

O SEGREDO DA TRADUÇÃO INTERLINGUAL QUANTO A QUESTÕES DE GÊNERO: O ROMANCE, A POESIA E O FILME

Kênia Cristina Borges Dias¹

Luzia Marina Keller Morloc²

Silvia Do Nascimento Cardoso Ramos³

Divino José Pinto⁴

RESUMO: A tradução propriamente dita se confunde a interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. E, a figura do tradutor exerce papel de elevada importância, pois, através da tradução, ele recontextualiza a obra original em uma nova língua, uma nova cultura, para um novo público, ou seja, o tradutor é como um (co)autor da obra traduzida. Traduzir é iluminar a obra é mostrar o trabalho do tradutor como um construtor que deve manter as sensações existentes na obra original. Este artigo tem como objetivo a análise da tradução interlingual das obras: *Travesuras de La niña mala* (2006), de Mário Vargas Llosa, que foi traduzido do espanhol para o português; o poema *Galo Galo* (1950/1953), de Ferreira Gullar traduzido da língua portuguesa para a língua espanhola e a tradução intersemiótica de *Joana e os três pecados* (1988), de Maria Helena Chein para o filme”, narrativa extraída do livro com o mesmo nome, de Maria Helena Chein para o cinema. Sendo que, mesmo extraído de uma narrativa literária, o cinema contrapõe, atravessa e ultrapassa a linha de partida, apresentando diferentes processos e outras dimensões. Com a finalidade de observar técnicas de tradução utilizadas, possíveis “desvios de processo tradutório” e as principais teorias contemporâneas utilizadas para a tradução das referidas obras é que este trabalho será desenvolvido.

PALAVRAS CHAVE: Escritor. Narrativa linear. Tradução. Transculturação.

RESUMEN: La traducción propiamente dicha se confunde la interpretación de los signos verbales por medio de alguna otra lengua. La figura del traductor juega un papel de gran importancia, pues, a través de la traducción, recontextualiza la obra original en una nueva lengua, una nueva cultura, para un nuevo público, o sea, el traductor es como un (a) autor Traducida. Traducir es iluminar la obra es mostrar el trabajo del traductor como un constructor que debe mantener las sensaciones existentes en la obra original. Este artículo tiene como objetivo el análisis de la traducción interlingual de las obras: *Travesuras de La niña maleta* (2006), de Mario Vargas Llosa, que fue traducido del español al portugués; El poema *Galo Galo* (1950/1953), de Ferreira Gullar traducido de la lengua portuguesa a la lengua española y la traducción intersemiótica de *Juana y los tres pecados* (1988), de María

¹ Mestranda em Letras, Literatura Crítica e Literária. Graduação em Letras e Especialização em Língua Portuguesa. email: prof.keniacristina@hotmail.com, lattes: <http://lattes.cnpq.br/5283615833740151>

² Mestranda em Letras, Literatura Crítica e Literária. Graduação em Letras e Especialização em Docência Universitária. email: lu.keller@hotmail.com, lattes: <http://lattes.cnpq.br/5656340027822512>

³ Mestranda em Letras, Literatura Crítica e Literária. Graduação em História e Especialização em História Econômica do Brasil, Literatura Brasileira, em Coordenação Pedagógica. email: nascimentosilvia_4@hotmail.com lattes: <http://lattes.cnpq.br/6621294893276928>

⁴ Professor Dr. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC e Universidade Estadual de Goiás – UEG djitapuranga@hotmail.com

Helena Chein para la película, narrativa extraída del libro con el " El mismo nombre, de María Helena Chein para el cine. Siendo que, incluso extraído de una narrativa literaria, el cine contrapone, atraviesa y sobrepasa la línea de partida, presentando diferentes procesos y otras dimensiones. Con el fin de observar técnicas de traducción utilizadas, posibles "desvíos de proceso traductor" y las principales teorías contemporáneas utilizadas para la traducción de las referidas obras es que este trabajo será desarrollado.

PALABRAS CLAVE: Escritor. Narrativa lineal. Traducción. Transculturación.

1. O TRADUTOR E SUAS “MEMÓRIAS”: QUEM É HOJE O TRADUTOR AUTOR – MARIO VARGAS LLOSA, *TRAVESSURAS DA MENINA MÁ*

Travesuras de La niña mala é o título em espanhol do romance que foi lançado em 2006 e traduzido para a língua portuguesa por Ari Roitman e Paulina Wacht e que de acordo com o próprio autor Mário Vargas Llosa, é um romance parcialmente autobiográfico:

Sim, *Travesuras* é um livro sobre as cidades e as épocas em que nelas vivi. Uso a memória, mas também o sentimento de nostalgia que carrego com relação a isso. Já a história de amor entre Somocurcio e a Menina Má é totalmente inventada. Ainda que, para escrever sobre uma relação, sempre usemos algo de nossa experiência (apud COLOMBO, 2007, p. 1).

Llosa, que nasceu no Peru em 1936, é jornalista, dramaturgo, ensaísta e crítico literário, além de ser um escritor consagrado, ganhador de vários prêmios literários, entre eles o Prêmio Nobel da Literatura em 2010, mudou-se para Paris nos anos 60. No entanto a história e a cultura da América Latina estão presentes de maneira intensa na maioria de suas obras.

A obra *Travesuras de La niña mala* é um romance de vidas, uma história de amor, um amor moderno, condicionado pelo mundo em que vivemos e que está muito mais próximo da realidade do que os amores românticos da literatura. Este amor que se estende ao longo de quarenta anos também serve para fazer uma espécie de grande afresco de um universo que mudou extraordinariamente. Esta obra tem como principal espaço ficcional Lima, Paris, Londres, Tóquio e Madri contando com clareza e objetividade alguns momentos marcantes da história na segunda metade do século passado.

Mario Vargas Llosa consegue envolver o leitor com uma história prazerosa e cativante. Os personagens centrais Ricardo e a Menina Má passam pelo processo de transculturação presentes no romance.

A transculturação “permite” a convivência entre duas ou mais culturas, todavia esta convivência não está livre de conflitos, as culturas não se imbricam. A ideia de transculturação vai de encontro com a de aculturação, afinal, sabe-se hoje que

nenhum indivíduo esquece a sua cultura e assume a cultura do outro, como esse termo pressupõe (PEREIRA, SILVA, 2006, p.149).

Ser um tradutor é bem mais que decodificar símbolos. Para (PEREIRA, SILVA, 2006, p.152) ele “precisava tomar decisões, explorar o espanhol em busca de matizes e cadências que correspondessem às sutilezas e obscuridades semânticas e também suntuosidades retóricas da língua literária.” Nessas reflexões acerca do trabalho do tradutor, observa-se a preocupação de além de traduzir a língua, traduzir também uma cultura, demonstrando assim ser um tradutor transcultural e não apenas um intérprete que se encarrega de traduzir somente a língua.

Ricardo sendo um intérprete se aventura na tarefa de tradutor, missão que rendeu ao narrador muito trabalho e também prazer, nessa passagem o leitor tem a percepção de que traduzir é bem mais que decodificar palavras de uma língua para outra. Traduzir é iluminar a obra. Neste sentido podemos ver no romance que o personagem transcultural quando mantém o significado do texto base em russo, pois o romance mostra o tradutor como um construtor que deve manter as sensações existentes na obra base. Assim o narrador reforça o papel do tradutor como um transculturador, também percebemos que Ricardito passa todos os capítulos “traduzindo” as várias meninas más.

A certa altura houve um pequeno incidente entre Salomón e Mitsuko que não sei como começou. Mas, de repente, ela se levantou e saiu sem se despedir de ninguém nem dar qualquer explicação. O Trujimán deu um pulo e foi atrás.

- O que houve? Perguntei ao senhor Fukuda, mas este ficou me olhando, imóvel, sem dizer nada.

- Ela não gosta de ser tocada nem beijada em público - disse Kuriko. - O seu amigo é um mão boba.

Mitsuko vai largá-lo a qualquer momento. Ela me disse.

- Se fizer isso, Salomón vai morrer. Ele está apaixonado por Mitsuko feito um bezerro. A mil por hora.

A menina má riu, com sua boca de lábios carnudos que agora estavam bem vermelhos pela maquiagem:

- Apaixonado feito um bezerro! A mil por hora! - repetiu. - Eu não ouvia há séculos essas coisas tão engraçadas. Será que ainda se fala assim no Peru, ou agora existe outro modismo para dizer que se está apaixonado?

E, passando do espanhol para o japonês, começou a explicar a Fukuda o que aquelas expressões queriam dizer. Ele a ouvia, rígido e insondável. Vez por outra, como um boneco articulado, erguia a sua xícara e a levava à boca, sem olhar; tomava um gole e depois a deixava na mesa. Inesperadamente, o Trujimán e Mitsuko voltaram pouco depois. Pareciam reconciliados, pois sorriam e vinham de mãos dadas (LHOSA, 2006, p.127).

Nesta passagem percebe-se claramente a divergência entre as duas culturas, representadas pelos personagens de Salomón e Mitsuko. Ao se traduzir o romance teve-se o cuidado de manter clara a distinção entre as duas culturas assim têm a transculturação, pois Salomón vem de um país onde é comum demonstrações de carinhos em público e Mitsuko

trás os traços de uma cultura reservada, muito recatada, onde seus atos de carinho e afeto não são demonstrados em público.

Ainda nesse mesmo fragmento podemos observar a fala de Ricardo, o autor tradutor da obra quando diz “Apaixonado feito um bezerro! A mil por hora!” A frase faz a Menina Má sorrir e achar engraçado esse termo que era usado no Peru há anos para se referir a alguém que estava muito apaixonado. E nesse contexto traduzir do espanhol para o japonês para Fakuda, demonstrando assim o quanto esse processo de transculturação é evidente na narrativa.

“O texto não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e tornam possível” Richard Johnson (2000, p. 75). Ricardo quando passa a se ver tradutor se preocupa em fazer uma tradução que preserve os valores culturais, mantendo as formas subjetivas ou culturais presentes em toda a obra.

Os personagens Ricardo e a Menina Má não deixaram de serem peruanos, eles passaram por um processo de transculturação, sua analogia demonstra isso com clareza pelos vários procedimentos, alterações e deslocamentos que eles perpassam na trajetória da narrativa. Esses personagens constituem um novo elemento cultural, um sujeito que não pode ser entendido parcialmente, nem em uma totalidade formando sujeitos como afirma Santiago (2002), em um entre-lugar; daí a metáfora de tradutor não significar apenas a tradução linguística, mas principalmente a cultural, pois os personagens ficam um em Paris e o outro em vários países diferentes, assim constitui um sujeito que não pode ser entendido parcialmente e nem em sua totalidade, esses personagens vão representar o entre-lugar, ou seja, a formação dos interstícios.

Ao se afastar a singularidade de classe como gênero, afastou a relação do sujeito que habita qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.

Uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias. Um tradutor não deve levar em conta somente

as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido mais amplo do termo (Umberto Eco- 2007: 190).

É nesse papel de tradutor transcultural e entre lugar que Ricardito coloca em jogo uma narrativa envolvente na obra *Travessuras da menina má*, e colocada em discussão o real papel do tradutor.

2. FERREIRA GULLAR TRADUZIDO

Ferreira Gullar em seu primeiro livro, “A luta corporal”, escrito entre 1950 e 1953, nos brinda com o poema *Galo Galo*. E este foi traduzido para o espanhol por Antonio Alfonso Cisneros⁵.

Destarte, nossa análise parte da hermenêutica do poema original em comparação com a versão traduzida para o espanhol. Partindo da suposição de que o poema é a revelação do estado de indiferença e desorientação do homem de nossos dias, Ferreira Gullar poetizou o mundo real, sem se esquecer de mobilizar os aspectos fundantes da conscientização poética, fazendo aflorar conotações de que a beleza é mais frágil que a vida.

Segundo Boris Tomachevski, o verso livre só tem serventia pela qualidade negativa, uma vez que, indica a omissão de uma tradição métrica intransigente e, portanto, não limita de maneira precisa o número de variações possíveis. Sendo assim, o poema *Galo Galo*, é composto por 56 versos livres, distribuídos em 14 estrofes. O poeta utiliza o recurso do *enjambement*, uma vez que a maioria dos versos se completa no verso subsequente, encadeando-os sintaticamente.

Quanto ao título que nomeia o protagonista, observamos que ele nos causa estranhamento, pois é duplicado, refletindo a si mesmo, numa tentativa de aludir a uma classe de galo imprescindível.

Outro fator de suma importância diz respeito à escolha do objeto poético: um animal totalmente fora do seu habitat natural (galinheiro ou quintal) colocado em um cenário bem delimitado, o que pode ser visualizado com os versos da quinta estrofe “Anda/no saguão. / O cimento esquece/ o seu último passo.”. O eu lírico atribui-lhe a conotação de urbanização e seus percalços e do desenvolvimento do mundo. Percebe-se ainda, a sensação de deslocamento e desamparo tanto do eu poético quanto do galo. A voz poética se compara ao animal transfigurado no poema, solitário e que seu canto (poesia) que, muitas vezes, tem

⁵ Foi um poeta, jornalista e tradutor peruano, nasceu em Lima em 1942 e faleceu em 2012.

apenas um espectador: ele mesmo. Assim, o poema nos faz refletir sobre as necessidades internas do ser humano.

“Tradução é traição”⁶. Para que ela aconteça de modo ético e confiável faz-se necessário que o tradutor tenha conhecimento, uma vez que, quem traduz institui um novo texto. Por isso, o tradutor precisa ser um conhecedor da arte, da cultura, da História, em suas formas, um artista, pois ele é o mediador, é uma ponte entre os dois universos. Lembrando Jacques Derrida:

Uma tradução relevante é tida, com ou sem razão, como a melhor tradução possível. A definição teleológica da tradução, a definição da essência consumada da tradução se confunde, portanto, com a definição de uma tradução relevante” (DERRIDA, 2000, p. 23).

O eu lírico emprega uma linguagem simples, direta e diferenciada, indicando o trabalho interno e consciente da palavra. Podemos perceber que desde o tema, a linguagem parece se evaporar faz-se inútil tornando-a um acessório das auroras. O galo exhibe qualidades sublimes e de austeridade, primeiro foi visto como um guerreiro e posteriormente alcançou o almejado reconhecimento diante da sociedade, ou seja, do mundo externo.

Ponderando a analogia entre o leitor e o texto a ser traduzido, percebe-se que no poema em questão, a tradução está pertinente ao texto original e seu caráter contemporâneo facilita a compreensão, uma vez que os envolvidos no processo estão familiarizados com o contexto. Sobre o texto original Arrojo elucida que, a tradução não pode ser vista simplesmente como transporte de significados estáveis de uma língua para outra, uma vez, que o próprio significado de uma palavra ou de um texto somente poderá ser determinado, temporariamente, por meio de leitura. Para Arrojo,

O texto, como signo, deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. A imagem exemplar do texto “original” deixa de ser, portanto, uma sequência de vagões que contém uma carga determinável e totalmente resgatável (ARROJO, 23,1986).

As línguas envolvidas no processo de tradução do poema ‘português’ e ‘espanhol’ são próximas uma da outra, pois pertencem à mesma procedência linguística, sendo assim, a língua traduzida pode ser feita aproximadamente vocábulo por vocábulo, tendo-se a tradução literal equivalendo ao texto original. Percebe-se no poema que a tradução literal é uma

⁶ Prof. Dr. Divino José Pinto – PUC- GO

substituição de palavras ou expressões da língua fonte para a língua meta, em um processo semelhante ao da transcodificação, ou seja, a troca de signos de um código para outro.

O poema apresenta visivelmente na maioria de seus versos, a tradução palavra por palavra, tradução esta inocente, uma vez que mantém as mesmas categorias e mesma ordem sintática, e também a tradução literal, pois mantém a fidelidade semântica estrita, adequando-se a morfossintaxe às normas gramaticais da língua traduzida. Veja:

Tradução palavra por palavra

De córneo bico e / esporões, armado / contra a morte,
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 De córneo pico y esplones, armado contra la muerte,

Tradução literal/palavra por palavra

Morrer, encurva o vertiginoso pescoço
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 A morir, inclina el vertiginoso pescuezo

Para melhor visualização do poema nas duas versões, consideramos fundamental dispormos lado a lado os versos:

	Ferreira Gullar- escritor	Antonio Cisneros – tradutor
	Galo, galo	Gallo, Gallo
1	O galo	El gallo
2	no saguão quieto	enel quieto zaguán.
3	Galo galo	Gallo gallo
4	de alarmante crista guerreiro,	de alarmante cresta, guerrero,
5	medieval.	Medieval.
6	De córneo bico e	De córneo pico y
7	esporões, armado	espolones,armado
8	contra a morte,	Contra la muerte,
9	passeia.	Se pasea.
10	Mede os pássaros. Para.	Midelos passos. Se detiene.
11	inclina a cabeça coroada	Inclina la cabeza coronada
12	dentro do silêncio.	dentro del silencio
13	- que faço entre coisas?	- ¿ qué hago entre cosas?
14	- de que me defendo?	- ¿ de qué me defendo?
15	Anda	Camina
16	no saguão.	por el pátio.
17	O cimento esquece	El cemento olvida
18	o seu último passo.	su último passo.
19	Galo: as penas que	Gallo: las plumas que

20	florescem da carne silenciosa	florece en la carne silenciosa
21	e o duro bico e as unhas e o olho	y el duro pico y las uñas y el ojo
22	sem amor. Grave	sin amor. Grave
23	solidez.	solidez.
24	em que se apoia	¿ Em qué se apoya
25	tal arquitetura?	tal arquitectura?
26	Saberá, que, no centro	¿ Sabrá que em el centro
27	de seu corpo, um grito	se su cuerpo un grito
28	se elabora?	Se elabora?
29	Como, porém, conter,	¿ Cómo, entonces, contener
30	Uma vez concluído,	una vez concluído,
31	o canto obrigatório?	el canto obligatorio?
32	Eis que bate as asas, vai	De pronto bate las alas, va
33	morrer, encurva o vertiginoso pescoço	a morir, inclina el vertiginoso pescuezo
34	donde o canto, rubro, escoá.	de donde el canto, rubro, fluye.
35	Mas a pedra, a tarde,	Pero la piedra, la tarde,
36	o próprio feroz balo	el mismo gallo feroz
37	subsistem ao grito.	subsisten al grito.
38	Vê-se: o canto é inútil.	Se ve: el canto es inútil
39	O galo permanece – apesar	El gallo permanece – pese
40	de todo o seu porte marcial -	a todo su porte marcial -
41	Só, desamparado,	solo, desamparado.
42	Num saguão do mundo.	en un patio del mundo.
43	Pobre ave guerreira!	Pobre ave guerreira!
44	Outro grito cresce	Otro grito crece,
45	Agora, no sigilo	ahora, en el sigilo
46	De seu corpo; grito	de su cuerpo; grito
47	Que sem essas penas	que sin esas plumas
48	E esporões e crista	y espolones y cresta
48	E sobretudo sem esse olhar	y sobre todo sin esa mirada
50	De ódio	de odio,
51	Não seria tão rouco	no seria tan ronco
52	E sangrento.	y sangriento.
53	Grito, fruto obscuro	Grito, fruto oscuro
54	e extremo dessa árvore: galo	y extremo de ese árbol: gallo.
55	Mas que, fora dele,	A unque fuera de él,
56	é mero complemento de auroras.	es apenas complemento de auroras.

O tradutor define quais serão os procedimentos utilizáveis para a realização do trabalho de tradução e que almeje resultados positivos. São muitas as possibilidades de se traduzir, sendo assim, podemos verificar que Antonio Cisneros manteve várias palavras afim de aproximar o leitor espanhol da cultura brasileira, uma vez que as palavras utilizadas por Ferreira Gullar poderiam também ser traduzidas, sem alterar o sentido do poema.

Português – último – vez – canto – rubro - porte – desamparado – ave – sigilo

Espanhol - pasado – tempo – esquina – rojo – franqueo – impotente – pájaro - secreto

Revista Científica FAI. ISSN 2526 – 6225 Volume 1, Número 2 , Ano 2017/janeiro a julho.

Para Jakobson ao traduzirmos de uma língua para outra, substituímos as mensagens em uma das línguas por mensagens inteiras de outra língua. Nesse processo o tradutor recodifica e transmite a mensagem recebida, dessa forma, a tradução envolve mensagens equivalentes em códigos diferentes. No poema em questão o tradutor não substituiu a mensagem inteira, até porque algumas palavras são utilizadas tanto no idioma do autor do poema quanto do tradutor, facilitando assim, o processo de tradução.

Percebe-se que houve acréscimos de vocábulos em alguns trechos do poema, no verso 9 foi adicionada a palavra “se” para enfatizar o estado em que se encontra o personagem. No verso 33, houve o acréscimo de “a” para melhor visualização das atitudes e consequências de determinadas ações. Já no verso 34, o acréscimo da palavra “de” para reforçar o tempo e o espaço.

A inobservância da pontuação pode gerar ambiguidade e prejudicar a compreensão textual, no poema *Gallo Gallo* no quesito pontuação, percebe-se a fidelidade do tradutor, pois ele reproduziu o esquema original.

A maioria dos verbos utilizados no poema está no tempo presente, conjugados em terceira pessoa do singular “passeia”, “mede”, “para”, “inclina”, “faço”, “esquece”, “vai”, “bate”, “apoia”, “cresce”, com exceção de dois “saberá” e “seria”, onde o primeiro está no futuro e o segundo no futuro do pretérito. O verbo é um dos elementos fundamentais na estrutura do poema, e sua colocação em *Galo Galo* mostra que o protagonista está em constante ação e em alguns momentos conota-se o estado do personagem.

O mote da tradução do poema foi levar aos leitores de língua espanhola um poeta brasileiro, dividindo com esse povo o prazer da leitura. Barthes nos esclarece que o prazer é uma deriva, é qualquer coisa tanto revolucionária quanto associável e que não pode ser ligada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto, isto é, ela é atópica.

3. A TRADUÇÃO INTERSIMIÓTICA EM JOANA E OS TRÊS PECADOS, CONTO DE MARIA HELENA CHEIN E O FILME TRÊS PECADOS.

Este texto propõe uma intersecção na tradução intersemiótica do conto literário goiano, *Joana e os três pecados*, narrativa extraída do livro com o mesmo nome, de Maria

Helena Chein para o cinema e uma análise de sua natureza, seu desenvolvimento e seus diferentes discursos. A proposta é aguçar o olhar sobre os processos de criação e significação, valorando suas especificidades. Sendo que mesmo extraído de uma narrativa literária, o cinema contrapõe, atravessa e ultrapassa a linha de partida, apresentando diferentes processos e outras dimensões.

Segundo as afirmações de Derrida (2000, p. 17) tradução é “uma relação da letra ao espírito, do corpo da literalidade à interioridade ideal do sentido é também o lugar da passagem da tradução, dessa conversão”. É nesse contexto que se busca fazer um entrelaçamento da tradução intersemiótica desse conto para o cinema, através de e um olhar peculiar a partir do diálogo entre as duas linguagens.

A literatura é legítima, é significativa, enquanto arte, como sendo um esteio por séculos da cultura universal. O cinema, uma arte mais jovem das outras artes, faz uma reformulação no caminho trilhado em pouco mais de um século, as duas de formas significantes. Ambas de uma considerável autonomia em suas essências e em suas historicidades e especificidades, recebendo influência das demais artes em suas evoluções e incorporando em seus contextos manifestações artísticas. Literatura e cinema se encontraram e de forma diferenciadas modificaram-se mutuamente.

É nesse processo de encontro de diferenças e de modificação que se objetiva discorrer esse texto entre o conto narrativo goiano *Joana e os três pecados*, Maria Helena Chein e a arte cinematográfica de “Os 3 pecados”, uma produção executiva de Rosa Berardo e Thais Oliveira, diretor de produção Cristiano Sousa.

Entre a narrativa e a arte cinematográfica

Observa-se tanto no conto narrativo literário como no filme, a personagem protagonista do enredo relata certos transtornos obsessivos adquiridos desde a infância, que se modificam na adolescência e na fase adulta. Essas fixações mentais denunciam ou faz um convite a se refletir na condição de pessoa humana. Sua luta ao encarar o problema no divã de um consultório médico relatando seu transtorno, que era contar janelas dos prédios de sua cidade, e que isso a perturbava. Esse é o diálogo que se estabelece no início do conto, cenas que aparecem também claras no filme.

Segundo as afirmações de Eisenstein, no momento que o cinema representa um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. O que leva a entender com suas afirmações é que, nem mesmo a narrativa literária representa

adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, em sua íntegra enquanto o cinema dispõe os meios adequados para tal representação. “Escutar e refletir – a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico” (EISENSTEIN, 1983, p. 213-214). Esse fator fica bem evidenciado nas primeiras cenas do filme, onde a personagem em sua exuberância e beleza deixa claro para o espectador suas tormentas, expressa de forma pertinente em seu olhar, em suas atitudes frente ao doutor, algo que a câmara focaliza bem para trazer mais tensão à cena proposta.

Fato interessante que se observa quanto a narrativa literária do conto e o filme é o enxugamento do texto, alguns relatos no conto não aparecem no filme, percebe-se que cinema, dá a ideia de algo mais objetivo. Necessariamente para o enredo ocorrer de forma a atender a arte cinematográfica há cortes. Como afirma (BORGES,2010, *apud* AVELAR, 1994, p. 106) diz ser a “fronteira entre o cinema e a literatura”: o roteiro, nele que é texto escrito, perceberemos certas diferenças com relação às indicações do assunto aqui exposto, já que é um texto para ser dramatizado.

Nesse sentido, parece haver uma modificação dos relatos da narrativa literária para o cinema, segundo Wolf (2004) nos alerta para o fato de que não estamos somente diante do uso de códigos diferentes – palavra escrita versus imagens e sons – mas que estes mesmos códigos são usados em formatos distintos. Como se trata de formas diversificadas, é natural que as técnicas narrativas também se diferenciem. Os autores de cinema se imbricam nessas diferentes formas, quando têm de fazer a transposição de um texto literário para o cinema.

Em se tratando de uma análise da tradução intersemiótica de uma narrativa literária para o cinema, ressalta-se a importância de compreender esse processo. De acordo com as afirmações de Júlio Plaza (2003), a tradução intersemiótica é a tradução que consiste em interpretação de signos entre sistemas semióticos, ou ainda, de um sistema de signos para outro e está pautada na utilização de suportes, os quais apresentam estruturas técnicas e expressivas necessárias para que as linguagens se materializem em signos que, por sua vez, servem também como interfaces, ou seja, mediações. Como se observou na tradução do conto narrativo, onde a linguagem escrita traz toda a trama em seus pormenores registrados nas escrituras que apontada por Roland Barthes é designada como a “ciência das fruições”, e mesmo de uma forma mais condensada, mas que não perde a qualidade, o filme baseado na narrativa do conto em discussão. Pode acrescentar nessas afirmações onde a tradução nos diversos meios se dá “a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre

diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico fílmico, televisivo, gráfico, musical, etc” (PLAZA, 2003:67).

Nesse contexto se observa que a preocupação de manter o texto focado no enredo da narrativa, sem se distanciar da proposta de transpor a ficção cinematográfica foi relevante na direção deste trabalho em discussão, como se observa nas afirmações.

A transcrição do texto literário para o cinematográfico resulta em transformações devido às diferenças de linguagens utilizadas, além do próprio gesto de leitura do tradutor/adaptador, mesmo quando se trata de uma tradução com o objetivo de ser “literal”. A transposição inclui que estabelecem rupturas na forma estrutural do texto, modificando sua forma. Por isso, a transposição passa a ser o termo mais adequado para explicar o processo no qual uma obra literária é submetida à linguagem cinematográfica (FERREIRA, 2005, p. 06).

É nesse processo de transcrição, de transposição, de transformação de linguagens, de adaptação mais adequada para a linguagem cinematográfica como afirma Ferreira, é que se coloca em cheque narrativas produzidas no conto, que foram adaptadas para o filme passando por economia, como se observa no momento em que sua mãe ouve o relato de sua filha.

Um domingo, após o almoço, Joana e estávamos deitadas em minha cama, relaxadas, o vinho leve, fazendo um zuzum gostoso as pálpebras pesando, Joana de olhos para o teto, e veio um sorriso bonito acontecendo, “mãe, está dormindo?” “não”, estou acordada”, fale, abrindo bem os olhos, mãe, estou amando. A pessoa mais maravilhosa depois da senhora, é claro (CHEIN, 1988, p. 82,83).

Observa-se que no filme essa cena não aparece, por questão de adaptação, de “economia”, de transposição, o enredo do filme foca no transtorno psicológico da personagem e não em seus relacionamentos pessoais. Isso fica claro quando se observa no filme que o relato da mãe junto ao doutor vai direto ao ponto onde Joana, a personagem ainda criança começa com suas atitudes estranhas.

Joana foi à quarta. A primeira das mulheres. Gostava de ficar pelo quintal, subindo em árvores subindo pelos cantos do muro. Nossa criação de galinhas era uma beleza! Todas as raças. Os pintinhos, correndo e piando. Aquelas figurinhas macias, aqui e ali era o encanto da menina. Certo dia um amanheceu morto. No dia seguinte, outro. Morreram vários, Joana simplesmente olhava. Estava com seis anos e se perdia por horas brincando, correndo. Um dia eu vi, Joana sentada em um canto furando o pintinho com um garfo. O bichinho sufocado, ela lhe apertando a cara, o sangue escorrendo em suas mãos, pálida enterrava o garfo no corpinho agora sem vida (CHEIN, 1988, p.83).

Nesse trecho do conto, observam-se duas transformações do registro escrito para a imagem cinematográfica, a primeira foi no relato da criação de galinhas, no conto cita várias galinhas, de várias raças, na adaptação para o cinema, aparece um pequeno galinheiro no canto do terreno da casa com poucas galinhas. Quanto ao fato do ato cruel do personagem em

furar os pintinhos com o garfo, ainda é pior na cena do filme. Dá a entender que ela mata e arranca-lhe o couro. Para a cena ainda ficar mais cruel ela coloca o pintinho morto, sem pele e sangrando nos braços de sua boneca. Nesse processo compreende-se que houve uma transformação e uma adaptação para o ambiente onde a cena foi gravada.

Outro fator preponderante que se pode citar na questão da adaptação, é que há no filme imagens em que aparece celular moderno. Nas cenas em que o personagem vai fotografar as imagens das janelas que ia contar ou que já contou, sendo que na data em que o conto foi escrito não havia aparelhos celulares.

Neste texto a tradução intersemiótica da literatura para o cinema envolve a produção de signos interpretantes produzidos pelo tradutor e intérprete, o processo de produção. Esses signos produzidos se relacionam com as variedades adquiridas pelo tradutor no processo de sua jornada pessoal e intelectual. “Trata-se da experiência real com o original a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente o recebe e a ele reage” (PLAZA, 2003:35).

O texto cinematográfico, isto é, no novo texto são inseridos elementos signícos em seu contexto que traz referências significativas à obra original, deixando claro nesse processo que há o surgimento de uma outra obra, ou seja uma transcrição, é o que se observa nessas escrituras.

Para compreender a definição de transposição de maneira singular é necessário ressaltar as diferenças culturais e lingüísticas que interferem no processo de tradução. Adaptar requer a forma inteligível e coerente de relacionar o contexto verbal às formas mais adequadas para a nova linguagem que será transposta. É necessário também avaliar o tempo espaço meio e público receptor do contexto traduzido (FERREIRA, 2005).

Portanto, adaptar é um elemento que complementa, trabalha e se une ao processo de transposição. A transcrição do conto literário para o cinematográfico elenca as transformações pelas diferentes formas de linguagens utilizadas, além da própria leitura do tradutor/adaptador. A transposição abrange várias transformações de linguagens que se formam por sua característica neutra e abrangente, mas que não deixa passar por rupturas na forma de se estruturar o texto. Ela incorpora várias transformações de linguagens que se compõe de forma neutra e abrangente. Assim se percebe que, a transposição torna o termo mais apropriado para de compreender o processo no qual uma obra literária é levada, é transformada à linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2004
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BORGES, Selomar, *O foco nas narrativas literárias e fílmicas: olhares no conto pequena historia policial e no filme amores perros Anuário de Literatura*, ISSN: 2175-7917, vol. 15, n. 1, 2010, p. 84
- CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEIN, Maria Helena. *Joana e os três pecados*. Goiânia, Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1988.
- DERRIDA, Jacques. *O que é uma tradução “relevante”?* São Paulo: Alfa, 2000.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007. Tradução de Eliana Aguiar.
- EPSTEIN, Jason. *O Negócio do Livro: passado, presente e futuro do mercado editorial*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002. 170 p.
- FERREIRA Érica Eloize Peroni, *A transposição da Literatura para o Cinema: reflexões preliminares (s/d)* Centro de Ensino Superior Promove
- <http://botecodeblogueiros.blogspot.com.br/2014/09/resenha-livro-travessuras-da-menina-a.html>
- <http://todoprosa.com.br/mario-vargas-llosa-travessuras-da-menina>
[mfile:///D:/documentos/Downloads/campos_geir_o_que_e_traducacao%20\(1\).pdf](mfile:///D:/documentos/Downloads/campos_geir_o_que_e_traducacao%20(1).pdf)
- <https://rodadoslivros.wordpress.com/2013/04/24/travessuras-da-menina-ma-mario-vargas-llosa-2/>
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JOHNSON, Richard (2000). *O que é, afinal, estudos culturais?* In: SILVA Tomas Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica.
- LLOSA, Mário Vargas. *Travessuras da menina má*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- Os três Pecados.mov, filme <http://goo.gl/86hStV>(não há senha) .

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. 210 p.

RAMA, Ángel. *Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-Americana*. In: *Revista Garrafa, Rio de Janeiro, número 32, outubro-dezembro, p. 143-157*

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: ROCCO, 2002.

TOMACHEVKI, Boris. *Do verso*. In TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura - textos dos formalistas russos*. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2013.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.