



Do texto ao audiovisual – um processo de “tradução e transcrição”¹

Maria Cristina BRANDÃO de Faria²

Danubia de ANDRADE Fernandes³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

As relações literatura-cinema-televisão, intercâmbio de técnicas narrativas que dão origem a uma nova obra. A esse processo comumente chamado de adaptação, preferimos chamá-lo de “transcrição” que dará origem à uma nova obra, a obra transcrita. Do hipotexto – texto de origem - ao hipertexto – o audiovisual -verificamos o processo utilizado na transferência de formas de um gênero para outro . A palavra, entidade mitificada pela comunicação escrita, irá perder a sua “aura” e, em seu lugar, imagens em movimento, vistas por meio da televisão ou do cinema exigem muita perícia de artistas adaptadores ao trabalharem com uma transposição intersemiótica.

Palavras-chave

literatura; cinema ; televisão; obra adaptada.

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado chama se violeta e não de uma “ dupla exposição” de vermelho e azul.

A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível.

Sergei Eisenstein

A atividade tradutória envolve um universo multifacetado de questões no qual atuam em conjunto, o autor do texto de partida, o tradutor-adaptador, o veículo e os receptores. Cada um desses possui suas especificidades, estabelecendo um grande número de problemas para os quais é necessário encontrar soluções. Como ter controle sob algo tão vasto? As questões formam um emaranhado em aparente desordem, cujos temas atam-se às formas num contínuo fluxo e refluxo. A complexidade e a riqueza de

¹Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Professora titular da Graduação e colaboradora do Programa de Mestrado “Comunicação e Sociedade” da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom / UFJF). Doutorada em Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Autora de “O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro” (Ed. UFJF/TV Panorama, 2005). E-mail: cristinabrandao@acessa.com

³Jornalista formada, pós-graduada em “Artes, Cultura Visual e Comunicação” e mestranda em “Comunicação e Sociedade” pela Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom / UFJF). E-mail: danubia_andrade@hotmail.com



um processo intersemiótico aumentam ainda mais quanto se tenta relacionar literatura e televisão. Nesta tarefa, ao apreciarmos os conceitos utilizados diferentemente pelos dois veículos, vimos que não são muito precisos.

“Traduzir”, em sintonia com o pensamento de Roman Jakobson, seria, no caso, manter a semelhança de uma estrutura com outra forma, que se torna metáfora crítica do texto traduzido, pressupondo para tanto que a qualidade do produto resultante depende mais das qualidades repertoriais e inventivas do tradutor do que, propriamente d, de teorias ou preceitos prévios⁴

Se a tradução intersemiótica faz ou tenta fazer, um elo entre a literatura (incluindo a dramática) e o grande público de telespectadores, por exemplo, estimulando-o a voltar ao texto de partida, tentando encontrar as mesmas personagens, o mesmo tratamento e as mesmas facilidades, o que afinal ocorre é que a tecnologia da imagem condiciona de maneira específica a apreensão do texto literário. A palavra, entidade mitificada pela comunicação escrita, irá perder a sua “aura” e, em seu lugar, imagens em movimento, vistas por meio da televisão, do computador ou das fotografias. Tais processos irão exigir muita perícia de roteiristas adaptadores.

É compreensível que a maioria das traduções se intitule hoje, adaptações o que nos leva ao reconhecimento do fato de que, toda intervenção, desde o momento em que se está traduzindo uma obra a qual chamaremos “de origem” até o trabalho de reescritura dramática dessa mesma obra, estamos diante de uma recriação; ou seja, a transferência das formas de um gênero para outro, nunca é inocente, e sim, que ela implica a produção do sentido. Transformar ou transpor uma obra de um gênero em outro, (de um romance ou conto, numa peça de teatro ou filme; um texto dramático, em espetáculo teleteatral, de uma radionovela ou telenovela em romance; de um trabalho audiovisual em textual etc) implica em fazer uma adaptação que sempre terá como objeto, os conteúdos narrativos, a fábula, que são mantidos mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis, enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente quando o dispositivo de enunciação é inteiramente diferente do “original”, como por exemplo, a transposição de um texto teatral para a televisão⁵. Por adaptação podemos compreender, portanto, uma “transcrição de linguagem”, equivalente a uma “transposição de substância”⁶, pois a

⁴ Ver mais detalhes em Roman Jakobson, 1969.

⁵ São estas as observações que Patrice Pavis alinha, ao tratar ao tema “adaptação”, em seu Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁶ Ver Doc Comparato, 1992. p. 234.



partir do reconhecimento de que uma obra é a expressão de uma linguagem; o seu transporte, pela mudança de veículo, de seu conteúdo a uma outra forma, configura a adoção de uma outra linguagem que pressupõe um processo artístico de “tradução”, ou “recriação”, como quer Doc Comparato. A transcrição de linguagem irá alterar o suporte lingüístico utilizado para se contar uma história. Alteramos uma unidade de conteúdo e forma no momento em que fazemos que esse conteúdo seja expresso em outra linguagem dentro de um processo de criação com base no maior ou menor aproveitamento da obra original.

A Adaptação

O termo “adaptação” tornou-se popular no contexto cinematográfico para identificar películas cuja obra cinematográfica não se apoiava num roteiro original e o público podia identificar nos letreiros em cartaz nos cinemas, o subtexto, ou fórmulas como “adaptação de...”, “inspirado na obra de...”, ou “livremente inspirado em...”. As adaptações passaram a admitir diferentes graus numa escala que vai da adaptação mais “fiel à obra”, (quando é clara a reprodução de um original transubstanciado) a “adaptação livre” (quando o roteirista dá mais ênfase a um aspecto dramático da obra, criando uma nova estrutura para todo o conjunto) e as que se declaram “baseadas em” (a obra original funciona como ponto de partida material para a construção de uma história que terá nova estrutura); ou ainda, a “recriação” na qual se tomam algumas liberdades com relação ao texto de partida cujas exigências identificatórias com a obra original são totalmente relaxadas.

Sempre que se debate a temática da transcodificação fílmica de literatura, irremediavelmente, surge a problemática do grau de fidelidade ao texto-original, como critério de valoração e aceitação da qualidade da transposição intersemiótica.

Em criterioso ensaio para o site “ciberkiosk”, o português Sérgio Paulo Guimarães de Souza discorre sobre *fidelidade* na transposição fílmica de textos literários para o cinema. A questão da fidelidade, segundo ele, radicaliza-se em torno de exigências que identifiquem a obra original ao ponto de adaptar para o ecrã significar que levar a cabo uma tradução literal. Uma cópia em sentido de decalque, ou seja, uma transposição no sentido de reprodução absoluta do texto literário. O importante é verificar contudo, que cada realizador que adapta pode optar por aproximar-se das marcas semiótico-discursivas do texto literário ou emancipar-se delas, ainda que não



totalmente. Portanto, “advogar *fidelidade* literal ao texto supõe um monolitismo interpretativo, em que a verdade inequívoca e unívoca de cada texto existisse e fosse cantável através do mandarinato de uma leitura atemporal e de validade universal, vale dizer, correta e ortodoxa”⁷. Ora, nada de mais inviável do que pressupor a possibilidade de reproduzir num outro sistema estético o que “a priori” produtivamente multiplica e diversifica “concretizações”, conclui. Em suma, fiscalizar e regular esteticamente a adaptação para o cinema ou televisão, em termos de estrita fidelidade ao texto literário, apaga, teoricamente, a conceptualização deste como entidade geradora de uma infinidade de possibilidades significativas procedentes da flexibilidade e criatividade da linguagem literária nos seus usos metafóricos e topológicos. A exigência de fidelidade literal ao que se adapta, para Guimarães de Souza, constitui-se uma forma de legitimar o que ele denomina “fundamentalismo autoral”.

Muitos escritores censuram o cinema sempre que se sentem *traídos* por uma adaptação quando esta é incapaz de transmitir o sentido textual que julga(va)m possuir absoluto, negando dessa maneira, a hermenêutica pluralista dos textos literários que escreveram. Rejeitam a possibilidade de serem lidos de formas diferenciadas e multívocas. Dessa forma, cabe ao produtor de literatura, apagar-se em prol de leituras plurais que a capacidade produtiva dos textos solicita de maneira a não cair em tentação autoral de fixar *sentido* dos textos que produz, defende Guimarães de Souza.

Na visão de Doc Comparato, o fato de recriar implica o risco de que o produto reelaborado perca em relação ao original, mas, em muitos casos, sucede que a adaptação resulta melhor do que o próprio original. Isto se deve ao fato de o material da história se prestar melhor para outro tipo de suporte dramático⁸. A adaptação “implica em escolher uma obra *adaptável*, isto é, que possa ser transformada sem perder qualidade e nem todas as obras se prestam a esse gênero de trabalho”⁹. É interessante observar que adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das

⁷ <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/sergio.htm>. A adaptação cinematográfica de textos literários.

⁸ Ao analisarem o filme *Rebecca*, realizado por Hitchcock, em 1940, baseado no romance de mesmo nome, escrito por Daphné du Maurier, as autoras francesas Francis Vanoye e Anne Galiot-lété, admitem que de certa forma, o filme de Hitchcock, que parecia relativamente próximo ao romance em superfície, adquire um aspecto bem diferente: muito mais estruturado, mais ritmado, com personagens ao mesmo tempo mais marcados e menos caricaturais, talvez mais coerente, em todo caso, organizado de maneira diferente...o filme apropriou-se do romance “água-com-açúcar”, de Daphné du Maurier para convertê-lo em gênero gótico com emoções fortes. (...) O meio filmico deixa, graças à multiplicidade de materiais sonoros e, portanto, à sua ambivalência, uma liberdade maior à narrativa subjetiva do que o romance, necessariamente mais limitado ...” **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas. Papirus; 1994.

⁹ COMPARATO, Doc. Op.cit. p. 235. O autor cita a obra *Ulisses*, de Joyce como uma adaptação impossível, (embora já realizada para o cinema), uma vez que o que a caracteriza são os pensamentos íntimos, os acontecimentos mentais de uma personagem.



impossibilidades inerentes ao meio. Em regime de adaptação deve ter-se em conta que se está em contexto de *arte* que procura não só uma interpretação do objeto literário mas essencialmente a sua reconfiguração estética. O realizador que adapta literatura distancia-se do leitor que a lê, já que procede a um redimensionamento do livro numa nova obra de arte. Sendo em arte ilimitada a liberdade de criar, não se pode pensar em regulamentações ou instruções estritas sempre que o cinema ou a televisão escolham fazer-se a partir da literatura. A literatura a ser adaptada posiciona-se como um material estético destinado a um outro campo da estética, no qual poderá beneficiar com uma criação/ invenção¹⁰.

Acreditamos que caberá ao autor, ceder o seu texto para uma operação intersemiótica, sabendo de antemão, que, em se tratando de meios audiovisuais, que adaptar deverá significar uma re-escrita, ou re-interpretação da sua obra. Por essa razão, “um escritor não deve fornecer interpretações da sua própria obra, senão não escreveria um romance, que é uma máquina de interpretações”, nos lembra Umberto Eco (1991). Em suma, a fidelidade que patenteia a crítica sempre que acusa de traição as transposições semióticas que não reivindicam tradução literal da literatura, supõe um frontal desalinho com a idéia de que “existe na obra de arte uma substância que dela se desvincula e paira como gratuita oferenda à utilização por parte de quem a recolhe”¹¹.

Num dos seus interessantes ensaios reunidos livro *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, Patrice Pavis elabora sua teoria da encenação considerando a passagem do texto dramático à cena, como um “parto difícil”. Lembra-nos que a encenação, não tem de ser fiel ao texto dramático, uma questão, que segundo ele, pode ser entendida de diversas formas como: “fidelidade ao pensamento do autor”, “fidelidade a uma tradição de desempenho”, “fidelidade à forma ou ao sentido em virtude de princípios estéticos ou ideológicos. Fidelidade, sobretudo, é uma ilusão da representação”, reitera Pavis. Produzir uma encenação fiel seria, então, repetir para a figuração cênica aquilo que o texto já diz. Então, para que um bom diretor? Pergunta. O diretor funcionando como um adaptador do texto de origem não aniquila e nem dissolve o texto dramático pois ele guarda seu *status* de texto lingüístico mesmo colocado em cena. O autor considera que

¹⁰Ao comentar a adaptação do livro de José Louzeiro para o cinema, que recebeu o nome de *Pixot* (dirigido por Hector Babenco, autor do roteiro em colaboração com Jorge Duran), Maria de Lourdes Abreu de Oliveira comenta que a película “não se trata de uma adaptação, o que significaria empobrecimento para o filme, mas de uma recriação, buscando-se dizer, em linguagem cinematográfica, as inspirações, as necessidades de expressão, as diligências criadoras, as relações humanas que a literatura exprime por seu lado.” *In: Eros e Tanatos no universo textual de Camões*, Antero e Redol. São Paulo: Annablume, 2000. p. 74.



encenações de um mesmo texto dramático, notadamente, aquelas realizadas em momentos históricos bem diferentes, não “leram” o mesmo texto. É certo que a “letra”, o texto é o mesmo, mas seu espírito varia consideravelmente.

Hipotexto e Hipertexto

O que se passa quando um romance, uma novela ou uma peça de teatro tornam-se um filme de ficção ou um teleteatro? Vamos considerar o texto de partida como um “hipotexto” e a produção audiovisual como “hipertexto”¹². O hipertexto audiovisual transporta seu hipotexto escrito para um quadro geográfico e histórico o mais próximo possível do espectador e não o inverso. São transformações diegéticas (modificações do quadro espacial, temporal, social) isto é: transposição de uma ação praticada num espaço geográfico, para outro ou de uma época para outra e até mesmo as duas coisas juntas. As transposições pragmáticas das quais se utilizam os roteiristas podem ser intencionais. A escolha cabe a todo aquele que se entrega à uma adaptação ; seja guardar exatamente as mesmas ações e os mesmos encadeamentos que dos conteúdos do hipotexto, seja modificá-los acrescentando e/ou substituindo outras ações ou outros conteúdos.

Não existe nenhum princípio geral objetivo que explique a escolha do adaptador por essas ações, a não ser necessidades econômicas exigidas pela produção. Com efeito, o mais ignorante dos roteiristas sabe que se esforçar para manter todas as ações da obra de origem (às vezes de extensão considerável) obtém um filme/ teleteatro/ minissérie etc. cujo orçamento irá ultrapassar largamente o que pode oferecer o mais generoso dos produtores, isto, por razões de economia muito complexas que não me cabe aqui, discorrer. Diria que um filme de quatro horas terá rentabilidade muito mais dificilmente que um filme de duas horas, pois os cinemas que o exibirão, passarão a oferecer duas vezes menos sessões, sem poder multiplicar o preço delas por dois. O sistema de exploração do cinema em salas não aceita os filmes de duração de no mínimo noventa minutos. Para a televisão, os especiais e teleteatros obedecem a esquemas comerciais que limitam o produto audiovisual em aproximadamente 50 minutos. Haja visto que a transposição da peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna para a TV (TV Globo, 1999), exigiu que seus roteiristas, Guel Arraes, João e

¹² Definição tomada de empréstimo de Yanick Mauren em *O filme como hipertexto – Tipologia das transposições do livro ao filme*.



Adriana Falcão, dividissem seu conteúdo para quatro capítulos sequenciais, transformando a peça numa microssérie.

O adaptador decidirá suprimir ou acrescentar ações segundo critérios múltiplos dependendo de parâmetros ainda mais numerosos e muito variáveis. Não é necessário examinar as adaptações cinematográficas ou televisivas para chegarmos à conclusão de que, em número de personagens, a tendência geral é de apresentar um número inferior ao hipotexto, pois cada personagem custa ao produtor o pagamento de mais um ator (ao cinema desagrada, bem mais que o teatro, utilizar o mesmo ator para interpretar muitos papéis secundários) e ao espectador custa o esforço de memorização de muitos personagens – esforço que produtores consideram como mais importante que aquele feito pelo leitor para reter um nome próprio, dada a facilidade que tem em reler qualquer trecho do livro. Observa-se ainda, a propensão dos adaptadores a fazer de uma personagem do hipertexto filmico, no caso, o suporte de ações e de comportamento que são próprios no hipotexto escrito de duas ou mais personagens¹³. Todavia, raras são as adaptações nas quais a personagem muda de sexo ao se encarnar na tela a não ser que numa adaptação livre, o roteirista ou diretor tornam o hipotexto escrito difícil de ser reconhecido.

Uma prática hipertextual muito comum consiste em tomar como ponto de partida dois textos (ou mais) de um mesmo autor e fazer dele um produto audiovisual. Em 1956, Elia Kazan “combinou” ou fez uma “contaminação”¹⁴ no filme, de duas peças de Tennessee Williams para o cinema ao criar o filme *Baby Doll* assim como no domínio soviético, Nikita Mikhalkov se inspirou em várias novelas e contos de Tchekhov para fazer *Leus Yeux Noirs* (1987).

Os exemplos são inúmeros e não cabe aqui, listá-los. Certamente, pesquisas muito minuciosas permitirão citar outros títulos. Preferimos tomar como exemplo, produções da televisão brasileira necessárias à divulgação de fatos de cultura. Um exemplo original no terreno das adaptações foi o da peça *Odorico, o Bem Amado* que virou novela de 175 capítulos, tendo por base um meticuloso processo de reorganização de idéias realizado pelo próprio autor, Dias Gomes. Adicionando novos temas, diálogos e personagens, Dias descobriu em seu próprio texto, nuances criativas que geraram

¹³ Truffaut não escapou à regra, como se pode perceber lendo-se o romance homônimo de Henri Pierre Roché do qual ele tirou seu filme *Jules e Jim*. Com efeito, a personagem Catherine, interpretada por Jeanne Moreau, cristaliza sobre ela, traços distribuídos sobre várias personagens femininas do romance.

¹⁴ Termo “contaminação” utilizado por Yannick Mouren para indicar que algumas “novelas, contos, ou romances” de determinado autor aparecem reunidas num mesmo filme.



especificidades estilísticas inéditas para a época. Na transposição houve um aprofundamento da temática e um enriquecimento notável das personagens, sobretudo no que diz respeito ao personagem principal, Odorico Paraguaçu, (Paulo Gracindo) com sua carga de neologismos que o imortalizou na história da telenovela brasileira, como nos lembra José Dias.¹⁵ O autor/adaptador acrescentou mais 25 personagens (o original tinha apenas 15) entre eles destacava-se o Zeca Diabo (Lima Duarte), personagem retirado de uma de suas peças, escrita em 1943. *O Bem Amado*, além de ter sido a primeira novela colorida da TV, abriu as portas do mercado de além-fronteiras para a produção nacional atingindo inclusive o México e a Argentina apontados como tradicionais produtores de teledramaturgia. Dias Gomes dizia à época:

Acho que ninguém aprende a ser dramaturgo, como ninguém aprende a ser poeta. Você pode aprender algumas regras básicas de “playwriting”, mas isso não faz de você um autor de teatro. Ninguém é escritor só porque sabe gramática. Quanto à televisão... Bom, esse é outro papo. Se você já é um autor de teatro ou de romance, um contista ou um poeta, você pode aprender a escrever para televisão. E o diabo é que isso só se aprende fazendo. Quebrando a cara. Porque a televisão tem uma linguagem própria, que difere do teatro, do cinema, da literatura, embora roube elementos de cada um deles. E é uma linguagem nova, surgida em nosso tempo, com novas formas de comunicação, de assimilação da cultura e de percepção estética. (GOMES, Dias. *Apud*: DIAS, 1991, p.115)

No que tange à produção das emissoras de televisão, é inquestionável a opção por obras literárias que possam oferecer interesse ao público telespectador, o que parece então buscar-se é algo como um efeito de reconhecimento de autores o que, conseqüentemente, estimulam as vendas, ativando o mercado livreiro. Utilizando novamente, a microssérie *O Auto da Compadecida* em sua migração para a TV e depois, para o cinema, reuniu elementos de outras peças de Suassuna como *A Pena e a Lei e Torturas de um Coração*¹⁶. Chegou a aumentar o volume de vendas de publicações com o repertório de Suassuna e em versão DVD, é facilmente encontrado nos balcões das

¹⁵ As informações estão na tese de Mestrado de José Dias *Evolução cenográfica de O Bem Amado de Dias Gomes ou Confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes*. São Paulo : USP , 1991. volume I . Dias Gomes pode ser considerado um autor multimídia, pois desde os anos 40 fez cerca de 500 adaptações de peças, contos, novelas e romances da literatura universal para o radioteatro e depois, para “especiais” na TV

¹⁶ Na ocasião, o próprio autor, entusiasmado com a adaptação do *Auto* para a TV e em celulóide, afirmou: “gostei tanto que coloco à disposição de Guel, outras comédias como *O santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*.”. Revista *Bravo* setembro. 2000. ano 3. n. 36 p. 54.

locadoras de vídeo, propiciou o público rever a microssérie, o filme e adquirir informações extras, como entrevistas, *making off* das filmagens e curiosidades¹⁷.

Retomando o processo de reutilização de várias obras de um mesmo autor na adaptação audiovisual, não poderíamos esquecer de citar o trabalho de Maria Adelaide Amaral que adaptou para a televisão, a obra de Eça de Queirós, *Os Maias*, (TV Globo 2001) adicionando personagens de *A Relíquia* e *A Capital*. Em entrevista à revista *Veja*, a novelista/adaptadora, revelou algumas mudanças efetuadas na obra de Eça quando transformada em minissérie brasileira, tratando também, sobre os acréscimos e cortes de personagens:

Se eu e minha equipe cometemos algum pecado, foi ser extremamente reverentes com a obra de Eça. Nenhuma das alterações é relevante se comparada com a fidelidade com que seguimos a história e seu espírito. E todas se justificam do ponto de vista da dramaturgia. Eu cortei alguns personagens, ampliei a participação de outros e até incluí na trama, figuras dos livros *A Relíquia* e *A Capital*, o que deixou os queirozianos de cabelo em pé. Entre os personagens que eliminei está o Conde de Steinbroken, que tem uma função anedótica em *Os Maias*, mas não contribui em nada para a ação. Quanto ao núcleo de personagens que extraí de *A Relíquia*, estou com a consciência tranquila. Ele faz muito sucesso, diverte as pessoas. Os queirozianos me diziam: por que introduzir essa gente se a matéria cômica de *Os Maias*, já é tão rica? Mas seu humor é refinado demais, requer conhecimento da história de Portugal que nem os portugueses dominam hoje em dia. Essa espécie de ironia é quase inacessível ao público de televisão. (GRAIEB, 2001)

A linguagem literária possui alto grau de subjetividade, não necessitando, pois, de uma estrutura dramática rígida, e abrindo espaço para digressões, escreve Pina Coco¹⁸ transcorrendo sobre os caminhos da adaptação - da palavra à imagem. Já a linguagem imagética, lembra, se escora, de forma vital, a uma estrutura dramática – no caso da televisão aberta, “agudizada” pela narrativa fragmentada, que impõe os ganchos dramáticos.

O processo de adaptação é um prolongamento e uma ampliação de uma essência originária de um texto-fonte, mas se o coeficiente ou o grau de derivação for de tal ordem que as estruturas semântico-narrativas e discursivas do texto literário se encontrem praticamente subvertidas no texto fílmico, sobrando apenas, neste, a presença

¹⁷ A Rio Gráfica vem lançando regularmente, livros com as histórias das novelas da Rede Globo. Em 1985 lançou *Dancin' Days*, uma adaptação da telenovela homônima de Gilberto Braga e O Bem Amado, a obra teledramatúrgica de Dias. Gomes. Por outro lado, esse processo nos faz pensar que, existe certa tendência do romance moderno em se aproximar, textualmente, de formas de teleficção com edição de romances e contos que parecem ter sido feitos para facilitar suas possíveis adaptações para o audiovisual pois é notório que a teleficção contribui com índices significativos das vendas de livros adaptados.

¹⁸ Pina Coco *O livro é melhor que o filme? Da palavra à imagem, os caminhos da adaptação*. IN: Revista *Percevejo*. N. 9. op. cit. pg 126-130.



de uma ou outra mera referência ao texto-original, não estaremos, com certeza, frente a uma adaptação, mas tão somente perante uma criação cinematográfica ou televisiva original, pontualmente inspirada num texto literário. Assim, muitos textos fílmicos, embora tenham como matriz ou elemento gerador um texto literário, não se podem considerar adaptações deste.

Das Teorias de Semióticas Visuais

A hipótese da autonomia de uma adaptação implica, evidentemente, os critérios de originalidade e unicidade da obra, que caberia discutir segundo a tese de Benjamin sobre a obra de arte na época de seus meios de reprodução técnica e, ainda, segundo suas considerações sobre as apropriações do passado pelo presente, como a “constelação” sincrônica dos *flashes* que reinventam o passado conforme determinada perspectiva.¹⁹ Christian Metz fala das relações discursivo/visual e lança mão do critério lingüístico da dupla articulação da linguagem para diferenciar estrutura discursiva e estrutura imagética. Basicamente, Metz propõe que a narrativa cinematográfica (ou de televisão) não tem as unidades mínimas distintivas de significação, os fonemas, que são próprias da articulação verbal discreta, linear e contínua. Não as apresentando, a imagem visual também não teria a segunda articulação, de modo que os seus significantes implicariam grande distância entre forma do conteúdo e forma da expressão, tornando-se praticamente impossível analisar no sentido de “decompor” a imagem. Logo, não se poderia também, propor a equivalência de imagem e discurso, pois a representação das unidades discretas deste pela analogia daquela, caso isso fosse possível, seriam unidades mínima traduzidas; por unidade de dimensão ou extensão incontrolável²⁰. Sua argumentação é forte, no entanto, não se pode esquecer de teorias tradicionais que definem o plano, na comunicação por imagem, como equivalente da palavra no discurso. Segundo elas, assim como as palavras se comunicam em enunciados, os *planos* se combinam em seqüências. Com estudos dessas combinatórias podemos obter resultados pertinentes como definição de equivalências ou, pelo menos, de semelhança de discurso/imagem. A idéia é em princípio válidas, para alguns especialistas que insistem, contudo, em suas limitações, considerando-se comparação forçada, pois baseia-se ela mesma numa semelhança, como uma metáfora, e não num significado unívoco de *plano* e “palavra”.

¹⁹ Ver na bibliografia, Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história* e *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

²⁰ Christian Metz, *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1972.



Lawson nos dá uma idéia de complicações que surgem para o roteirista, ao adaptar um texto literário. Seu exemplo é extremamente esclarecedor, pois ele propõe que se busque equivalência cinematográfica para uma única frase: “Um homem caminha em direção às montanhas” e a seguir, descreve algumas possibilidades e enumera outras tantas dificuldades:

A frase principia com o homem. Se começarmos com um plano do homem, depararemos com toda espécie de fatos físicos que não estão contidos nas palavras. *Um homem* é uma abstração. Entretanto, este homem é uma pessoa cujo rosto revela certas particularidades de seu caráter, de sua idade, de seu temperamento. Mesmo neste primeiro grande plano, teremos muitas informações a respeito do ambiente: será dia ou noite. O tempo também deve ser levado em consideração, o homem está se movimentando numa determinada paisagem. Suponhamos que seja dia; há nuvens no céu, sopra o vento, é outono e ele está descendo por uma campina nua, coberta de pedras que se quebram debaixo de seus pés.

Com isso chegamos à questão do som: ouvimos o ruído do vento, o som de seus passos. Poderá haver música, ou então será possível ouvir sua voz monologar interiormente. A câmera desce focalizando suas botas. Esse primeiro movimento da câmara, da cabeça do homem aos pés, muda o espírito e o ritmo da cena e pode pedir alterações semelhantes ou contrastantes no esquema sonoro. O verbo foi introduzido; é um verbo intransitivo e ainda não envolve nenhuma ação além do caminhar.

A esta altura, a frase cinematográfica já implicou numa riqueza de detalhes, tons e nuances psicológicas. Por outro lado, muito há ainda para ser dito: não conhecemos o homem, não sabemos para onde vai. Voltemos, pois ao seu rosto, ansiosos por saber mais. Tomemos um grande plano de seus olhos e, depois, mostremos aquilo que está vendo – as altas montanhas que se elevam no horizonte.

Em torno do homem, do ambiente e das montanhas longínquas poderia ser construída uma sinfonia audiovisual. Acrescentemos outra cláusula à exposição. Examinamos o rosto do homem e percebemos que ele está angustiado. Cortamos para a rua de uma cidade; é noite, alguém está correndo, há disparos; o vulto de esconde num beco. À luz de uma lâmpada de rua, vemos que ele está ferido. Cortamos para o homem caminhando em plena luz do dia. Ele coloca a mão sobre o lado, e descobrimos algo que ainda não havia sido revelado: há sangue na sua mão.

Até aqui estivemos contando apenas um episódio acerca do homem. Voltemos para outros momentos, outros lugares – um mendigo esfarrapado andando por ruas



miseráveis; um soldado correndo através de um campo coberto de soldados mortos ou feridos. Uma criança pulando num prado florido. A música pode contradizer as imagens: o pedinte anda ao som de uma música marcial; o soldado corre ao ritmo de uma valsa irônica; a criança pula no esplendor solene de uma missa de Bach²¹.

A frase “um homem caminha em direção às montanhas” proposta por Lawson, assinala que o “homem” é uma abstração. No entanto, a imagem não é uma abstração. Compõe-se uma figura com características físicas aliada a fatos que vão além do que está contido nas palavras e aquele “homem” passa, a partir da tradução em imagens, da condição de abstrato para concreto.

Embora o autor tenha usado esse exemplo para ilustrar uma montagem cinematográfica, a frase encaixa perfeitamente nos problemas da adaptação. No texto literário, uma frase indicando uma ação é apenas um ponto de partida para o roteirista que por mais que se preocupe em ser fiel ao autor, não poderá nunca fazer do roteiro uma ilustração do livro.

É importante ressaltar ainda o peso das palavras em cada contexto. Nesse sentido, a ação das personagens ganha outras ordens, ordenações, na medida em que suas reconstruções são possibilidades particulares de leitura. Dessa maneira, textos verbais não podem ser transformados em narrativas visuais pura e simplesmente, reproduzindo-se as cenas dramáticas e omitindo-se outros elementos da prosa.

Sabemos que a literatura, o teatro, a televisão e o cinema comunicam de maneira diversa por meio de códigos específicos, fazendo talvez, pouco sentido buscar paralelos entre eles no plano restrito da comunicação denotativa ou da possibilidade de equivalência estrutural. Como a adaptação de um romance para a televisão está condicionada às diferenças entre os meios e suas técnicas específicas, pode-se propor a hipótese da tradução intersemiótica do sentido estético da obra, na qual se mantém alguns elementos definidores do seu campo semântico geral, e, ao mesmo tempo, excluem-se outros, por imposição técnica do meio e também por opção estética e ideológica. Como se sabe, Roman Jakobson foi um dos primeiros estudiosos a teorizar explicitamente a possibilidade da tradução de obras, discriminando e definindo espécies possíveis a partir dela como interlingual, intralingual e intersemiótica. Seus exemplos mais conhecidos consistem justamente na tradição de textos em imagens eletrônicas. O autor concorda que as transformações são possíveis na medida em que a operação

²¹ John Howard Lawson, *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, pp.234-235.



constitui-se como uma das atividades próprias das artes, que define como um saber sensível das formas. Traduzir seria, no caso, manter a semelhança de uma estrutura em outra forma que se torna a metáfora crítica do texto traduzido. Pode-se contextualizar a tradução intersemiótica segundo dois conjuntos de operações complementares: face à contemporaneidade da arte como questão cultural de implicação política ou como prática especificamente artística, dependendo de certo estado dos meios técnicos de produção das obras e das formas nessa mesma contemporaneidade.

Retomar ou fazer um novo recorte de uma história já existente significa estabelecer uma relação de passado/presente em que a obra de partida se torna o material de uma apropriação que produz com ele um novo valor de uso. Logo, a análise das adaptações de um romance também está condicionada às circunstâncias sócio-históricas concretas da produção das mesmas e às ideologias que se atribuem ao romancista, ao adaptador/tradutor, ao público e, certamente, também ao analista. No caso de meios eletrônicos há ainda o critério comercial de subordinação do valor estético à manutenção da audiência.

As adaptações de uma obra (literária, dramaturgica) para a televisão, na visão de Aluisio Trinta, podem requerer uma “atitude descritivista”, por parte do adaptador-roteirista. Esta *descrição*, nos termos da retórica clássica, irá despontar em distintas modalidades de *hipotipose*, isto é, uma “descrição cênica”, à moda da pintura figurativa, cujo tempo verbal é o Presente do Indicativo. Poderão seguir-se a *prosopografia* ou representação dos traços exteriores de um ou mais personagens; a *etopéia*, isto é, a evocação dos costumes, comportamentos, qualidades e defeitos (a “pintura moral”) dos personagens – e uma *cronografia* (um “retrato de época”) associada a uma *topografia* (o quadro geográfico ou ambiental, fornecido ficcionalmente pelos cenários) da ação. Trata-se de uma “exposição de seres e coisas”, com uma apelo simples à imaginação e aos sentimentos. Todavia, com ela se põe em marcha uma focalização, o que quer dizer que se está organizando um relato tendo por base um ponto-de-vista privilegiado, pois ao telespectador é imposto pelo jogo de câmeras e pela edição, um dado *olhar*. Se preferirmos a dicotomia jakobsoniana de *metáfora* e *metonímia*, diremos que o emprego generalizado da metonímia caracteriza satisfatoriamente a “descrição realista”, levada a termo, por exemplo, pelas telenovelas.²² Já no cinema, o movimento lento e analítico da

²² Ver Aluisio Trinta. *O direito de nascer e renascer*. Tese de doutorado -UFRJ



câmera serve à descrição de ambientes, expostos à curiosidade do espectador por um *travelling*.

A adaptação da obra *Grande Sertão : Veredas*, de Guimarães Rosa, por Walter George Durst (TV Globo, 1984), sabidamente “difícil”, pois é determinada por um padrão de legibilidade culta que pressupõe do leitor o domínio de vários códigos, necessariamente, segundo Osvando Morais, implicou a adequação ao veículo e a modelos prefixados de inteligibilidades do público. Como se tratava de transformar um material literário, que é discurso de altíssima densidade estética e semântica, pela mediação de modelos de baixa densidade pressupostos numa definição de “público” e nos estereótipos do imaginário “sertanejo” que supostamente tal público possui, a adaptação operou desvios com relação ao original, embora permanecesse no espaço semântico da sua referência sertaneja, dada pelos elementos principais da fábula e pelos seus personagens centrais bem como pela ambientação espaço-temporal:

De um modo geral pode-se dizer que no Grande Sertão: Veredas a enunciação compõe a unidade contraditória das versões cultas e populares do Brasil e de certa temporalidade de conflitos de grupos de poder específicos da história do interior do país no fim do Império e na Primeira república. Na televisão, contudo, a transformação do narrador em personagem do enunciado apagou as ambigüidades da sua constituição caracterial, que tiveram de servir suplementadas por outros meios: por exemplo, recurso a histórias narradas por outras personagens, imagens de cultos religiosos, sonorização, efeitos especiais de luzes etc. Seguindo este raciocínio, poder-se-ia dizer que a segunda obra, a tradução, ganhou significação por meio das inevitáveis e necessárias divergências técnicas quanto ao texto original, o que, evidentemente, vale para aqueles que leram o romance, e não para a maioria do público, contudo, que apenas viu as imagens. (...) as dificuldades encontradas foram muitas, pois o tradutor não mediou apenas um código e outro – o literário e o televisivo –, ele reorganizou, nesse processo, sua visão do livro no novo suporte, levando em conta também a recepção. (MORAIS, 2000, p.38-60)

O tradutor, nas palavras de Jakobson, para traduzir tem de trair, e isso nos leva à imagem de algo hermético e há que se achar uma outra entrada, mesmo que essa seja através da traição: simula-se a linguagem do roteiro para chegar próximo da linguagem do livro. Traduz-se o intraduzível ou o intraduzível se traduz através de aproximações.

Oswando Morais observa que o texto rosiano se entrelaça nos fios da intriga e como narrativa visualiza-se no texto televisivo, não afetando, portanto, o conteúdo e a estrutura do discurso verbal. Nesse sentido, podem ser constatados alguns paradoxos: o texto traduzido em sua nova estrutura nada significa se olhado ou comparado ao texto de partida, mas ao mesmo tempo mantém um estreito vínculo com este, por meio não só



das personagens, mas também dos elementos que formam a “coluna vertebral” remontada, reordenada e transformada, compondo-se a estrutura de outra obra. O grande desafio de Durst na roteirização de *Grande Sertão* seria equilibrar as tramas (principal e paralelas), mantendo o interesse por meios de inúmeros recursos. Não fugindo à regra, utilizou em sua adaptação, todos os mecanismos de que dispunha: efeitos de luz e som, efeitos visuais (sobreposições de figuras significativas do repertório popular, por exemplo, bodes, bois, que deram forma visual ao Diabo) e permutação dos diálogos-monólogos de Riobaldo por imagens que traduzissem pelo menos a essência do texto verbal.

Como se sabe, o romance de Guimarães Rosa concentra em um grau muito elevado, informações únicas e características do autor. Não seria possível, nesse tipo de operação, assegura Moraes, exaurir o livro, portanto, traduziu-se visualmente a narrativa e a linguagem como meio de transgredir a própria linguagem do romance. Assim, tal como Rosa, o autor do roteiro teve a possibilidade de escolha, caracterizando a narrativa a seu modo e assim afirmando-se como co- autor.

Todo autor é inclinado a aumentar a complexidade de sua obra e todo leitor quer decodificá-la com um mínimo de esforço. Os adaptadores sabendo disso, apóiam-se nessa idéia e executam-na, na maioria das vezes, com bastante habilidade. Dessa forma, os textos devem reanimar na memória do leitor-telespectador os diversos sistemas codificados já conhecidos, projetar-se neles, receber dessa correlação novas significações e dar novas interpretações, tanto ao novo quanto ao já conhecido. Segundo Francis Henrik Aubert, na interação comunicativa, temos três tipos de mensagem: a mensagem pretendida, a mensagem visual e a mensagem efetiva que é aquela que se realiza na recepção, no destinatário, condicionada em parte pela expressão lingüística, em parte pelo saber e pela intenção receptiva do interlocutor²³.

Diante das muitas questões levantas por teóricos com relação à tarefa do adaptador, chega-se a conclusões que não diferenciam este profissional do crítico literário, que ao traduzir não só interpreta, mas também critica: e o resultado dessa crítica e interpretação está presente no roteiro. Já o que aparece na tela é um outro olhar crítico, surgindo também, junto à figura do roteirista/adaptador, a do diretor.

Na verdade, a literatura é uma abstração da realidade e tal abstração causa dificuldades em vários níveis. Muitas vezes, o ilegível é transformado em legível, o

²³ Francis Henrik Aubert., *As (in) fidelidades da tradução: servidões e autonomia do Tradutor*, Campinas. Ed. Unicamp, 1993. p. 73.



ambíguo se perde e a nova linguagem, mimese da anterior, finge ser o que não é. Ela será totalmente outra coisa, e como tal deve ser analisada, vista independentemente de sua origem.

Referências bibliográficas

- ANDREW, J. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (in) fidelidades da tradução**: servidões e autonomia do Tradutor. Campinas. Ed. Unicamp, 1993.
- BARBERO, J.Martin; REY, German. **Os exercícios do ver**. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- BELOGH, Ana Maria. A palavra que prevê a imagem: o roteiro. *In: Comunicação e Artes*. São Paulo, ECA/USP, v. 15, no. 23. 1990.
- CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- COCO, Pina O livro é melhor que o filme? Da palavra à imagem, os caminhos da adaptação. *In: Revista Percevejo*. Teatro contemporâneo e narrativas. Rio de Janeiro. UNI Rio. 2000.
- DIAS, José. Evolução cenográfica de O Bem Amado de Dias Gomes ou confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1991. volume I.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Da literatura à TV**. Acervo IDART, Centro Cultural São Paulo.
- GRAIEB, Carlos, Entrevista a Maria Adelaide Amaral. Frustrada e feliz – A autora lamenta a baixa audiência de Os Maias. **Revista Veja**, 21 de março de 2001.
- GUIMARÃES, Hélio. **Literatura em Televisão**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Campinas. SP. 1995.
- _____. O romance do século XIX na televisão: observação sobre a adaptação de Os Maias *In: Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo: Senac. Itaú Cultural. 2003.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. *In: Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas SP: Papyrus, 1996.
- LAWSON, John Howard. **O processo de criação no cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- MITRY, Jean. **Estétique et psychologie du cinema**. Paris: Ed. Universitaires, s/a.
- MORAIS, Osvaldo. **Grande Serão Veredas – o romance transformado**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000.



ORAIN, Fred. Film, cinema et television. *In: Cahiers du Cinéma*, tomo 1, n. 1, Paris, abril de 1951. p. 37.

PAVIS, Patrice. Televisão (e teatro). *In: Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

ROSE, Brian. **Television and the performing arts**. New York: Greenwood Press, 1983.

STEPHEENSON, Ralph; DEBRIX, J.R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1969.

TRINTA, Aluísio Ramos. O Direito de Nascer e Renascer. Tese de Doutorado –Escola de Comunicação . UFRJ – 1995.

VANOYE, Francis; GALIO-L'ÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismael. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac&naify, 2003.