

DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL: ESTADO DA ARTE E PERSPECTIVAS FUTURAS

Marcel Alvaro de AMORIM*

- **RESUMO:** Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade, e, na procura pelo entendimento dos processos que envolvem essa prática, estudiosos consideram diferentes olhares epistemológicos e metodológicos. Sendo assim, o objetivo deste artigo é realizar uma revisão de literatura crítica dos principais estudos teóricos realizados na área da tradução/adaptação, sobretudo aqueles provindos da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação, procurando, além de descrevê-los criticamente, compreender e apontar possíveis rumos para futuros desenvolvimentos nessa área de pesquisa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e Literatura. Tradução Intersemiótica. Teoria da Adaptação.

Desejos: delimitando os objetivos de pesquisa

Muito se tem pesquisado sobre a prática – já intrínseca à contemporaneidade – de se traduzir/adaptar obras literárias para o cinema. Tal prática, iniciada quase paralelamente ao surgimento da chamada sétima arte, no século XIX, intensificou-se e popularizou-se a partir da tentativa, por parte dos produtores, de se atingir a camada burguesa da população a partir do final da década de 1920 (SKYLAR, 1975). Atualmente, na segunda década do século XXI, filmes traduzidos/adaptados de obras preexistentes – literatura, quadrinhos, pintura etc. – já dominam boa parte da produção cinematográfica mundial, ganhando destaque, até mesmo, em importantes premiações como o *Oscar*, o *Globo de Ouro* e o *Emmy* (HUTCHEON, 2006).

Na academia, as críticas literária e cinematográfica contemporâneas sustentam o estudo da prática da tradução/adaptação em duas diferentes linhas teóricas: 1) a **tradução intersemiótica**, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003)

* Doutorando em Letras. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – marceldeamorim@yahoo.com.br.

e Brian McFarlane (1996); e 2) a **teoria da adaptação**, que, atualmente, tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006). No entanto, cada uma dessas correntes se afilia a diferentes epistemologias, e, além disso, torna possível, em seu interior, a construção de caminhos metodológicos diversos.

Sendo assim, construímos este artigo na tentativa de investigar o pensamento sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, mapeando e examinando, especialmente, ideias providas da posição intersemiótica e da alternativa fornecida pela teoria da adaptação. Não obstante, é nossa intenção revisar a bibliografia da área de modo crítico, procurando apontar possíveis lacunas nos caminhos elencados, bem como perscrutar novos rumos, novos direcionamentos teórico-metodológicos possíveis para o desenvolvimento do estudo da relação entre as obras literárias e a arte cinematográfica.

Sendo assim, o texto se divide em mais três seções. Na próxima, intitulada “De volta ao começo: a tradução intersemiótica”, revisa-se a origem dos estudos que buscam entender a relação entre essas duas mídias, apresentando, para tanto, seus principais expoentes e conceitos. Na terceira seção, “No desenrolar do fio de Ariadne: a teoria da adaptação como norte”, delinea-se o que tem sido afirmado na academia a partir dos teóricos da adaptação. Por fim, na última seção, intitulada “Perspectivas futuras: os caminhos abertos e ainda não fechados”, além de apresentar as considerações finais da revisão bibliográfica crítica efetuada, apontaremos caminhos ainda não – ou levemente – percorridos por estudiosos do campo que, por isso, podem permitir a emergência de novos e necessários – porém, nunca definitivos – olhares.

De volta ao começo: a tradução intersemiótica

Como aponta Susan Bassnett (2003), o linguista russo Roman Jakobson foi o primeiro a dividir e a classificar os tipos de tradução realizados em nossas práticas de compreensão de significados. Para esse autor, em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, poderíamos realizar o ato de transfigurar um texto em outro de três formas:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65, grifo do autor).

É importante ressaltar que tal classificação, em suas três subdivisões, encontra coerência na forma que o linguista enxerga o ato de produção do significado. Para

Jakobson é o contexto linguístico que nos oferece o necessário para a interpretação dos sentidos, sendo esses um fator semiótico também significativo. Dessa forma, o autor constrói sua teoria da tradução como, na verdade, uma grande teoria da interpretação de textos, dado que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1969, p.64).

Para esse texto, enfocaremos o conceito de **tradução intersemiótica**, de acordo com Jakobson (1969, p.72), quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Jakobson é, dessa forma, o precursor a se atentar para o ato da tradução como **recodificação**, ou seja, não **transportamos** de uma língua para outra, e sim **recodificamos** a mensagem que deverá ser transmitida. Essa recodificação é determinada, em grande parte, segundo o autor, pelo sistema gramatical da língua de chegada,¹ e, no caso da tradução intersemiótica, do sistema de signos de chegada.

No sistema proposto pelo linguista, pode-se traduzir qualquer coisa para qualquer língua. A linguagem, como experiência cognitiva, pode ser recodificada das mais diversas formas para sagrar-se universal e, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (JAKOBSON, 1969, p.67). No caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida. Além disso, “[...] se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais” (JAKOBSON, 1969, p.67) ou, conforme argumentamos, imagéticos e sonoros, no caso da tradução intersemiótica, já que o cinema, arte aqui estudada, possui não uma, mas cinco diferentes formas de construção do conteúdo: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação (STAM, 2000).

Julio Plaza (2008), em sua obra *Tradução intersemiótica*, desenvolve a categoria apontada por Roman Jakobson, procurando a formulação de uma teoria da tradução intersemiótica, teoria essa que, segundo o autor, ainda não existia de modo sistematizado até meados da década de 1980 (PLAZA, 2008). O conceito de intersemiose apresentado por Plaza é semelhante ao de Jakobson, porém o estudioso brasileiro alarga o escopo do linguista soviético ao postular que, além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc., poderíamos também considerar como tal a passagem de outros sistemas de signos

¹ Utilizaremos as expressões texto e língua de partida e texto ou língua de chegada ecoando Bassnett (2003).

para expressões verbais, abrindo uma visão dialética para a teoria que se propôs a desenvolver.

Para Plaza (2008), o ato de traduzir sempre extrapola o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual, seja a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se realizar de forma concreta, guiando-nos em direção a uma abordagem semiótica. Para tanto, o autor assume tomar como pressupostos teóricos os estudos de Charles Sanders Peirce, pai da semiótica de linha anglo, para abarcar o campo intersemiótico ao tratar de uma teoria que envolve, necessariamente, mais que um tipo de sistema de signos.

A tradução, para Plaza (2008), é entendida como uma forma de **retextualização** e, por sua filiação à escola de Frankfurt, especialmente à obra de Walter Benjamin, uma **retextualização sobre o passado**. Segundo Plaza (2008), a tradução cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro. É interessante ressaltar que, a partir da ciência da tradução como retextualização que cria um novo original, o autor nega, implicitamente, critérios como o da **fidelidade** para o julgamento das traduções. E, mesmo não se aprofundando na discussão sobre a questão, Plaza deixa claro o norte que tomará em seu trabalho, ou seja, a tradução intersemiótica como transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos (PLAZA, 2008).

Nos estudos do cinema propriamente ditos, George Bluestone (2003), em seu livro *Novels into film*, é o primeiro a defender uma visão do processo de adaptação como uma forma de tradução. Em seu trabalho seminal, o autor analisa tal processo procurando discutir os limites estéticos tanto dos romances adaptados quanto dos filmes que lhes serviram como textos de partida. Seu interesse principal é a defesa de certos filmes às acusações de que eles “violariam” seus textos de partida. Para tanto, Bluestone realiza a análise de filmes baseados em obras literárias canônicas como *Madame Bovary*, *Pride and prejudice*, *The informer*, entre outras. É interessante apontar previamente que, hoje, segunda década do século XXI, os estudos da teoria da adaptação, no que tange à escolha do *corpus* para análise, têm buscado caminhos contrários ao proposto por Bluestone, procurando na literatura *best-seller* caminhos para se entender questões mercadológicas nos estudos de cinema, o que configura a chamada **virada sociológica** nos estudos da adaptação.²

Também a partir dos estudos intersemióticos, Brian McFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas. Para esse autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam

² Para mais informações sobre a virada sociológica nos estudos da adaptação, recomendamos o capítulo de R. Barton Palmer, “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of *Film Noir*”, em Stam e Raengo (2004).

seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema. Enxergando a adaptação como uma tradução intersemiótica, como já apontamos, McFarlane (1996) propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro que são adaptadas para o filme. A fidelidade é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que os diferentes públicos “[...] independentemente de suas queixas sobre esta ou aquela violação ao original, eles continuam querendo ver como o livro ‘se parece’”³ (McFARLANE, 1996, p.7). Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens cunhadas segundo a interpretação de outro leitor, sendo essas “[...] a fantasia de outra pessoa” (McFARLANE, 1996, p.7). Nas palavras de McFarlane (1996, p.9),

A crítica da fidelidade depende da noção de texto como tendo e tornando-se para o leitor (inteligente) um único e correto “significado” o qual o cineasta ou adere a ou, em algum sentido, viola ou adultera. [...] o crítico que se foca em falhas da fidelidade, não está realmente dizendo nada mais que “Essa leitura do original não confere com a minha [...]”.

O autor argumenta ainda que nem sempre as traduções/adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e público e ilustra essa questão apresentado, em sua obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, estudos sobre adaptações ora mais fiéis ora menos fiéis às suas fontes literárias. Dessa forma, McFarlane desenvolve sua proposta teórica objetivando não priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico se foca na centralidade da narrativa, o autor propõe existir nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um **processo de transferência**; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um **processo de adaptação** (McFARLANE, 1996). Seguindo os pressupostos metodológicos elencados por McFarlane, a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás deles.

De acordo com James Naremore (2000), o problema dos estudos da adaptação como tradução é a excessiva valorização do cânone literário – como notado em Bluestone (2003) – e a essencialização da natureza do cinema. Isto é, o foco desses estudos ainda se encontra na arte literária que não recebe como seu contrapeso os textos cinematográficos. Naremore (2000) ressalta, no entanto, que McFarlane

³ Essa e outras traduções do inglês ao longo do trabalho são traduções nossas.

dá um passo adiante na área, uma vez que, como demonstramos, ao lidar com questões como a crítica à fidelidade, parece estar consciente de ao menos alguns dos problemas inerentes à posição intersemiótica. No entanto, paradoxalmente, Naremore (2000, p.9) aponta que McFarlane

[...] está obsessivamente preocupado com problemas de fidelidade textual – e necessariamente, pois a maior proposta de seu livro é demonstrar como os “pontos cardinais” da narrativa [...] podem ser transferidos de uma mídia para outra (essencialmente, narrativa) e quais, sendo dependentes de diferentes sistemas de significação, não podem ser transferidos (essencialmente, enunciação).

Acreditamos, no entanto, que, à parte das questões epistemológicas, o segundo processo indicado por McFarlane, o da adaptação, já delinea de modo preliminar, e sob outro prisma, o foco dos estudos da **Teoria da adaptação**, corrente teórica que apresentaremos na próxima seção.

No desenrolar do fio de Ariadne: a teoria da adaptação

Robert Stam (2000), indo além dos estudos da tradução e situando-se entre os estudiosos da **Teoria da adaptação**, propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, o próprio processo – em seu artigo “*Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*”. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como **infidelidade**, **traição**, **violação** e **vulgarização** para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida (STAM, 2000).

De acordo com Stam (2000), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como **infiel** ao original expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra **infidelidade** é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam (2000), adotando uma postura desconstrutivista,⁴ questiona-se até sobre a **possibilidade** da fidelidade em adaptações já que mudanças são

⁴ A ideia de **Desconstrução** cunhada por Jacques Derrida emprega o termo emprestado da arquitetura para indicar a decomposição de uma estrutura. Derrida compõe e emprega a ideia na tentativa de desfazer, denunciar, sem jamais destruir, um sistema falo-fonocêntrico de pensamento hegemônico e dominante (DERRIDA; ROUDINESCO, 2001).

automatizadas, dado o caráter das mídias. Stam (2000, p.56) chama-nos a atenção para o fato de que

[...] a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com **performance** teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a **indesejabilidade** – de fidelidade literal (grifo nosso).

Para o autor, adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que o romance – ou quaisquer outras formas de obras de partida – contém uma espécie de **espírito** que deveria ser captado pela adaptação, independentemente de suas especificidades.

De acordo com Stam (2000), para evitarmos tais visões essencialistas, é necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas pelos estudiosos é, dessa maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida, leitura essa que “[...] é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural”. Stam (2000, p.64) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de **dialogismo intertextual**, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Mais amplamente falando, o conceito defendido pelo autor se refere às possibilidades infinitas de disseminação geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, ou seja, à matriz comunicativa de enunciados dentro dos quais o texto artístico é situado e que o alcançam não somente por meio de influências perceptíveis – intertextos –, mas também por meio de um processo sutil de disseminação discursiva – dialogicidade (STAM, 2000).

A intertextualidade e a dialogicidade ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade. O cinema, se encarado de forma intertextual e dialógica, remete-nos a outras formas de arte. Sendo assim, as adaptações devem ser encaradas não como cópias, mas como **transmutações** ou **hipertextos**, derivados de um texto de partida – ou vários – com ou sem origem especificada na intrincada rede dialógica de sentidos. Dessa forma, as pressuposições de Stam ecoam a obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (2003, p.297), que considera “[...] cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”.⁵

⁵ Ressalta-se, entretanto, que o termo **intertextualidade** não foi cunhado pelo filósofo russo, e sim

Linda Hutcheon (2006), em *A theory of adaptation*, defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação (HUTCHEON, 2006).

Para a Hutcheon (2006), é necessária, dessa forma, a percepção de que adaptar não significa ser fiel, e ecoando Robert Stam, a autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. Hutcheon (2006) lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Em sua obra, Hutcheon (2006), a partir da tentativa de compreender **O quê?**, **Quem?**, **Por quê?**, **Como?**, **Onde?** e **Quando?** da adaptação, propõe o estudo dessa prática sob três diferentes perspectivas: (1) como uma **entidade** ou um **produto formal**; (2) como um **processo de criação**; ou (3) como um **processo de recepção**.

Por entidade formal ou produto, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de **transcodificação**. Pode-se, então, contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor (transpor) uma nova interpretação. Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de um processo de **(re)interpretação** e **(re)criação**, processo no qual primeiramente se apropria do texto fonte para depois recriá-lo. E, por fim, como processo de recepção, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros (HUTCHEON, 2006).

A metodologia de análise proposta por essa autora tem como foco as formas de engajamento entre as obras artísticas e o público espectador, sendo também três os possíveis modos de se entender tal relação: (1) **o contar**; (2) **o mostrar**; e (3) **o interagir**. Como afirma Hutcheon (2006, p.23-25),

No contar [...] nosso engajamento começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelo direcionamento selecionado das palavras do texto e liberado [...] pelos limites do visual ou aural. [...] Mas com a mudança para o modo do mostrar, como num filme ou em adaptações para o palco, [...] nos movemos da imaginação para o reino da percepção direta – com seu misto

por Júlia Kristeva em artigo publicado originalmente na revista **Critique**, no qual a autora promove uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rebelais* (FIORIN, 2008, p.162-163).

de detalhes e enfoque amplo. [...]. [Já] Interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite.

De acordo com a autora, entender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história é entender as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem. Entender a passagem entre esses modos – o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir, por exemplo – é, dessa maneira, entender o processo e o produto da adaptação.

Julie Sanders (2006), em *Adaptation and appropriation*, também tendo como base o conceito de intertextualidade – influenciada especialmente pelas obras de Gérard Genette e Julia Kristeva –, procura classificar os textos cinematográficos derivados da literatura, como já especifica no título de sua obra, de duas diferentes maneiras: como **adaptações** e como **apropriações**.

Por adaptação, Sanders (2006) entende uma relação sinalizada, explícita, entre o texto de partida e o texto de chegada. Em uma apropriação, por sua vez, é empregada uma jornada maior para longe do texto de partida, jornada essa que deriva em novo produto cultural, sendo esse localizado em um novo domínio. O texto apropriado, ou textos, não são claramente sinalizados no processo da apropriação, dependendo da apropriação do conhecimento prévio do leitor para tornar-se reconhecível. Ou seja,

[...] adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura que [a autora examina em sua obra] se declaram abertamente como uma interpretação ou (re)leitura de um precursor canônico. [...] Na apropriação a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada [...] (SANDERS, 2006, p.2).

Ambos os processos são considerados pela autora como práticas intertextuais, e o interesse por eles se justifica na tentativa de entender como a literatura cria literatura, a arte cria arte etc. Além disso, como leitores e espectadores, deveríamos, segundo Sanders (2006), reconhecer que adaptações e apropriações são, fundamentalmente, práticas de difusão literária por meio das redes intertextuais. Vista como uma prática de reescrita intertextual, a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo desse um outro.

Ecoando Deborah Cartmell, Sanders (2006) nos apresenta três pontos de vista possíveis para a análise das adaptações que, nas palavras da autora, não deveriam ser julgadas por valores como a fidelidade, mas sim por sua metodologia e análise ideológica. Nessa linha, os três horizontes possíveis seriam:

“Transposição”, no qual o texto literário é transferido tão cuidadosamente quanto possível para o filme (o *Hamlet*, 1996, de Branagh, por exemplo); “comentário”, no qual o original é alterado (como em *A letra escarlata*, 1995, de Joffê), e “analogia”, no qual o texto original é usado como um ponto de partida (como em *As patricinhas de Beverly Hills*, 1995, de Amy Heckerling) (CARTMELL, 1999, p.24).

Por **transposição**, segundo Sanders (2006), entenderíamos, num sentido amplo, toda prática de transformação de uma obra em outra de forma mais acurada o possível. O **comentário**, a segunda categoria apresentada por Deborah Cartmell, de acordo com Sanders (2006), seria a adaptação que funciona propriamente como um comentário politizado do texto fonte. A última categoria elencada por Cartmell, a **analogia**, distancia-se das duas primeiras por não evocar proximidade com seu(s) texto(s) base. Na analogia não precisamos de um pré-conhecimento do texto a ser adaptado para compreensão da obra derivada (SANDERS, 2006). É interessante ressaltar que a analogia assemelha-se ao conceito de apropriação defendido pela autora que, no entanto, não problematiza a questão.

Robert Stam, Linda Hutcheon e Julie Sanders, com objetivos diferentes, constroem suas obras considerando a intertextualidade como horizonte epistemológico. Esses autores enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam. No caso de Stam e Sanders, dá-se, então, a procura pelas formas de intertextualidade envolvidas no processo de adaptação – ambos pensando com base em Gérard Genette e Julia Kristeva, mas com Sanders considerando proximamente as categorias analíticas elencadas por Cartmell. Já Hutcheon se preocupa com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do estudo das transferências entre um modo para o outro, pauta sua visão de adaptação como processo e como produto.

Lawrence Venuti (2007), em “*Adaptation, translation, critique*”, entretanto, chama-nos a atenção para os problemas de tais abordagens centradas na questão intertextual. Segundo o autor, apesar da válida sofisticação teórica desses tipos de pesquisas, esses estudos têm uma forte tendência a privilegiar a adaptação fílmica sobre o texto adaptado, o que demonstraria apenas uma inversão de valores em relação àqueles que assumem o texto de partida como “original” e o adaptado como “secundário”. Além disso, o autor argumenta também que, mesmo não comparando os filmes diretamente com seus textos de partida, os estudos da adaptação baseados na intertextualidade continuam a prática da comparação entre os textos, sendo dessa vez uma comparação entre o texto de chegada e uma versão do texto de partida mediada por uma crítica ideológica, ou seja, pelo ponto de vista crítico.

Venuti (2007) defende, então, uma visão de adaptação análoga aos estudos da tradução – importante ressaltar que essa visão não se pauta pela ideia de uma tradução intersemiótica – e subsidiada por uma abordagem da linguagem como constitutiva do pensamento e determinante da realidade. Dessa forma, enxerga-se a teoria da adaptação como uma interpretação que constrói uma forma e sentido no texto de partida de acordo com crenças, valores e representações da língua e cultura de chegada. Mais amplamente falando, para o autor, essa atividade é uma forma de **comunicação transcultural** que deve procurar não relações – que ele acredita existir – entre textos de partida e de chegada, mas saber que essas relações estão sujeitas às exigências de um trabalho interpretativo que é determinado pela língua e cultura de chegada. Há, dessa forma, uma visão da adaptação como um processo de **recontextualização**: de um contexto – de partida – a outro – de chegada. Nas palavras de Venuti (2007, p.35)

Os contextos nos quais a tradução ou a adaptação foram produzidas e recebidas, as tradições e práticas de tradução e construção fílmica assim como as condições sociais que envolvem os atos de se ler um texto ou de se assistir a um filme, devem ser levados em conta para que se evite a construção de julgamentos essencialistas que ignorem as contingências históricas.

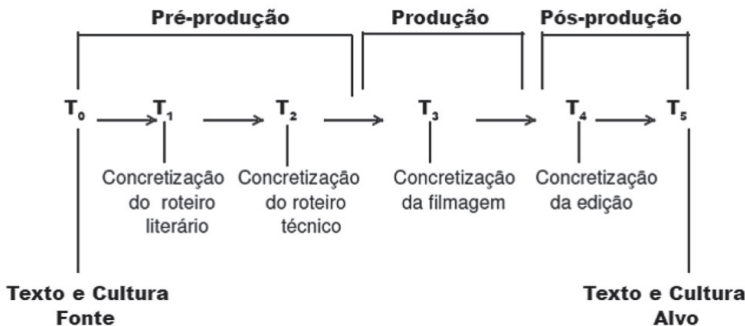
O que o autor parece clamar não é um abandono total da questão intertextual, mas a adição do fator cultural que teria a potencialidade para a construção de um novo olhar sobre o estudo da adaptação enquanto fenômeno popular da contemporaneidade. No entanto, apesar das válidas críticas delineadas por Venuti, o que notamos é que na academia, sobretudo no mundo anglo, ainda são poucos os estudos centrados na questão cultural. Em uma das mais recentes coletâneas organizadas sobre a problemática da adaptação, *True to the spirit: film adaptation and the question of fidelity*, de Colin MacCabe, Kathleen Murray e Rick Warner (2011), pouco espaço foi dado às questões culturais, e quando o tema se faz presente nos textos que compõem o volume, é abordado de forma secundária e, até mesmo, superficial.

No Brasil, a tese de doutorado da professora Thaís Flores Nogueira Diniz (1994), da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural*, foi um dos primeiros trabalhos a considerar a questão cultural como parte dos estudos da adaptação. No entanto, apesar de flertar com a perspectiva intertextual, o trabalho de Diniz se afilia à visão de adaptação como tradução intersemiótica. Nas palavras da autora, a tradução “[...] é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica” (DINIZ, 1994, p.41). A partir dessa ideia, a adaptação como tradução abandonaria sua característica tradicional de simplesmente transportar, tornando-se “[...] um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos históricos/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a

ideologia, a experiência do passado e as expectativas do futuro” (DINIZ, 1994, p.41). Mais amplamente falando, para a autora, “[...] traduzir significa [...] perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural” (DINIZ, 1994, p.41).

Já dentro da Teoria da Adaptação, Celia Arns de Miranda e Suzana Tamae Inokuchi (2009), em “Um olhar oriental sobre Shakespeare: ‘Trono Manchado de Sangue’ de Akira Kurosawa”, em busca de uma metodologia que lhes permitisse a análise do filme em questão, desenvolvem a proposta teórico-metodológica da **Performance intercultural** do estudioso de teatro Patrice Pavis⁶ (2008), buscando descrever e analisar as transformações do texto literário escrito quando adaptado para o cinema. As autoras formulam, para tanto, o seguinte esquema:

Figura 1 – Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural



Fonte: Miranda e Inokuchi (2009, p.162).

Como representado, além de distinguir as três diferentes fases da confecção de um texto fílmico – pré-produção, produção e pós-produção –, Miranda e Inokuchi (2009) adaptam não apenas a terminologia proposta por Pavis, que, como afirmado, estava interessado na questão da *performance* teatral, mas também adicionam um item aos demais já estabelecidos pelo autor: a concretização da edição, que não ocorre com o texto teatral em *performance*. As autoras justificam tais modificações

⁶ Segundo Pavis (2008, p.2), a intertextualidade cedeu seu lugar à interculturalidade. Não basta mais, de acordo com o autor, descrever as relações existentes entre os textos, entendendo seu funcionamento interno; “[...] é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos”. O **interculturalismo** é adotado por Pavis na tentativa de dar conta “[...] da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas” (PAVIS, 2008, p.2). Esse processo, para o autor, não se dá de forma automática ou passiva, pelo contrário, a cultura de chegada procura ativamente na cultura de partida o que necessita para preencher suas necessidades concretas. Hipótese essa que não rejeita que a cultura de partida também seja influenciada nas trocas: o modelo proposto por Pavis é, acima de tudo, interativo.

dada a especificidade da produção cinematográfica que se difere, em processo e como produto, do texto teatral em encenação. As estudiosas ressaltam também, em concordância com Stam (2000), que as concretizações no cinema são realizadas por diversas equipes de trabalho, dado que o mesmo se constitui como uma atividade coletiva, o que influencia diretamente nos atos de concretização realizados ao longo do processo de adaptação.

No esquema de Miranda e Inokuchi (2009, p.162), **T0** corresponde ao texto de partida que “[...] inclui as escolhas, formulações e conceituações do autor do texto que originou o início do processo da realização fílmica”. As autoras ressaltam que a escolha do texto de partida é, obviamente, informada a partir de intenções já em processo de formulação, tendo em vista a inserção do texto nos sistemas cultural e cinematográfico de chegada. **T1** corresponderia ao que Miranda e Inokuchi (2009) denominam **roteiro literário**, ou seja, um roteiro adaptado de textos que, em grande parte das vezes são textos literários ou dramáticos originais ou traduzidos. Para as autoras, nessa fase, além da possível tradução interlingual – uma vez que o texto adaptado pode ser proveniente de outra língua e cultura –, há também a tradução intercultural que visa adequar o texto à futura audiência.

Em **T2** temos o **roteiro técnico** que é modificado, sendo esse uma versão detalhada do roteiro literário – **T1** – segundo decisões técnicas sobre a melhor maneira de contar a história por meio de imagens. Normalmente, o roteiro literário estabelece a ordem que deverá ser seguida pelo roteiro técnico e, para as autoras, essa fase incorpora atividades de todas as equipes de trabalho que preparam cenários, escolha de locações, figurino, elaboração de planos de filmagem, fotografia, som etc. Miranda e Inokuchi (2009, p.166-167) acrescentam ainda que, nessa fase, alguns cineastas e/ou roteiristas elaboram um *storyboard*, que é, na realidade, um “[...] estudo virtual das decisões imagéticas tomadas durante o roteiro técnico, acrescidas da ação e dos diálogos, que são indicados através de legendas”. A elaboração do roteiro técnico marca o fim da fase de pré-produção.

Na fase de produção, **T3** corresponde à concretização do processo de gravação do filme, em cenas orquestradas a partir dos roteiros literário e técnico captadas em um *set* de filmagens. Nessa etapa, capta-se também o som e segue-se uma ordem de filmagem pré-definida. Ambos, imagens e sons, serão utilizados em **T4**, ou seja, no processo de **concretização da edição**. Pertencente à pós-produção, **T4** corresponde às edições de imagem, pelos procedimentos de montagem e de som. É a finalização propriamente dita de um filme. Nessa fase, o filme deixa de ser um conjunto de fragmentos para ganhar uniformidade como um todo. Por fim, o texto fílmico editado permite a **concretização através da recepção** – **T5** –, isto é, propicia sua recepção pelo espectador e pela crítica a partir de sua estreia nas salas de cinema.

Apesar das contribuições evidentes do esquema de Miranda e Inokuchi (2009) para um estudo da obra literária adaptada para o cinema – a divisão das três fases da produção de um filme (pré-produção, produção e pós-produção), a visão sobre os procedimentos técnicos do planejamento e execução do roteiro, bem como o fato do esquema englobar a edição de vídeo e som – argumentamos aqui que ainda há a necessidade de repensá-lo, considerando mais detalhadamente os aspectos técnicos e as questões culturais – que foram praticamente deixadas de lado no esquema, sendo afirmadas somente na elaboração do roteiro literário – da construção do texto fílmico para a língua e cultura de chegada, assim como as especificidades dos dois gêneros.

Dentre os pontos que deveriam ser repensados, primeiramente, é necessária a compreensão de que entre o texto e cultura de partida e o que as autoras denominam por **Roteiro Literário** há a construção do **Argumento**.⁷ Ou seja, antes da tradução propriamente dita, o roteirista interpreta o texto de partida preparando o argumento que, somente em uma etapa posterior, será desenvolvido no formato do roteiro.⁸

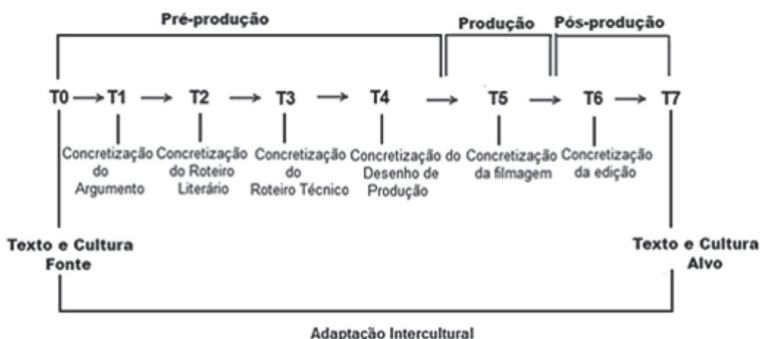
Além disso, o que as autoras englobam como a construção do Roteiro Técnico envolve, na verdade, duas fases da construção fílmica: o **Roteiro Técnico** propriamente dito e o que aqui chamaremos de **Desenho de Produção** (BARNWELL, 2004). No roteiro técnico temos, então, a versão técnica do roteiro, pontuada por rubricas mais detalhadas sobre a melhor forma de construir a história a ser contada por meio de imagens. Já na concretização do Desenho de Produção, é levado em conta o estudo da disposição dos cenários, locações, móveis, objetos e atores, o que envolve, muitas vezes, a criação dos *storyboards*, o que Miranda e Inokuchi (2009) descrevem, ainda, como parte do roteiro literário.

Dessa forma, levando em conta a ideia do processo de adaptação de obras literárias ao cinema além da prática intertextual (STAM, 2000, 2005a, 2005b, 2008; HUTCHEON, 2006; SANDERS, 2006), bem como o considerando como uma forma de comunicação intercultural (PAVIS, 2008) e ainda acrescentando os aspectos teóricos e técnicos do cinema aqui problematizados, delineamos o seguinte esquema:

⁷ Jacques Aumont (2008) nos lembra que o **argumento** é herança direta da literatura ao cinema.

⁸ O argumento é a “visão particular” de seus criadores – os roteiristas –, no caso da adaptação, sobre uma obra específica. O autor ainda diferencia argumento de “tema” que, para ele, seria a “concepção do mundo” que tal visão particular dos roteiristas nos sugere (BARBARO, 1965).

Figura 2 – Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural Revisado



Fonte: Adaptado a partir de Miranda e Inokuchi (2009, p.162).

No esquema, além de ampliarmos a etapa de pré-produção inserindo as concretizações do argumento – T1 – e do desenho de produção – T4 –, propomos também a sistematizar o processo de adaptação cultural que, diferentemente de Miranda e Inokuchi (2009), acreditamos perpassar por todas as etapas de produção até chegar ao texto e cultura de chegada. No entanto, apesar de mais completo, um esquema como esse também falharia ao não considerar uma teoria cultural que pudesse embasar as negociações e transformações do texto e cultura de partida no texto e cultura de chegada: é na busca de apontamentos futuros sobre a abordagem cultural do processo de adaptação de obras literárias para o cinema que construímos nossas considerações finais na próxima seção.

Perspectivas futuras: os caminhos abertos e ainda não fechados

Conforme delimitamos até aqui, o estudo sobre a prática de se traduzir/adaptar obras literárias – dentre outras – para o cinema já se concretizou na academia, sobretudo a partir das perspectivas da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação. Essas correntes, cada qual a partir de uma diferente base epistemológica e, portanto, sugerindo caminhos metodológicos diversos, ao contrário de se excluírem, ainda têm convivido em paralelo nos centros de pesquisa internacionais e nacionais. No tocante ao Brasil, pesquisadores da já citada Universidade Federal de Minas Gerais e da Universidade Federal do Rio de Janeiro realizam pesquisas a partir do prisma da adaptação, enquanto alguns pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e da Universidade de Brasília trabalham a partir da visão intersemiótica.

Em relação aos estudos culturais, excetuando-se os trabalhos já citados, pouco tem sido realizado na academia – internacional ou nacional –, o que nos leva a perscrutar possíveis caminhos para o enfrentamento da questão intercultural que, juntamente à perspectiva intertextual, acreditamos ser produtora para o estudo

de obras literárias adaptadas para o cinema. Dentre esses possíveis caminhos, três nos parecem despontar na área: as contribuições da **teoria da performance** de Patrice Pavis (2008), como já delineado por Miranda e Inokuchi (2009); a ideia de **indigenização** de Linda Hutcheon (2006); e uma perspectiva **antropofágica** para o processo, já delineada por Medeiros (2012) para tratar de adaptações entre gêneros literários escritos, e em processo de construção por Amorim (no prelo) para a abordagem do cinema adaptado a partir de obras teatrais do renascimento inglês.

Em relação às contribuições de Pavis, além do já apontado por Miranda e Inokuchi (2009), consideramos a metodologia para análise do teatro intercultural sugerida em seu *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011) como uma possível e valiosa contribuição para uma teoria da adaptação intercultural. Isto é, na análise intercultural da adaptação, etapas como a identificação dos elementos formais e temáticos estrangeiros na adaptação, a compreensão do alvo dos adaptadores – estratégias ao tornar a cultura acessível ao público –, a escolha da forma para o recebimento dos materiais e tradições estrangeiras, a análise dos modos possíveis de representação da cultura de partida pela cultura de chegada etc. podem vir a contribuir, juntamente à identificação dos discursos e textos que se constituem mutuamente na relação intertextual, para o entendimento da adaptação enquanto processo e produto no trânsito entreculturas.

Já Hutcheon (2006), ao procurar dar conta das mudanças de tempo e lugar nas adaptações, ou seja, mudanças de contexto na adaptação vista como intercultural, apropria-se e desenvolve o conceito antropológico de indigenização, que também pode se revelar uma alternativa para futuros desenvolvimentos na área. Para Hutcheon (2006), esse conceito se refere aos encontros entre diferentes culturas e ao estudo das **acomodações interculturais**. Por meio de um processo de indigenização “as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo. Os adaptadores de histórias viajantes exercem o poder sobre o que adaptam” (HUTCHEON, 2006, p.202). Ou seja, a partir da indigenização desempenhada pela adaptação intercultural se torna possível a compreensão de que adaptar não é uma questão apenas de transmutar palavras em imagens, e que, para os espectadores que experienciam uma adaptação, o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado a um novo ambiente.

E, por fim, também consideramos como provável horizonte de desenvolvimento para futuras pesquisas a perspectiva antropofágica, derivada da **Antropofagia** idealizada por Oswald de Andrade (2011) que, à parte do caráter político-nacionalista da proposta, tem a **devoração** como mote, isto é, devorar o elemento estranho, estrangeiro, para transformá-lo a partir do local, recontextualizando-o e transformando-o em um outro produto, de uma outra cultura. Mais amplamente falando, a adaptação enquanto prática antropofágica pode, em analogia com as palavras de Haroldo Campos (2010) – a partir de sua ideia de uma tradução

antropofágica – **transcriar**, criar o texto novamente – ou paralelamente –, adaptando não apenas o significado, mas também a própria materialidade do literário, suas propriedades, sua narrativa, sua cultura de partida etc. (AMORIM, no prelo).

Apesar de diferentes entre si, essas propostas, dentre outras, apresentam possíveis rumos que os estudos da adaptação podem tomar na tentativa de abarcar a questão intercultural. No entanto, para finalizar, é preciso sinalizar que tais abordagens sugerem apenas uma **mudança possível** nessa área de estudos: é imperativa a consciência de que, como sugerido no título desta seção, há ainda portas abertas (e não fechadas). No entanto, afirmamos que é a pluralidade de enquadramentos para a questão da adaptação de obras literárias – dentre outras – para o cinema que permite a construção desses estudos como um campo de pesquisas sólido e promissor nas esferas nacional e internacional.

AMORIM, M. A. de. From the intersemiotic translation to the intercultural adaptation theory: state of the art and future perspectives. **Itinerários**, n.36, p.15-33, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Translating or adapting literary works for different media – particularly TV and cinema – is already a cultural practice intrinsic to the contemporary world and, in the search for the understanding of the processes involved in this practice, scholars take into account different epistemological and methodological views. Therefore, this article aims at constructing a critical review of the main theoretical criticism carried out in the area of translation/adaptation, especially those conducted on Intersemiotic Translation and Adaptation Theory realms, attempting to describe them critically and to point out possible directions for future developments in this research area.*

■ **KEYWORDS:** *Film and Literature. Intersemiotic Translation. Adaptation Theory.*

Referências

AMORIM, M. A. de. Hamlet em tradução/adaptação: um olhar intercultural. In: COLÓQUIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA: SHAKESPEARE EM FOCO, 2., 2012, Seropédica. **Anais...** Seropédica: Universidade Federal do Rio de Janeiro, no prelo.

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BARBARO, U. **Elementos de estética cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARNWELL, J. **Production design: architects of the screen**. London; New York: Wallflower, 2004.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BLUESTONE, G. **Novels into film**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARTMELL, D. Introduction. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). **Adaptations: from text to screen, screen to text**. London; New York: Routledge, 1999.
- DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De quoi demain... Dialogue**. Paris: Fayard, 2001.
- DINIZ, T. F. N. **Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural**. 1994. 235f. Tese (Doutorado em Letras/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. London; New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MacCABE, C.; MURRAY, K.; WARNER, R. (Ed.). **True to the spirit: film adaptation and the question of fidelity**. New York: Oxford University, 2011.
- McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.
- MEDEIROS, F. T. de. Coleção “Devorando Shakespeare” – reescrituras de Shakespeare na ficção brasileira contemporânea. In: HARRIS, L. A. **Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2012.
- MIRANDA, C. A. de; INOKUCHI, S. T. Um olhar oriental sobre Shakespeare: “Trono manchado de sangue” de Akira Kurosawa. **Scripta**, Belo Horizonte, n.7, p.151-180, 2009.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. In: _____. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

PALMER, R. B. The Sociological turn of adaptation studies: the example of *film noir*. In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.). **A companion to literature and film**. United States of America: Blackwell Publishing, 2004.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London; New York: Routledge, 2006.

SKYLAR, R. **História social do cinema americano**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

_____. **Literature through film**: realism, magic and the art of adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2005a.

_____. Introduction: 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. New York: Blackwell Publishing, 2005b.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. **Jornal of visual culture**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, v.6, n.1, p.25-43, 2007.

Recebido em: 27/12/2012

Aceito em: 10/06/2013



