumores serem

forças de inoperância da comunidade e gerarem, na narradora, a tomada de uma ciência frágil, instável, mas ainda assim aberta. O fim do conto é a constatação de ser possível acreditar e ter noção de um mundo com coisas existentes fora da sua própria cabeça, da capacidade de o acontecimento, assim como a chegada do Outro, fazer com que o Eu, suas certezas e estabilidades, se dobrem, tinjam-se de vermelho (cf. TAWADA 2018: 98) e renovem, através do encontro, maneiras de herdar um acontecimento e seus desdobramentos, ou seja, formas de traduzir os acontecimentos, pois a utilizada até então (a tradução do rumor como fato a não ser contestado) parece produzir resultados insatisfatórios para a curiosidade da narradora.

Assim, o que se sugere como esquema interpretativo é a noção segundo a qual mudanças são somente possíveis a partir do momento em que a certeza fixa do Eu e uma parte de si se vão, entendendo a complexidade e a falta de totalidade na percepção do acontecimento em si, e geram necessidade de revisão. Dessa maneira, se traduz o velho no novo, o original do acontecimento em uma tradução possível para que algo dali sobreviva. É o exercício narrativo de Tawada uma própria narrativa tradutológica da tradução: enquanto movimento que gera um correlato (um texto), pensado através da confusão, a partir do fenômeno que não se compreende em um primeiro momento e, por ser confuso, torna-se acontecimento alocutário de um outro texto, a tradução.

A limitação de uma maneira de entender o que é, e de como se pode ser empático, ainda utilizando o próprio termo da narradora, é força motriz também para a mudança pela qual se pode, no porvir, entender a não necessidade de encerrar, encaixar em categorias estanques, aquilo a ainda vir a ser o Outro, como se esse fosse um ente transparente, cuja traduzibilidade não gerasse outra coisa senão mais um texto, um discurso a seu respeito que, porventura, poderia estar errado. Sem suas diversas possibilidades de, através da repetição de um único quadro a ser pintado, poder mostrar um pouco mais e produzir, junto com o aprofundamento da diferença, uma outra forma de ser. Confusão, rumores e possibilidade de releitura são os termos-chave para entender, agora com as explicações teóricas no porvir, como o conto pode ser entendido como uma narrativa de tradução propriamente dita, além de ser um desafio tradutológico. A língua, quando entendida enquanto mecanismo

produtor de diferença (cf. DERRIDA 2002: 11-13) passa a ser o ponto central da análise a sugerir a adaptabilidade do sujeito frente ao acontecimento, assim como aquilo que testa os próprios limites do que anuncia nesse ser e estar em comum com o Outro.

## 2. Jacques Derrida, tradução, confusão

A relevância do exercício tradutológico passa a ser a própria constituição do exercício enquanto possível: a leitura. Tradutores, para Derrida (2001: 13-44), seriam os leitores mais capacitados para fornecer formas de transformar a língua, a linguagem enquanto aquilo que instaura a confusão, em um caminho possível. Isso não significaria, no entanto, que a todo e a qualquer movimento fosse possível dar a mesma constituição de relevância: a cada modo de ler ainda se teriam associados a ele os mecanismos criados pelos outros leitores, sejam eles tradutores, receptores, ou ainda, o próprio mercado a receber tais textos, para se afunilar todas essas chances e perspectivas de leitura.

O que se instaura é a chance de se ter, a partir da leitura, pontos diferentes que passariam a ser colocados em consideração, ou seja, em relevância, a depender do tradutor. A língua e a linguagem não deixariam de ser aquelas pelas quais se instaura a confusão, mas, a cada acontecimento, uma chance de o traço diferenciador da própria estrutura da confusão em criar caminhos possíveis para que, dada a chegada do Outro, exista uma possibilidade de tradução, entendimento, mesmo que incompleto, já se conformando que desejar a completude seria, como já dito, impossível.

O acontecimento babilônico, ou seja, o momento da vinda de Deus para a terra instaurando a impossibilidade dos Semitas de falarem a mesma língua em sua tentativa de unificação, é o ato transformador do falar em algo confuso, já que, a partir desse ponto, todos estariam falando em línguas diferentes: criasse assim a necessidade de tradução, ou, ao menos, essa é uma das possibilidades de entendimento do evento da descida de Deus, como se, tendo isso como marco zero, antes, a língua, a linguagem e os mecanismos pelos quais se estabelece a comunicação teriam sido uniformes, sempre cientes de si e

capazes de gerar nenhum tipo de atrito, confusão, desencontro entre o emitido e o entendido pelo que se encontra do outro lado da fala, seja esse outro imaginado ou, ainda, alguém presente no momento da enunciação (DERRIDA 2002: 16-17).

Derrida, ao comentar o evento tradutológico, tem como base Walter Benjamin, sugerindo que o teórico alemão “nomeava Deus nesse lugar, aquele de uma correspondência autorizando, tornando possível, ou garantindo a correspondência entre as linguagens engajadas na tradução” (DERRIDA 2002: 37-38). O original enquanto texto, documento a ser pensado para ser traduzido, é igual ao outro alocutário, como na comunicação: é necessário, para se pensar a existência de um original e sua correspondência com um texto traduzido, como algo a ser dito fora da língua de partida, pois, “exige a tradução mesmo se tradutor algum está ali, em condição de responder a essa injunção que é, ao mesmo tempo, demanda e desejo na própria estrutura do original” (DERRIDA 2002: 37, destaque no original).

A obra traduzida “dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais um tempo, ela vive *mais e melhor*, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA 2002: 33, grifos no original). Dali, entende-se que

O original é o primeiro devedor, o primeiro demandador, ele começa por faltar - e por lastimar após a tradução. Essa demanda não é apenas do lado dos construtores da Torre que querem se fazer um nome e fundar uma língua universal se traduzindo dela mesma; ela também obriga o desconstrutor da torre: dando seu nome, Deus também invocou a tradução, não apenas entre as línguas tornadas subitamente múltiplas e confusas, mas primeiramente *de seu nome*, do que nome que ele clamou, deu e que deve traduzir-se por confusão para ser entendido, portanto, para deixar entender que é difícil traduzi-lo e assim entendê-lo. No momento em que ele impõe e opõe sua lei àquela da tribo, ele é também demandador de tradução. Ele também está endividado. Ele não parou de lastimar após a tradução de seu nome, ao passo que ele mesmo interdita. Pois Babel é intraduzível. Deus lamenta sobre seu nome. Seu texto é o mais sagrado, o mais poético, o mais originário posto que ele cria aí se dá um nome, e não fica por isso menos indigente em sua força e em sua própria riqueza ele clama por um tradutor. Como em *La folie du jour*, a lei não comanda sem demandar ser lida, decifrada, traduzida. Ela demanda a transferência (*Übertragung* e *Übersetzung* e *Überleben*). O duplo bind está na lei. Em Deus mesmo, e é preciso seguir rigorosamente a consequência: *em seu nome* (DERRIDA 2002: 40-41; grifos do original).

A tradução também pensada como um movimento ético não está equiparada a um castigo, penalidade instaurada ao homem para que ele não tente se igualar a Deus, cujo nome é o próprio intermediador entre os diferentes. Ao ler Benjamin, Derrida parece propor que o nome divino, quando assim colocado, descendido para os Semitas a partir de sua sede de se tornar o Nome de todos os nomes e ser considerado como universal, é a própria possibilidade de instauração da confusão para que se barre a execução de tal desejo. Quando o mesmo desce, em direção contrária à dos Semitas que buscavam subir, elevar-se, tornar-se relevantes, implica-se nessa descida a chegada da confusão, pois ela é Deus em si:

[...] o texto da Gênese encadeia imediatamente, como se tratasse da mesma intenção: erguer uma torre, construir uma cidade, se fazer um nome numa língua universal que seja também um idioma, e reunir uma filiação [...] esse idioma carrega nele mesmo a marca da confusão; ele quer dizer impropriamente o impróprio, a saber, Babel, confusão. A tradução torna-se então necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome, necessária e interdita no intervalo entre dois nomes absolutamente próprios. E o nome próprio de Deus já se divide o bastante na língua, para significar, também, confusamente, “confusão” (DERRIDA 2002: 17-19)

O texto religioso enquanto possivelmente igualador transforma sua própria construção em aporia, porque residem nele tanto seu desejo de traduzibilidade, por ser considerado um original, quanto também a sua própria dificuldade de deslocamento para qualquer outra língua, por ser o Nome dos nomes (cf. DERRIDA 1987: 351-374). Assim, o resultado é uma constante impossibilidade de apreensão exata, cuja consequência é sempre um resto, algo que escapa do desejo textual de seu outro traduzido.

As formas apocalípticas possivelmente geradas a partir do embate entre original e tradução, dado a chance de imaginar que sempre existe algo que resta, pode passar a ser entendida de outra maneira, ou seja, o texto traduzido não precisaria ser entendido como um resultado já secundário de seu original, devendo ser uma fiel representação do que surge enquanto dádiva. Não haveria, assim, uma obrigatoriedade de dívida de fidelidade, porque a existência de um está dada como correlata da do outro: original e cópia, original e tradução não estariam em termos tão desiguais, porque aquilo a ser considerado nessa conta é a própria possibilidade de se ver no texto original uma série de desejos a

serem traduzidos que dependem da existência do tradutor para a chance de concretização dessa possibilidade.

A figura de Babel aparece mais de uma vez em textos derridianos quando se fala de tradução, dada a possibilidade de também entendermos tal evento de diversas maneiras, ou seja, de continuar traduzindo-o. Sem considerar necessário, quando não impossível, determinar somente uma maneira pela qual o acontecimento da descida da confusão se torna explicável, ao falar do fim do mundo, por exemplo, como um acontecimento improvável, tal ideia só poderia ser assim caracterizada quando entendemos a inexistência de testemunho a ser guardado para o futuro, garantindo a comprovação do encerramento do mundo todo para seus sobreviventes.

O evento do fim do mundo, de uma grande revelação capaz de dar um nome maior que os nomes e queimar todo o arquivo possível, não restando nem registro, nem sobreviventes, acaba se tornando a cena na qual João, o porta-voz do Apocalipse, quase pode vir a ser entendido como um desmancha-prazeres dentro da cena em que Deus e os Semitas, diferentemente do sugerido em *Torres de Babel* por Derrida (2002: 11-70), poderiam ter decidido que a briga pelo Nome dos nomes, ou seja, a definição do fator comum e negociável entre línguas, não valeria tanto assim, instaurando a seguinte cena:

um dia, um homem veio e enviou cartas a sete igrejas. Isso se chamou de Apocalipse; “apreendido pelo Espírito”, o homem havia recebido tal ordem: “o que vês, escreve em um livro e envia a sete igrejas”. Quando tal homem se voltou para descobrir qual voz lhe dera esta ordem, viu, no meio de sete castiçais de ouro, com sete estrelas em sua mão direita, alguém de cuja boca saiu “uma espada dupla afiada”, e que contava a ele, entre outras coisas: “eu sou o primeiro e o último”, “estava morto e aqui estou vivo”. O nome do homem a quem este “último” dedicou tais palavras, o nome do enviado, encarregado da missão e agora responsável pelas sete mensagens é João (DERRIDA 1987: 373-374; tradução própria).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> No original: “un jour un homme est venu, il a adressé des missives au sept églises. On appelle cela l'Apocalypse, ‘Saisi par l'esprit’, l'homme avait reçu l'ordre: ce que tu vois, écris-le dans un livre et envoie-le aux sept églises. Quand cet homme s'est retourné pour savoir quelle voix lui donnait cet ordre, il vit au milieu de sept chandeliers d'or, avec sept étoiles dans la main droite, quelqu'un de la bouche de qui sortait ‘une épée aiguë à double tranchant’, et qui lui dit, entre autres choses : ‘je suis le premier et le dernier’, ‘j'étais mort et voici je suis vivant’. Le nom de l'homme a qui ce ‘dernier’ dédiait ces mots, le nom de l'envoyé chargé de mission et désormais responsable des sept messages c'est Jean”.

Ao chegar com a revelação e o último nome antes do fim, João se torna aquele a interromper o acordo previamente feito por Deus e os Semitas para o encerramento da querela, já que, como um míssil absoluto (cf. DERRIDA 1987: 357-359), em teoria, seria capaz de destruir a tudo e a todos, assim como significar por si só a tudo sem necessidade de correlação e tradução.

Portanto, o que se observa é a construção do absoluto como aporia: não é sem negociações prévias, ao se ver a possibilidade de a tudo significar sem referencialidade, que se pressuponha a necessidade da mesma, quase como exigência, determinando que o Nome dos nomes é confuso, deixando sempre algo a sobrar, que permita a tradução, o advento da sobrevida. Logo, naquilo que é mais absoluto, uma falha, algo a não se justificar suficientemente pela sua própria existência.

A própria concepção do conto de Tawada Yōko *como* um original só é possível de ser entendido por haver ali um texto traduzido. A nomenclatura, se pensada como uma espécie de antagonismo entre os termos, não surge somente porque agora se encontraria disponível uma tradução em português, mas sim tendo como base o entendimento de o próprio conteúdo narrado ser um processo emulatório do que pode vir a ser a tradução em duas línguas diferentes: no entanto, o apontado é a própria confusão dentro de uma única língua, o japonês.

Quando a narradora passa o conto tentando reconstruir tudo aquilo que sabia e já tinha ouvido falar a respeito de Hikari, lê-se nesse ato um exemplo de tradução, em uma única língua. Se a linguagem é também falha, produtora de eventos que exijam explicação, já se observa nessa estrutura a sua inacessibilidade, seu tom de inexplicável.

Tanto o acontecimento, quanto o desenrolar a partir do testemunho narratológico, é, de certa maneira, tradução também. O testemunho no fim do conto pode ser entendido como esse processo não só tradutológico, mas de leitura, emulação de algo desenvolvido dentro de uma própria língua que é, ao mesmo tempo, uma e duas, porque já se encontra cindida ao se rever o rumor, o boato e a fofoca como provas não questionáveis. A caracterização de algo como fato sem necessidade de questionamento é mantido por quem lê tal ocorrência como verdade, porque os traduz como certeza, não dúvida.

A narrativa já é em si um processo tradutológico e, ao se tentar traduzi-la, certamente não se reproduzem das mesmas formas as confusões e os jogos entre palavras possíveis desde o título, já que a criação opaca a partir da linguagem é também da própria língua de partida. Ao se tentar pensar a tradução como sempre responsável por perder algo, deixa-se de levar em consideração, como dentro do próprio conto é possível perceber, que a estrutura da língua e da linguagem, quando não é entendida como via de mão única, sempre carregando um alocutário, um Outro, garante para si já a necessidade de traduzir, repensar o dito, até mesmo por outros suportes (como a pintura dentro do conto).

Se é necessário, por fim, como o esquematizado até aqui, recorrer a outra fonte além do texto, ou seja, encontrar aporte na teoria sem considerar a própria busca como conhecimento a ser aplicável, é também porque, neste caso, a Filosofia, pode também reelaborar o problema inicial de outra forma. No entanto, a garantia é de, se a confusão é o movimento inicial, o passo seguinte é sempre uma possibilidade de paráfrase e interpretação, a partir da leitura, do alvo final, o texto traduzido.

Mesmo se em uma única língua, a localização de algo como opaco exige tentativa de leitura, ou seja, interpretação: para entender a própria dificuldade sentida em começar a tradução do conto de Tawada Yōko, ainda que tal exercício aqui pareça filosófico em demasia, é necessário interpretá-lo, lê-lo como crítico, para que a natureza do problema, como em um exercício teórico, seja passível de ser localizado. O ponto final é, no entanto, o retorno para o início: a certeza a ser retirada é a de que, mesmo dentro dessa tentativa de análise e tradução como forma de interpretar o texto, deixará restos e falhas.

Uma consequência derivada disso, portanto, passa a ser repensar se é possível garantir um mesmo entendimento a tudo e a todos, ou se o ser e estar em comum, agora não na língua, mas em um espaço (como, no texto, a escola), já gera um problema de segunda ordem, ao pressupormos a tradução e a leitura como atos transparentes. Ao assim caracterizá-los tem-se como pressuposto a capacidade já decidida de, tanto leitores quanto tradutores, não errarem, estarem somente no âmbito da prática, quando entendida como antagônica à

teoria, de que o conteúdo final é imanentemente entendido da mesma forma por todos, sem que houvesse nesta estrutura de pensamento já um entendimento teórico anterior, qualificando-o como tal.

Agora, no entanto, o *spoiler* do texto, a gerar todo o conteúdo elaborado até este ponto, será, por fim, quebrado.

### 3. Reflexões finais

Em Tawada Yōko, a apresentação da confusão entre os viventes se dá de acordo com sua própria lógica linguística interna. É pela impossibilidade de se pensar a hospitalidade e o acolhimento do Outro, do Outro novo, como alguém não representado no Outro, mas sim, em uma versão cuja alteridade, se não deletada, já se encontra impedida, que a força de expulsão marca o contraponto do acolher. Isso não significa sugerir uma complementariedade de opostos, senão pela possibilidade de entender que o Eu não existiria sem o Outro: o gesto de aproximar e excluir se encontra em repetição, em aprofundamento e constantes criações de um gesto de autodestruição da *hostipitalidade* (cf. DERRIDA 2000: 3-15) até então fundante.

Hikari, no conto, é tanto um problema de tradução quanto a tradução em si de uma língua para outra, assim como o tema do qual se passa a entender o texto aqui apresentado na primeira seção do trabalho: tradução, literatura e comunidade se encontram ali presentes para mostrar as tensões em que elementos novos, a partir da mudança da organização de um mundo prévio, colocam como possibilidade de pensamento não só o que pode vir a ser a partir do acontecimento, mas também de como a própria comunidade entendia a si enquanto organismo coeso, sem confusões (por exemplo, no conto, a escola, ou a própria Hikari). Se o conto é uma emulação *da* tradução e da confusão, há de se pensar, para o porvir, se é necessário o fim determinado como um só que não force, novamente, a certeza de que, em algum momento, aquele sistema ali fechado careceria, mais uma vez, de abertura.

Ainda que de maneira relutante para caminhar em direção ao fim deste artigo, mesmo sabendo da infinitude de uma linha horizontal, ou mesmo da

impossibilidade já dita de não repetir, de não enlouquecer com um determinado ponto até repeti-lo e transformá-lo em algo outro, o vermelho (赤, aka) estranho (不思議, fushigi) do erro (ミス, misu) na narrativa de Tawada Yōko não é visto no erro, nem no acerto, nem na conversão (轉換, tenkan), como se poderia tentar traduzir o título do conto. O erro (ミス, misu) é a Miss (ミス, misu); a conversão (轉換, tenkan) é epilepsia (癲癇, tenkan)<sup>6</sup>.

O vermelho misterioso (不思議な赤, fushigina aka) da senhorita, a Miss, que, no início do conto, pode ter tido um ataque epilético que a levou a cair no chão, causando espanto na narradora, pode ser entendido como o sangue que escorre da cabeça de Hikari após o tombo, assim como o quadro completamente vermelho e cheio de tonalidades que a personagem pinta repetidamente em suas atividades extraclasse, ou até mesmo quem Hikari (緋雁) é: vermelho, carmim (緋, hi); ganso selvagem (雁, kari).

No entanto, na medida em que isso pareceria, por fim, *spoiler*, a certeza garantida após a tentativa de interpretar o conto é a própria infinitude de outras possibilidades tanto nos jogos sonoros entre os logogramas do título, quanto aquilo que, dentro do movimento tradutológico se configura como *um* quadro de leitura, em detrimento de outros.

A aventura estranhamente vermelha da Miss Epilepsia (ou seja, a narrativa cujo título é “Misu tenkan'no fushigina aka”/ミス轉換の不思議な赤, traduzida, do japonês a si mesmo como ミス癲癇の不思議な赤) só pode ser entendida assim enquanto vista pelo lado de fora, ou seja, narrada por alguém que a acompanha como tentativa de observador e elabora, a todo custo, aquilo que vê em alguma linguagem possível. O imperativo, mais uma vez, serviria tanto como forma de entender a tradução dentro do conto, ou seja, a atividade da narradora, quanto a atividade da tradução fora dele, aquela realizada por quem assina este texto.

---

<sup>6</sup> O trocadilho, então, de ミス轉換 (conversão errada/erro de conversão) para ミス癲癇 (Miss Epilepsia) só ganhou sentido graças à professora Susaki Keiko, durante sua estadia como pesquisadora visitante na Universidade de São Paulo, nas quintas literárias em que foram discutidas autoras japonesas contemporâneas, sendo a professora e os presentes no fatídico dia da discussão deste texto os meus primeiros interlocutores, a quem devo todos os agradecimentos possíveis.

É necessário, pois, a partir desse movimento em que Eu e Outro estão, de certa forma, em comum no mesmo espaço e um mesmo mundo, entender esses próprios limites que passam a ser traduzidos pelo texto, por essa espécie de comunidade que tenta se formar ao mesmo tempo em que se instaura na confusão por precisar se traduzir em outras palavras, dado que a estrutura comunicativa é, mais uma vez, confusa. Por ser, no entanto, algo a se realizar enquanto desejo feito ao mesmo tempo que já se encontra em algum nível em comum com o outro, essa comunidade de pessoas vivendo em dessa forma é, portanto, aporética, somente traduzível enquanto isso: possibilidade de leitura, de tornar relevante certos aspectos e se reconhecer na sua própria chance de incompletude não como algo a já ser considerado falho, mas sim convite para que mais uma tentativa seja feita, uma leitura, tradução, gerando outra comunidade entre texto, tradutor e leitores. A força que move a própria comunidade, assim como a tentativa de criar com o leitor uma possibilidade de relação na qual se preserve uma possível hospitalidade, abrindo o caminho para se retirar algo da Literatura, se encontra também em tensão. A consequência disso é a necessidade de rever, revisar e repensar o que se disse, até mesmo ao fim dessas linhas, sobre os imbricamentos entre texto literário, tradutor e leitor enquanto uma comunidade sem pressupor o dissenso e confusão, assim como qual seria uma defesa da utilidade última da literatura e de seus fins sem imaginar pontas soltas, novos rumos de leitura e possíveis repetições no porvir.

Tawada Yōko, ao deixar o mundo visto como o que se encerra no momento que se entende menor do que o todo, assim como somente parte de um grande mecanismo que transforma o branco em vermelho, o côncavo em convexo, continua permitindo o mesmo movimento dado à narradora, como lido aqui: manter-se em tradução, agora de maneira um tanto menos ensimesmada, mas ainda sempre tendo como possibilidade o recomeço, a conversão de algo em uma coisa outra que se encontra em paralaxe, a ser necessariamente traduzida de outra forma.

## Referências

- DERRIDA, J. “*No apocalypse, not now: à toute vitesse, sept missiles, sept missives*”. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Ulysses’ gramophone: hear say yes in Joyce”. In: DERRIDA, J.; ATTRIDGE, D. (Ed.). *Acts of Literature*. Nova Iorque: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Hostipitality”. *Angelaki, journal of the theoretical humanities*, v. 5, n. 3, dez. 2000.
- \_\_\_\_\_. “O que é uma tradução ‘relevante?’” *Alfa*, n. 44, p.13-44, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento”. Trad. Piero Eyben. *Cerrados*, v. 21, n.33. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>. Acesso em: 15 de fev. de 2022.
- TAWADA, Y. “ミス転換の不思議な赤” (*Misu tenkan'no fushigina aka*). 穴あきエフの初恋祭り (*Anaaki Efuno hatsukoi matsuri*). Tóquio: Bungei Shunjū, 2018.



# O conto “*Branca de Neve*” e a série *Once Upon a Time*

## Snow White and the *Once Upon a Time* series

Francisca Elane Costa e Silva\*

Rafael Ferreira da Silva\*\*

Regina Farias de Queiroz\*\*\*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é analisar algumas das estratégias usadas no processo de adaptação do conto “Branca de Neve” dos irmãos Grimm para a primeira temporada da série *Once Upon a Time*, disponível na plataforma de *streaming Disney +*, traçando semelhanças e diferenças na construção da personagem Branca de Neve. Para tanto,

---

\* Francisca Elane Costa e Silva é professora de Didática e Currículo no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE; mestranda em Estudos da Tradução (UFC-CE). Graduada em Pedagogia e especialização no Ensino do Português pela Universidade Estadual Vale do Acaraú. Licenciada em Letras-Português pela Estácio de Sá. Especialista em Tecnologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ), e Mídias em Educação pela Universidade Federal do Ceará(UFC). E-mail: [f.elanecs@gmail.com](mailto:f.elanecs@gmail.com).

\*\* Rafael Ferreira da Silva fez graduação em Letras-Italiano, mestrado e doutorado em Letras Neolatinas na UFRJ e pós-doutorado em Estudos da Tradução na Università degli studi di Cagliari, na Itália, com bolsa Capes. É professor de língua, literatura e cultura italiana da Universidade Federal do Ceará, onde também atua no PPG Estudos da tradução, com projetos de pesquisa sobre Tradução e Adaptação. Recentemente publicou um capítulo de livro sobre a tradução de Jorge Amado na Itália nos Quaderni Camilleriani e um artigo sobre a Adaptação da Divina Comédia para o cinema na revista Terceira Margem. E-mail: [rafael.ferreira@letras.ufc.br](mailto:rafael.ferreira@letras.ufc.br).

\*\*\* Regina Farias de Queiroz é Pós-doutoranda e especialista em Estudos da Tradução na UFC; doutora em Linguística aplicada pela UNICAMP (2021); mestra em Letras pela UFAM- Universidade Federal do Amazonas (2014); licenciada em Letras: português-italiano-literaturas pela UFC (2008). Atualmente é professora de Língua italiana e Produção textual, lotada no curso de Música da UEA- Universidade do Estado do Amazonas. É autora do primeiro capítulo do livro O italiano na esfera pública brasileira: relatos, percursos e experiências de ensino e aprendizagem, publicação on-line. E-mail para contato: [rqueiroz@uea.edu.br](mailto:rqueiroz@uea.edu.br).

partiremos da comparação entre o texto televisivo e o texto literário, perpassando, ainda, por algumas versões cinematográficas e delineando elementos que caracterizam a construção da protagonista. Justifica-se a escolha do conto “Branca de Neve”, por ser o núcleo desencadeador das demais histórias da série. Analisando Hutcheon (2013) percebe-se que adaptação é um ato criativo e intertextual extensivo com a obra adaptada, que tende a se desvincular da obra de partida, formando novos sentidos e novas estruturas.

*Palavras-chave:* Estudos da Tradução e da Adaptação; Adaptação audiovisual; Série *Once Upon a Time*; “Branca de Neve”.

*Abstract:* The purpose of this article is to analyze some of the strategies used in the process of adapting the tale “Snow White” by the Brothers Grimm to the first season of the TV series *Once Upon a Time*, on the streaming platform Disney+, to trace similarities and differences in the construction of the character Snow White. To do so, we will start from the comparison between the television text and the literary text, analyzing some cinematographic versions and outlining elements of female performativity which characterizes the protagonist. The choice of the tale “Snow White” is justified as it triggers the following stories in the series. According to Hutcheon (2013), adaptation is a creative and intertextual act extent to the adapted work, which tends to detach itself from the original work, creating new meanings and new structures.

*Keywords:* Translation Studies; Audiovisual adaptation; TV Series *Once Upon a Time*; “Snow White”.

## Introdução

Os contos de fadas fazem parte da vida das pessoas há séculos, sobretudo do imaginário infantil; dada a sua popularidade, tais narrativas ganharam diversas adaptações no teatro, cinema, televisão e, mais recentemente, na internet. Há versões bem antigas do gênero levadas em conta neste artigo, mas a ênfase recai sobre os escritos dos irmãos Grimm, linguistas que se tornaram conhecidos por adaptar e traduzir o que ouviam da tradição oral, registrando tramas fantásticas passadas de geração a geração por contadores de histórias das aldeias da Alemanha. Dentre os contos dos Grimm, “Branca de Neve” é uma das narrativas mais adaptadas ao longo dos anos em diferentes formatos, e aqui destacamos a série *Once Upon time* (2011-2018).

A série se passa na cidade fictícia de Storybrooke, no estado do Maine, litoral nordeste dos Estados Unidos. Os habitantes dessa cidade são, na verdade, personagens dos contos de fadas transportados da Floresta Encantada para o

mundo real por uma maldição lançada pela Rainha Má, a bruxa da história de Branca de Neve. A maldição retira as memórias passadas das personagens, as quais não lembram quem foram, nem como viveram, permanecendo presas numa repetição temporal sem fim.

A série, no gênero fantasia, foi idealizada por Edward Kitsis e Adam Horowitz, e veiculada na emissora de televisão estadunidense ABC (American Broadcasting Company), pertencente à *The Walt Disney Company*, e está atualmente disponível na plataforma de streaming *Disney +*.

Esta pesquisa compara e analisa o texto audiovisual e o texto literário, partindo de cinco episódios da primeira temporada da série: 1; 3; 7; 11 e 21. Pretendemos com tal análise, responder à questão ‘De que forma a personagem Branca de Neve foi transposta do conto dos Grimm para *Once Upon a Time*?’. Ao suscitar essa questão, é preciso levar em conta que adaptar “é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação” (HUTCHEON 2013: 156). Essa releitura, por sua vez, insere-se em um dado contexto sociocultural no qual a série foi produzida. Por exemplo, a personagem Branca de Neve é construída pautada nas expectativas sociais da atualidade: uma mulher com maior liberdade e independência, se comparado a épocas anteriores e, dessa forma, “a obra literária é reescrita para alinhar-se à ‘nova’ poética dominante” (LEFEVERE 2007: 40).

Para explicar esse fenômeno, partimos, sobretudo, das noções teóricas dos estudos de tradução e de adaptação intersemiótica, com auxílio principalmente dos estudos de Linda Hutcheon (2013) e Andre Lefevere (2007) para subsidiar a análise dos trechos escolhidos.

## “Branca de Neve” e suas adaptações

Uma das coisas que mais chama a atenção na série é a possibilidade de comparação entre as versões das tramas anteriores e as personagens conhecidas nos contos de fadas com o enredo ali exibido. Ao assistir aos episódios, o olhar é guiado para repensar as figuras e as histórias familiares, contidas no imaginário cultural, e reconhecer as adaptações, e as possibilidades de

preenchimento das lacunas daqueles contos de fadas. Os produtores e roteiristas Kitis e Horowitz partiram de uma história muito conhecida, recontando aquelas narrativas, abrindo espaço para novas abordagens.

Há muitas versões de “Branca de Neve”, como por exemplo: uma celta, intitulada “Árvore Dourada e Árvore de Prateada”, de Joseph Jacobs (1892) e uma italiana, contada por Giambattista Basile, “A Jovem Escrava” (1634). Contudo, para este artigo nos limitamos a tratar apenas da coletada pelos Irmãos Grimm, intitulada com o nome da personagem, por ser essa a versão mais conhecida no Brasil.

Os irmãos Grimm publicaram essa obra primeiramente em 1812; versão em que a Rainha é a própria mãe da Branca de Neve e se mostrava como a causa de todos os infortúnios da moça. Essa versão guarda similaridade com a versão celta citada anteriormente, a qual também tem na figura da mãe a vilã, que tenta assassinar a filha por desejar sua beleza. Posteriormente, em 1857, os autores publicaram outra versão, a Rainha Má deixa de ser a mãe e esse papel é cumprido pela madrasta.

Dada a quantidade de reescrituras, essa última versão dos irmãos Grimm se tornou a mais conhecida, com inúmeras adaptações audiovisuais, tais como: o desenho animado de Walt Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937); os filmes *Branca de Neve* (2001), sob direção de Caroline Thompson; *Espelho, Espelho Meu* (2012), dirigido por Tarsen Singh; *Branca de Neve e o Caçador* (2012), de Rupert Sanders e, finalmente, a série *Once Upon a Time*. Na perspectiva de Lefevere (2007:18), uma obra se torna popular por meio das reescritas: “o leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores”.

Cada produção conta a história a seu modo, a partir de sua perspectiva, conforme sua época e contexto, conforme defende Hutcheon (2013: 29). Os adaptadores de filmes e séries usam a liberdade criativa, para contar histórias de acordo com o seu tempo, inserindo elementos ideológicos, de acordo com a patronagem, que dita as regras pelas quais uma adaptação se sustenta socialmente fora do contexto literário, o que para Lefevere (2007: 35-37) tem a ver com três fatores: o ideológico, o econômico e o de *status*. Essa liberdade

criativa própria da adaptação dá aos roteiristas e produtores a possibilidade de engajamento social e, para tanto, “às vezes, o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos” (STAM 2006:43).

Faz-se necessário, então, ter em mente que diferentes linguagens, bem como diferentes mídias, têm propósitos e públicos distintos e que o signo visual difere do signo verbal. Como cada um tem suas especificidades, nem sempre é possível transportar os elementos de um signo a outro. Contudo, o signo visual, dentro da perspectiva de um vídeo, dispõe de recursos interessantes que podem solucionar algumas lacunas no processo de transposição do material verbal para o visual. É o caso da câmera, por exemplo, que nesse caso funciona como narrador e os enquadramentos dão a ênfase necessária aos detalhes importantes para o desenvolvimento da trama.

A adaptação de um texto literário para uma mídia audiovisual como é o caso do cinema, da televisão e do streaming envolve algumas questões além da passagem de uma mídia para outra: as estratégias de adaptação e escolhas dos adaptadores, o gênero, os elementos culturais e a inserção em um contexto temporal específico de produção. A respeito disso é importante enfatizar o papel da televisão como mídia na atualidade.

A televisão traz em si o sentido de popularidade e acessibilidade, o que faz dela uma mídia de massa com um grande alcance de público. O formato de série, segundo Machado (2000), foi uma das estratégias usadas pela televisão para atrair audiência:

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem regra (MACHADO 2000: 86).

Sendo assim, vale lembrar que *Once Upon a Time* é uma série originariamente produzida para a televisão e só depois, como resultado do seu sucesso, passou a ser vinculada também na plataforma Disney+. Nesse contexto, se a televisão foi a mídia hegemônica durante o século XX (MACHADO, 2000), com o advento das plataformas de *streaming*, como *Netflix*, *Amazon Prime*, *GloboPlay*, *HBO+*, *Paramout+*, *Star+*, *Disney+*, etc, o audiovisual reformulou os modelos de produção e consumo das séries, antes vinculadas apenas em

determinados dias e horários. Isso tornou possível, por exemplo, que um telespectador ‘maratone’ uma temporada inteira de sua série preferida em algumas horas, o que antes seria impensável com a televisão. Nesse enquadramento, o *streaming* impulsionou a indústria das mídias e do entretenimento, possibilitando a globalização de séries.

Voltando à questão da adaptação, é importante salientar que um novo produto adaptado muitas vezes se apoia em adaptações anteriores, visto que o processo é intertextual, criativo e dialógico, conforme defendem Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006). Nesse sentido, apresentamos a seguir algumas produções feitas a partir do conto dos irmãos Grimm, contextualizando a obra aqui analisada.

O filme *Espelho, Espelho Meu* (2012) e a série *Once Upon a Time* (2011-2018) apresentam uma Branca de Neve guerreira, que aprende a lutar para retomar o que é seu. Já na versão cinematográfica *Branca de Neve e o Caçador* (2012), a mesma personagem aparece como uma princesa que sabe montar a cavalo e luta pelo seu reino, liderando outros guerreiros em batalha. Nessa versão, o Príncipe é retratado como uma personagem de menor relevância. Embora as versões aqui citadas sejam diferentes, elas têm em comum a construção de um traço marcante na Branca de Neve, seu caráter de força e ousadia. Portanto, é válido a esse ponto questionar: ‘De onde surgiu essa personagem Branca de Neve?’

Segundo Sandra Valenzuela (2016: 71), a inspiração para a personagem Branca de Neve, apesar de controversa, pode ser baseada na vida de Maria Sophia Margaretha Catharina von Erthal, nascida em 1725 e falecida aos 12 anos, filha do príncipe Philipp Christoph von Erthal e da baronesa Eva Maria von Bettendorff. Com a morte da Baronesa, quem assume seu lugar é Claudia Elisabeth Maria von Venningen, que nutria desafeto pela enteada. A madrasta inclusive teria recebido o espelho mágico como presente de casamento, que foi fabricado pela *Mirror Manufacture*. Valenzuela (2016: 72) destaca que havia perto do castelo minas, onde crianças trabalhavam e que a princesa era bondosa com elas.

Valenzuela (2016: 72) ainda aponta outra versão para a personagem Branca de Neve: a história de uma condessa alemã chamada *Margarete von*

*Waldeck*, nascida em 1533, filha de Filipe IV de Waldeck, morta aos 21 anos por envenenamento.

Possivelmente essas histórias reais também inspiraram o nome de Branca de Neve na diegese da série, posto que quando ela é retratada no mundo sem magia em Storybroke, a cidade, seu nome é Mary Margareth. Outros traços similares são: o nome da mãe de Branca de Neve na série, Eva; o envenenamento de Branca de Neve por parte do pai do Príncipe Encantado, não para matá-la, mas para impedir o casamento com o Príncipe (VALENZUELA 2016:72).

## Analizando “Branca de Neve” em *Once Upon a Time*

Dentre os cinco episódios selecionados para a delimitação da pesquisa, chamamos a atenção para duas cenas: a cena que mostra o ‘beijo do amor verdadeiro’ e a que mostra como Branca de Neve conheceu o Príncipe Encantado. Nessa última, é relevante a forma como ela o defende, sendo uma destemida arqueira. Vale ressaltar outro momento no qual Branca de Neve assume uma posição de força; no sétimo episódio, no qual aparece de um lado o caçador contratado para matá-la, do outro a sua reação corajosa, lutando pela vida.

O episódio-piloto da série inicia-se com a narração da epígrafe: “Era uma vez uma floresta encantada habitada pelos personagens clássicos que conhecemos ou que pensamos conhecer”. Apesar de parecer óbvio na série, essa é a primeira referência de uma relação declarada dos contos de fadas tradicionais com a série. Sendo assim, oferece uma prévia do que está por vir, pois cria para o telespectador uma relação intertextual, que Hutcheon (2013:30?), citando Julie Sanders (2010), chama de “apropriação”. Isso gera uma expectativa de uma nova trama. O narrador, no entanto, introduz a história com uma frase que destaca a expansão daquela produção: de uma dimensão conhecida e familiar em direção ao inovador. Nesse sentido, a

adaptação constitui “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON 2013:30).

Logo após, a série introduz o Príncipe Encantado e faz uso do enquadramento das câmeras para enfatizar o seu aspecto preocupado. Ele aparece galopando em seu cavalo em busca de Branca de Neve, conforme mostra as capturas das imagens a seguir, no primeiro minuto do episódio 1.

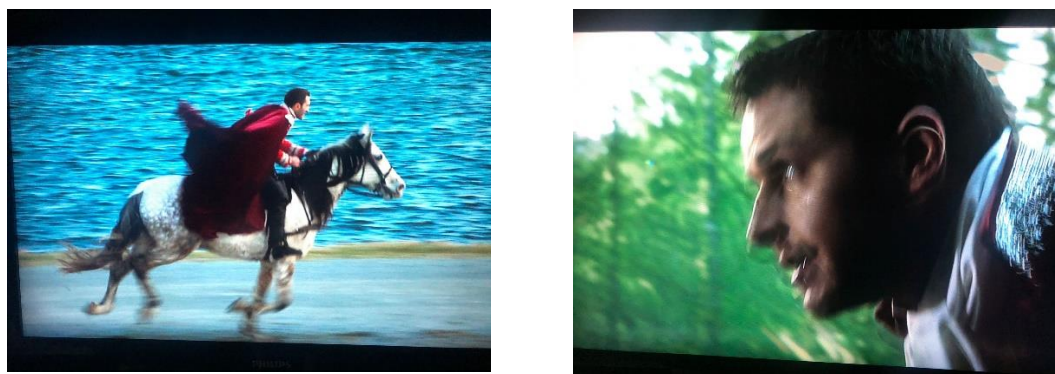


Figura 1: A chegada do Príncipe  
Fonte: Captura da imagem @Disney+

A cena aqui retratada é composta de um jogo de imagens que conduz ao esperado de maneira imprevista. Ao chegar à casa dos anões, o Príncipe se depara com Branca de Neve no caixão de vidro. Ele a beija, e o feitiço que a mantinha inerte se desfaz. Júlio Plaza (2013) denomina esse tipo de sequência de imagens com as expressões dos personagens de “montagem expressiva”, que, segundo ele,

[...] tem por finalidade produzir um choque entre duas imagens. Este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura do pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos (PLAZA 2013: 142).

A série *Once Upon Time* recorre aos elementos da linguagem, enquanto montagem expressiva, como é possível observar através da ênfase dada aos espaços e à simultaneidade dos cenários, a fim de guiar o olhar do espectador para seu argumento e sua adaptação da série. Dessa forma, ambientações e conjunturas imaginadas, ou muitas vezes pouco exploradas no processo de

assimilação dos conceitos a partir da leitura dos originais, são objeto de curiosidade e fascínio.

Uma das vantagens da adaptação é a possibilidade de revisitar o passado e recriar narrativas clássicas ou tradicionais em contextos atuais. Assim, o público, que pode não ter tido acesso à obra literária, aquele ‘leitor não profissional’, tem acesso ao texto de forma indireta assistindo à série. A adaptação no formato de série atende, ainda, fatores mercadológicos que se fortalecem a partir da indústria do entretenimento. Nesse sentido, quando uma série tem altos índices de audiência, pode ser economicamente viável a produção de novas temporadas. A alta produção de séries encaixa-se no conceito de “cópia” e “serialidade”, discutidos por Umberto Eco (1989: 122), que é o pressuposto de muitos dos trabalhos modernos sobre intermedialidades.

Uma das mudanças mais significativas, nesse sentido, foi a reinterpretção da personagem Branca de Neve, cuja transformação, como mencionado anteriormente, tem sido recorrente não somente na produção de Kitis e Horowitz, mas também em outras obras adaptadas para a modernidade. A seguir, mostramos de modo mais detalhado as análises de cada episódio.

A começar pelo primeiro episódio da série é possível observar traços na releitura da personagem Branca de Neve. Um exemplo disso é quando, em uma cena que ocorre nos minutos iniciais do episódio, Branca de Neve toma a espada do Príncipe durante o seu casamento, armando-se contra a Rainha Má, atitude inesperada para uma mulher durante a Idade Média. A demonstração de força e ousadia que a personagem apresenta na série confronta com a sua construção nas versões literárias e outras adaptações intersemióticas anteriores, em que Branca se apresenta de modo ingênuo e indefeso; fato totalmente compreensível, dado que a narrativa de partida assume um contexto completamente diferente: o do seu texto adaptado. Dessa forma, nas produções atuais, a figura dessa personagem ganha maior complexidade psicológica.

Ao contrário das diversas narrativas literárias, que costumam construir a imagem de uma jovem totalmente dependente da figura do Príncipe para livrá-la das maldades da Rainha, no texto adaptado para a televisão a protagonista se mostra independente, ajuda os anões a fugir da prisão e é

impedida de reagir contra a Rainha pelo Príncipe Encantado, que lhe diz: “não se rebaixe ao nível dela”. A cena do casamento, por sua vez, trata de romper com a imagem vulnerável da personagem e preparar as pessoas para um conto de fadas pouco usual, em que a princesa não depende do príncipe para atuar com autonomia e em nome de si mesma. Trata-se, portanto, de uma adaptação cultural, a fim de que o texto literário ganhe novas atualizações e reflita aspectos e tendências do contexto histórico e social do momento de produção da adaptação. Nesse sentido, vale lembrar de que Stam (2006) discute a respeito da versatilidade que as adaptações audiovisuais precisam ter para se inserirem na indústria da mídia. Para o autor, as adaptações

se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação (STAM 2006: 48).

Passemos à análise no episódio 3. Nesse episódio, Branca de Neve é retratada como uma andarilha rebelde que sobrevive sozinha no meio da floresta. Os produtores recriaram a personagem investindo no paradigma da promoção de emancipação da mulher contemporânea. Enquanto em diversas versões literárias do conto da Branca de Neve, a personagem se mostrava como uma moça ingênua, à espera do seu príncipe para resgatá-la, na série em estudo ela é adaptada de maneira diferente. Nesse sentido, não apenas o uso destemido do arco e flecha para autodefesa se mostram elementos estratégicos para a construção de uma mulher autônoma, mas também a sua impetuosidade, o seu poder de decisão e de enfrentamento das circunstâncias. Dado o forte impacto causado pela seu modo de comportar-se socialmente, a personagem é tida como uma ameaça ao poder do reino.

Outra demonstração dessa força feminina se delineia no sétimo episódio, quando o caçador é convocado para executar Branca de Neve, e ela percebe suas intenções antes de ele revelá-las, ao notar a dificuldade do homem em caminhar com a armadura real. Nessa cena, é possível vislumbrar a esperteza da moça, demonstrando clara percepção das coisas ao seu redor e sendo perfeitamente capaz de discernir a presença do perigo e se defender.

Tal influência cultural, no entanto, não apaga o tom romantizado que a série herdou dos contos tradicionais. Desse modo, temas característicos como o ‘amor verdadeiro’, o ‘heroísmo cavalheresco’ e o ‘final feliz’ continuam permeando a produção durante toda a trajetória do enredo.

Diante das modificações aqui relatadas, entendemos que a ‘fidelidade’ não é o foco das adaptações. O trabalho dos adaptadores, assim como dos produtores de cinema e televisão que trabalham com obras adaptadas da literatura, consiste em recriar e dar novos significados, de acordo com o contexto no qual estão inseridos. Para Linda Hutcheon (2013:196-197) quem condiciona o significado é o contexto; assim, os adaptadores de uma obra podem moldar de acordo com o seu tempo. É importante salientar que a adaptação é um campo de possibilidades e, por isso, cabe aos adaptadores decidir se vão ou não fazer alterações culturais.

Além de a personagem da Branca de Neve ter sido atualizada para adequar-se à matriz discursiva vigente deste século, com mulheres em novos papéis sociais, outros elementos significativos nos contos foram ressignificados na série em decorrência de fatores sociais e culturais. Por exemplo, em geral, a vilã dos contos era alguém que tinha um parentesco e uma proximidade muito grande com a personagem principal, como é o caso de “Branca de Neve” e “Árvore Dourada e Árvore Prateada”. Em um terceiro conto, “A Escrava”, a vilã é representada pela esposa do tio da jovem. Pelo que vimos, não se trata de um caso isolado, quando consideramos que nas versões antigas de “João e Maria” é a mãe, não a madrasta, que sugere abandonar os filhos na floresta.

Os irmãos Grimm optaram por substituir a figura da mãe malvada pela figura da madrasta malvada ao editar e preparar esses contos para crianças. Essa substituição é perceptível nos contos “Branca de Neve” e “João e Maria”, sendo o último modificado em uma versão dos Grimm de 1840. Essas mudanças podem ter sido feitas para preservar a santidade e a pureza da imagem da mãe e da maternidade (TATAR 2013:95). Dessa maneira, “a fantasia da madrasta perversa não só preserva a boa mãe intacta, como também evita a necessidade de se sentir culpado devido aos pensamentos e desejos zangados em relação a ela” (BETTELHEIM 1980: 245).

Com isso, podemos afirmar que assim como o contexto cultural da época propiciou a mudança do papel da mãe para a madrasta, as manifestações feministas do século XX produziram as modificações na construção de uma nova Branca de Neve - mais próxima à figura feminina atual, pois a “obra literária é reescrita para alinhar-se à ‘nova’ poética dominante” (LEFEVERE 2007:40).

É interessante observar que no século XVII era muito comum que mulheres morressem no parto, deixando seus maridos livres para o segundo casamento. Esse fato poderia explicar a mudança da mãe para madrasta como vilã, de acordo com o texto “A verdade sobre os contos de fadas”<sup>1</sup>, podendo ter influenciado os irmãos Grimm a abdicar da figura da mãe cruel em seus contos.

Essa complexidade é acentuada na adaptação cinematográfica e televisiva, dado os efeitos visuais e sonoros, próprios dessa linguagem, bem como as atuações de forte expressividade. As obras audiovisuais provocam sensações ao conduzir o espectador por uma mensagem ‘em movimento’, própria de suas características semióticas. Além, dessas questões, cabe, ainda, ressaltar que a

prática tradutória será sempre, necessariamente, condicionada pelas restrições culturais e fatores sociais que emergem do contexto de recepção. Trata-se de valores, crenças e representações ancoradas em uma hierarquia de poder e prestígio (VENUTI 2013:379).

No contexto dos textos dos irmãos Grimm, estabelecido por meio das relações intertextuais, a Bruxa Má odeia Branca de Neve porque inveja a sua beleza. O atributo, no entanto, é pouco relevante na série, podendo inclusive caracterizar o distanciamento do culto a certos padrões de beleza impostos às mulheres, até porque pouco se fala a respeito do sentimento de inveja da Rainha e da sua obsessão pela aparência. O público se contenta com raras menções a essa, que é a mais memorável razão do rancor da madrasta nas histórias, que a leva a indagar repetidas vezes: “espelho, espelho meu, existe nesse mundo alguém mais bela do que eu?”

Nesse sentido, Branca de Neve, no episódio-piloto, fala com o Príncipe se referindo à Rainha da seguinte forma: “Ela envenenou uma maçã porque me

---

<sup>1</sup> Texto disponível in <https://biblio.direito.ufmg.br/?p=4706>. Acessado em 30 jan.2023.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.302-317

Número Especial - IV Jota

[www.revistas.usp.br/tradterm](http://www.revistas.usp.br/tradterm)

achava mais bonita do que ela. Você não tem ideia do que ela é capaz”. Porém, esse fato não é relevante na adaptação, pois não é esse o motivo principal que conduz a narrativa da série, e fica claro o porquê: trata-se de mais uma estratégia para tornar a trama mais complexa. Ao longo da série, descobrimos a verdadeira motivação das atitudes da madrasta. Além de Branca de Neve ter sido a causa da morte de um grande amor da Rainha, foi também pivô do casamento arranjado que a obrigaram a aceitar com o rei, pai de Branca.

Os dilemas humanos, as questões emocionais profundas e os acontecimentos intrincados foram muito bem construídos na adaptação *Once Upon a Time*. Para conceder credibilidade, mesmo numa história de fantasia, é conveniente que seja criado um mundo com regras fixas; por isso, a cena do beijo no episódio piloto apresenta muitas particularidades.

Diferentemente do conto de fadas escrito pelos irmãos Grimm, em que Branca de Neve morre ao comer a maçã envenenada pela rainha, na série, a moça aparece desacordada por conta de uma magia da Rainha Má. No episódio 21, a bruxa revela tal situação ao forçá-la a comer a maçã: “Seu corpo será seu túmulo” - diz - “e você ficará dentro dele com nada além de sonhos formados pelo remorso”.

Com o estabelecimento de regras para a magia, como essa da morte, de que uma pessoa não pode voltar depois que morre, há a ilusão de se seguir uma lógica. Isso fica claro pelas palavras de *Rumpelstiltskin*, ao declarar que a magia tem um preço. Ele não é o único a dizer isso. Quando o gênio da lâmpada é levado a informar a respeito dos desejos ao rei, apresenta, no episódio 11, um conjunto de restrições: “Saiba que a magia é limitada. Não pode desejar nem vida, nem morte; nem desejar amor; nem desejar mais desejos”.

Diante de tudo isso, o que se pode concluir é a adaptação como defende Hutcheon (2013: 153) é um ato criativo em que seus adaptadores têm o poder de fazer escolhas e tais escolhas são responsáveis por criar, então, novas imagens de uma obra. Esse raciocínio está de acordo com Lefevere (2007:18-19), sobre o poder de escolha, de acordo com a interpretação adotada pelos adaptadores.

Em *Once Upon a Time*, uma das estratégias de adaptação mais utilizadas pelos diretores e roteiristas foi a busca por preenchimentos de lacunas deixados

nos contos de fadas. É nesse contexto que novas imagens de uma personagem ou de uma narrativa são recriadas nas adaptações (LEFEVERE 2007: 105-106). Por outro lado, mesmo com a evolução da sensibilidade de um tipo de signo para outro e de um contexto para outro, certos elementos permanecem intactos, como, por exemplo, a maçã, símbolo do conto da Branca de Neve. A passagem do momento simbólico da sua criação pelos Irmãos Grimm para o seriado em uma recriação futura constitui o renascimento daquela imagem e seu significado.

De fato, as circunstâncias semióticas de adaptação são sempre diferenciadas, mesmo sendo uma releitura com inovações realçadas, o símbolo da maçã, que sempre foi familiar e caro à história, é um exemplo de permanência do sentido, tanto na obra de partida como na de chegada.

## Considerações finais

As mudanças analisadas neste trabalho indicam que o processo de adaptação é algo salutar, dinâmico e político. A mídia adotada nesse processo também merece ser observada, pois a televisão (e o *streaming*) alcança um público maior do que o cinema e a literatura. O gênero de narrativa também influenciou nas estratégias tradutórias, visto que a série apresenta um caráter de continuidade que prende a audiência e a induz a querer ver os próximos episódios.

Ao lançar mão de símbolos, originalmente orais, e transpô-los para o meio audiovisual da série, muitas são as modificações que ocorrem no processo. Portanto, cabe aos roteiristas, diretores e produtores, na qualidade de adaptadores de um texto literário para a televisão, usarem de múltiplas estratégias para alcançarem seus objetivos, que são na maioria das vezes mercadológicos.

Nesse enquadramento, percebemos a importância de atentar que a linguagem semiótica da televisão por meio dos seriados possui particularidades que exigem cuidados que a leitura escrita não requer, posto que deverão os espectadores se habituar a assimilar com atenção a imagem e os inúmeros

significados transmitidos por meio dela. É possível deixar passar elementos importantes caso não deem a devida atenção ao enredo.

Algumas considerações são importantes ao estudar um processo de adaptação de um texto literário para a mídia televisiva. Como as exigências do telespectador de produtos audiovisuais foram mudando conforme os anos, houve uma pressão da indústria do entretenimento para recriar narrativas antigas e colocá-las em uma posição adequada às ideologias atuais. Nesse sentido, adaptar é uma tarefa política, que prima por escolhas. Tais escolhas foram percebidas na construção de uma nova imagem da personagem Branca de Neve, mais condizente à performatividade feminina da atualidade.

## Referências

- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 16ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- Eco, U. “A inovação no seriado”. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Umberto Eco. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989: 120-139.
- GARCIA, C. C. *Breve história do feminismo*. 3ed. São Paulo: Claridade, 2015
- GRIMM, J.; GRIMM, W. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Trad. Cristine Röhring. Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- MACHADO, A. M. *Contos de fadas: De Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MACHADO, A. *A TV levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

- ONCE UPON A TIME*. Direção: Ron Underwood. Roteiro: Edward Kitsis e Adam Horowitz 1ª. temporada. EUA: ABC Studios/Walt Disney Productions, 2011. Disponível no Disney+
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SANDERS, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2010 .
- STAM, R. *Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 02 de mar. de 2022.
- VALENZUELA, S. T. *Once Upon a Time: da Literatura para a série de TV*. São Paulo/Lisboa: Chiado, 2016.
- TATAR, M. (org.). *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

# Agradecimentos

Agradecemos ao Prof. Dr. Álvaro Falleiros e às Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elena Vássina e Mariângela de Araújo, da coordenação da Revista Tradterm, por proporcionarem uma vez mais a oportunidade de organizarmos um número especial com os artigos decorrentes de trabalhos apresentados em nossa Jornada de Tradução e Adaptação.

E também a ajuda de Leticia Szuvarcfuter e Joice Santos, as monitoras do Citrat, por nos acompanharem durante toda a preparação da revista, desde a submissão dos artigos até o processo final de editoração.

Agradecemos a colaboração essencial dos pareceristas:

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Andréa de Cássia Jarim Rehm

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Beatriz Furtado Alencar Lima

Prof. Dr. Caio Caramico Soares

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristina Barretto de Menezes Lopes

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Daniella Carneiro Libanio de Almada

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Erika Viviane Costa Vieira

Prof. Dr. Fausto Pereira Pinheiro

Prof. Dr. Francisco Carlos Malta

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisela Tyba Mayrink

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisele Krodel Rech

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão

Prof. Dr. José Endoença

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Karina Bousso

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Larissa Gotti Pissinatti

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Laura de Almeida

Prof. Dr. Lauro Iglesias Quadrado

Profª Drª Lidia Zuin de Moura

Profª Drª Lis Yana de Lima Martinez

Profª Drª Marcela Santos Brigida

Prof. Dr. Marcelo Moreira

Profª Drª Maria Teresa Quirino

Profª Drª Marynize das Graças Prates de Oliveira

Profª Drª Micheline Madureira Lage

Prof. Dr. Rafael Nogueira de Carvalho Frate

Prof. Dr. Roberto Carlo de Assis

Profª Drª Silvana da Rosa

Profª Drª Tatiana Vasileva Costa

Profª Drª Thais Fernandes de Amorim

Profª Drª Wanessa Gonçalves Silva