

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO

- A TRADUÇÃO LITERÁRIA PARA O CINEMA –

TRADUÇÃO DO ROTEIRO DO
FILME “QUINCAS BERRO D’ÁGUA”

MICHÈLLE DE SOUZA PEREIRA 12/0059592

BRASÍLIA –DF
NOVEMBRO /2013

MICHÈLLE DE SOUZA PEREIRA

- A TRADUÇÃO LITERÁRIA PARA O CINEMA –

TRADUÇÃO DO ROTEIRO DO
FILME “QUINCAS BERRO D’ÁGUA”

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção da menção na disciplina Projeto Final de Curso de Letras-Tradução sob a orientação dos professores Amarílis Anchieta e Mark Ridd do curso de Letras-Tradução da Universidade de Brasília.

BRASÍLIA

2013

RESUMO

O presente trabalho estuda o movimento de linguagem entre a tradução e o cinema. Trata-se de estudo sobre a adaptação de obras literárias para a sétima arte e suas possibilidades enquanto forma de tradução conforme o ponto de vista dos Estudos da Tradução. As ligações entre os diferentes tipos de manifestações artísticas, em especial a literatura e o cinema, são analisadas sob o viés da tradução intersemiótica. Também consiste em versão de parte do roteiro de Sérgio Machado para o filme *Quincas Berro D'Água* e análise do processo de tradução do próprio

Palavras chave: tradução intersemiótica; cinema; literatura..

ABSTRACT

The following paper studies the movement of language between translation and film. It is a paper which studies the adaptation of literary works to film and its possibilities while a form of translation according to the point of view of the Translation Studies. The connections between the different kinds of art forms, in particular literature and film, are analyzed from the point of view of the intersemiotic translation. It also consists of a partial translation of the script for the movie *Quincas Berro D'Água* by Sergio Machado and the analysis of translation process.

Keywords: intersemiotic translation; film; literature.

SUMÁRIO

Introdução	1
Justificativa	3
Objetivos	4
Sobre Jorge Amado	5
Sobre <i>A Morte e A Morte de Quincas Berro D'Água</i>	11
Reflexão Teórica	15
Relatório	27
Considerações Finais	34
Referências Bibliográficas	
Roteiro de Sérgio Machado	
Roteiro traduzido	

INTRODUÇÃO

O início do século XX foi palco para grandes transformações nas formas de entretenimento das grandes massas com o surgimento de novas tecnologias que alteraram as relações entre povo e arte. O nascimento do rádio e do cinema disponibilizaram meios de acesso à cultura a uma parcela maior da população que tinha esse acesso restrito devido às suas condições socioculturais. O público geral, cujas fontes de acesso à cultura e entretenimento se encontravam anteriormente no teatro, literatura e mídia impressa (levando em consideração a questão da educação formal, que também limitava esse acesso); descobriu no cinema e no rádio novas formas de diversão e aprendizagem. Sendo essas novas formas muito mais acessíveis, em especial para a população carente de instrução formal, a atenção do público se deslocou para esses meios. Essa mudança de comportamento influenciou a forma como as pessoas buscavam, produziam e se relacionavam com a indústria do entretenimento e a arte. “Novos meios de comunicação trazem novos meios de processar e de traduzir” (ALVES, 2011).

Sendo a tradução um processo diretamente relacionado às formas de comunicação, os estudos na área não poderiam ignorar tais linguagens. Desde seus primórdios, o cinema tomou empréstimos da literatura para criar seus produtos. Essa tendência se mantém até hoje, apesar da grande quantidade de material produzido exclusivamente para o meio cinematográfico. São diversas as explicações que justificam essa propensão. No entanto, o que importa é que os Estudos da Tradução precisaram ampliar o seu olhar de modo a incluir essas novas linguagens. Por tal razão, as transposições de obras literárias para o cinema têm recebido mais atenção. Nas palavras de Catford, (apud CAMPOS, 1986 p.11) “tradução é a substituição de material textual

de uma língua por material textual equivalente em outra” sendo que por material textual podemos tomar emprestada a definição de texto de GUIMARÃES (2005, p. 119)

Quando não limitado às fronteiras da lingual verbal, no plano semiótico, de sentido multidimensional, *texto* ou *discurso* é sinônimo de processo que engloba as relações sintagmáticas de qualquer sistema de signos. Pode-se então falar de *texto* ou *discurso* cinematográfico, teatral, coreográfico, pictórico, etc.

Para entender a razão pela qual podemos chamar o processo que leva uma obra literária das páginas à grande tela de tradução, esse trabalho vai procurar definir os conceitos de tradução e tradução intersemiótica. Além disso, estarão também entre os objetos de análise as questões de: fidelidade e equivalência textual na tradução; produção de roteiros; produção cinematográfica; autoria; adaptação literária para o meio cinematográfico; gêneros textuais.

Para realizar esse trabalho foi escolhida uma obra literária que já tivesse sido traduzida para o meio cinematográfico. Dentre as diversas possibilidades à disposição, o livro escolhido foi *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, escrito por Jorge Amado e publicado em 1961.

Jorge Amado foi um escritor baiano conhecido nos meios literários nacionais e internacionais, por suas histórias que retratam o folclore, as tradições, a sensualidade e a crença do povo brasileiro e, em especial, do povo baiano. Suas obras também incluíam temas políticos e sociais que demonstravam suas raízes comunistas. Com traduções para mais de 55 países e em termos de números, entre os autores brasileiros, Jorge Amado, com 55 milhões de livros vendidos, fica atrás apenas de Paulo Coelho que tem 100 milhões de livros vendidos.

Em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, Jorge Amado conta a história de Joaquim Soares da Cunha, funcionário público e cidadão exemplar que, certo dia, resolve abandonar a família e os bons costumes para viver na esbórnica e como um vagabundo. Quando ele morre, sua família resolve recuperar sua honra e enterrá-lo como o bom cidadão que fora. No

entanto, seus amigos de farra resolvem levá-lo para dar uma última volta e, nesse ínterim, acontecem muitas situações inusitadas.

O roteiro foi escrito por Sérgio Machado, que também dirigiu o filme *Quincas Berro d'Água* de 2010, coproduzido pela VideoFilmes e Globo Filmes. Sérgio Machado é um documentarista, roteirista e diretor baiano formado em jornalismo. Sua carreira inclui a participação em alguns dos mais importantes filmes da indústria cinematográfica nacional contemporâneo, tais como: *Madame Satã*, *Cidade Baixa*, *Abril Despedaçado*.

O filme *Quincas Berro D'Água* tem 104 minutos de duração. Além do Brasil, ele foi lançado em 2011 na Alemanha e no Reino Unido. O elenco do filme conta com grandes nomes da dramaturgia brasileira, como Paulo José, Milton Gonçalves, Marieta Severo e Othon Bastos, bem como jovens atores já conhecidos e adorados pelo grande público: Vladimir Brichta e Mariana Ximenes.

JUSTIFICATIVA

Os Estudos da Tradução encontram novas fronteiras, desafios e definições dentro dessa nova leva de material textual que transita entre as linguagens literária e cinematográfica. O cinema é a grande atração de massa que “além de economizar tempo do espectador, muitas vezes reduz o processo de interpretação que seria necessário ao ler uma obra literária mais complexa” (ROCHA, 2012). Faz-se necessária a reavaliação por parte dos Estudos da Tradução de diversos conceitos e significações, tais como: as definições de linguagem e texto e os conceitos de traduzibilidade, fidelidade e visibilidade do tradutor. Além disso, é preciso avaliar se há necessidade de se desenvolver novos conceitos e definições para incluir as novas relações textuais surgidas.

A atenção dada a esse trânsito de materiais textuais está justificada no fato de que, sendo o cinema uma das grandes fontes de entretenimento de massa a partir do século XX, as obras literárias encontraram nele um veículo de divulgação, num caminho inverso àquele percorrido pelas obras cinematográficas nos primórdios da indústria. Antigamente os espectadores eram atraídos aos cinemas pela curiosidade de ver apresentadas nas telas as velhas histórias e personagens já conhecidos, amados ou odiados. Hoje os espectadores são atraídos pelo poder dos artistas e produtoras e saem da sala de projeção direto para as livrarias. Os grandes sucessos de bilheteria tornam-se grandes *best-sellers*, ou mesmo voltam à lista de *best-sellers* quando já esquecidos pelo grande público. Além disso, o cinema economiza o tempo do espectador por apresentar num espaço de tempo reduzido histórias já conhecidas e que o grande público quer revisitar, o que só o torna mais atraente em tempos modernos, nos quais 24 horas parecem não ser suficientes para um único dia.

OBJETIVOS

Por meio do estudo de caso da adaptação do livro de Jorge Amado, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, que resultou em um roteiro de autoria de Sérgio Machado e um filme, lançado em 2010, também dirigido por ele e intitulado, *Quincas Berro D'Água*, será realizada a análise das relações entre linguagem literária e linguagem cinematográfica, bem como a questão da tradução e da adaptação de uma para a outra. Tal ponderação se dará por meio da comparação dos elementos em comum e dos elementos que diferenciam essas linguagens. Também serão reexaminadas as questões relativas à fidelidade tradutória, bem como a da autoria e visibilidade do tradutor.

SOBRE JORGE AMADO E O LIVRO

BIOGRAFIA

Jorge Amado de Faria nasceu em 10 de agosto de 1912, na fazenda Auricídia, em Ferradas, distrito de Itabuna - Bahia. Em 1914, uma epidemia de varíola obriga a família a deixar a fazenda e se estabelecer em Ilhéus. Em 1917, a família muda-se para a Fazenda Taranga, em Itajuípe, onde seu pai volta a trabalhar na lavoura de cacau. Alfabetizado pela mãe, Jorge Amado volta a Ilhéus em 1918 para cursar o ensino formal. Em 1922, muda-se para Salvador para estudar no regime de internato, onde permanece até 1927 quando passa ao regime de externato, indo residir no Pelourinho. Durante esse período, iniciou sua carreira literária escrevendo em diversos jornais escolares. Em 1930, vai estudar no Rio de Janeiro, onde, em 1931, é aprovado entre os primeiros colocados para o curso de direito.

Seu primeiro romance, *O País do Carnaval*, é publicado no mesmo ano, tendo sucesso imediato. No Rio de Janeiro, Jorge Amado tem contato com diversos intelectuais e escritores, entre eles Rachel de Queiroz, que introduz ao autor a doutrina comunista. Os livros seguintes também obtêm o mesmo sucesso. Em 1936, é detido pela polícia acusado de participar da "Intentona Comunista". Em 1937, é preso pelo governo Vargas e liberado em 1938, reside em diversas cidades, retornando ao Rio apenas em 1939, onde exerceu intensa atividade política. Ainda em 1938, duas de suas obras são traduzidas pela primeira vez, uma para o francês e outra para o inglês. Entre 1939 e 1945, foi preso diversas vezes e ainda em 1945, é eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro. Dentre suas várias emendas, vale destacar que foram aprovadas as que tratavam da liberdade de culto religioso e direitos autorais. Em 1948, após a extinção do Partido Comunista, seu mandato é cassado.

Esse fato, bem como a atitude do governo de considerar seus livros como material subversivo, o leva a exilar-se em Paris. O resto da família se junta a ele após a polícia invadir sua casa no Rio e apreender diversos objetos, documentos e livros. Vivem na capital francesa até 1950 quando o governo do país os expulsa por razões políticas. Mudam-se para a antiga Tchecoslováquia retornando ao Brasil em 1952.

Em 1958 publica *Gabriela, cravo e canela*, sucesso estrondoso de público e crítica. É eleito em 6 de abril de 1961 à cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras e no mesmo mês *Gabriela, cravo e canela* é adaptado para a televisão. Em 1976 surge nova adaptação, dessa vez para o cinema. A obra adaptada é *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto e sucesso de bilheteria, com mais de 10 milhões de espectadores. Dentre as diversas homenagens nacionais e internacionais recebidas pelo autor, em 1980, está o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal da Bahia. Em julho de 1986, no aniversário de Zélia Gattai, é criada, pelo então presidente José Sarney, por meio de decreto presidencial, a Fundação Casa de Jorge Amado. A Fundação tem o objetivo de preservar e divulgar a obra do escritor.

Em 1990, participa, como representante do Brasil, da comissão internacional que dará assessoria ao projeto de reconstrução da antiga biblioteca de Alexandria, no Egito. Em 1992 uma grande celebração acontece em Salvador em comemoração aos 80 anos do escritor. A partir de 1996 começa a apresentar diversos problemas de saúde vão fazendo com que o escritor, apesar da contínua enxurrada de homenagens recebidas em todo o mundo, se isole cada vez mais. Essas doenças afetaram sua visão, o que levou o autor à privação de seus maiores prazeres: ler e escrever. Também em 1996 entra para o livro Guinness World Records como o autor mais traduzido do mundo. Em 6 de agosto de 2001, falece em Salvador e a seu pedido é cremado. Suas cinzas são espalhadas em torno de uma mangueira na sua casa do Rio Vermelho.

O AUTOR JORGE AMADO

O estilo de Jorge Amado tem forte influência da tradição oral brasileira. A sua técnica narrativa com relação à oralidade é tão marcante que seus personagens parecem extraídos diretamente das ruas de Salvador, das plantações de cacau, ou outro lugares da Bahia onde se passam seus romances. Aliás, a Bahia em si é um de seus personagens bem como a cultura, linguajar, religião e costumes baianos. O autor afirmava que deixava seus personagens falarem por conta própria e ditar o rumo de suas obras. “Toda vez que o personagem está conduzindo o livro, você sabe que o livro está andando e, toda vez que o personagem reage contra qualquer coisa, é você que está errado.”¹

Além disso, seus personagens são carregados de simbolismos. Desse modo, tanto os lugares presentes nas suas obras quanto os personagens nelas retratados são uma maneira do autor apresentar uma maneira de ser, como também um modo/estilo de vida. Existe um intercâmbio entre locais e personagens, numa relação de simbiose. As falas de seus personagens refletem as diferenças socioculturais existentes na sociedade baiana. O leitor pode facilmente enxergar a diferença entre um coronel e um pai de santo, pois, a variação linguística está presente nas falas dos personagens, marcando a história pessoal e a experiência de cada um.

A ideologia comunista também está presente na sua obra dando um tom político, o que, com a guerra fria e a caça aos comunistas, levou suas obras mais politizadas a sofrerem rejeição nos Estados Unidos. Essa resistência só acabou quando, após decepcionar-se com o regime, Jorge Amado afasta a doutrina da sua literatura. No Brasil, Jorge Amado e sua obra foram

¹ AMADO, Jorge. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981. Entrevista Concedida a Antônio Roberto Espinosa, p.24. In. *Jorge Amado – Ensaios sobre o escritor*.

amplamente perseguidos por causa de seu tom político, a ponto de seus livros serem queimados em praça pública em Salvador durante uma das ocasiões em que o escritor foi preso.

Mais do que lido, Jorge Amado foi também visto, pois é grande o número de adaptações de grande sucesso de público de suas obras para a televisão e cinema brasileiros. O sucesso das adaptações também pode ser atribuído ao fato de que a população não tinha fácil acesso aos livros bem como o nível de alfabetização geral de grande parte da população. Essas adaptações nem sempre eram de boa qualidade e eram feitas apenas para explorar o erotismo presente nas obras de Amado, de modo que o retrato das mulheres de seus livros concentrava-se fortemente no lado erótico dos personagens.

O trabalho de Jorge Amado prova ser desafiador para o tradutor por causa do seu forte viés regionalista. Ele faz uso de todas as cores brasileiras e baianas possíveis, tais como as elites, os descendentes africanos e os imigrantes. O uso de vocabulário específico do povo baiano, do candomblé, da produção do cacau e pertinente à cultura local, faz da tradução de Jorge Amado um enigma a ser decifrado cautelosamente. Alguns exemplos desses vocábulos e expressões são: orixá, terreiro, em riba, porreta, entre outros. Ao mesmo tempo em que apresenta a forte cor local, o que torna a obra desse escritor universal é justamente a verossimilhança de seus personagens. Os grandes dilemas humanos estão representados apesar da especificidade de local e cultura. Mesmo assim, devido a essas especificidades de caracterização, os personagens são extremamente complicados de ser traduzidos interculturalmente.

Outra faceta do trabalho de Jorge Amado é a rejeição da ideologia do pessimismo, que consiste do “conjunto das ideias e reflexões negativas sobre as potencialidades do Brasil e do seu povo, que emergiram do pensamento das elites nacionais, exprimindo-se com regularidade em autores expressivos e de forma sistematizada no período compreendido entre as décadas finais”

(TAVARES, 1982, p. 43) do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Pelo contrário, ele abraçou a ideologia da esperança, fazendo do Brasil, e principalmente da Bahia, sua força motriz, reconhecendo a ideia de que a miscigenação brasileira era um exemplo para o mundo. Ele celebra o mulato como raça dominante e diversos de seus personagens, que expressam aprovar o conceito de pureza da raça branca, antecipando o que Hitler adotaria na sua Solução Final, acabam por descobrir antepassados negros. Além disso, o negro tem uma representação social importante na sua obra, pois o autor a todo o momento questiona a segregação econômica, social e política. Em geral pode-se dizer que Jorge Amado dá voz aos excluídos, aos oprimidos, aos perseguidos, dando a eles, por meio de seus personagens, a voz que não têm na vida real.

Com relação à tradução de suas obras, Jorge Amado dava preferência às traduções que não podia ler. O contato que teve com traduções em idiomas que dominava não foi satisfatório, pois o autor pôde encontrar diversos *erros* que o incomodaram. Com relação às traduções para o inglês, Jorge Amado contou em entrevistas que lhe disseram serem boas. Ele próprio não dominava o idioma e portanto não as pôde ler, mas falou de diversas pessoas que as leram e acharam satisfatórias. Essas traduções fizeram bastante sucesso nos Estados Unidos, pois a apresentação do exótico povo e dos costumes brasileiros provou ser irresistível para o público estadunidense. Seu sucesso editorial abriu portas para que outros autores tivessem suas obras traduzidas no país, em especial durante o governo Roosevelt, que estabeleceu uma política de boa vizinhança para com a América do Sul. Essa política de boa vizinhança se baseava na ideia de que ao conhecer as obras de autores sul americanos populares, o povo estadunidense conheceria melhor seus possíveis aliados. A iniciativa foi financiada pela Fundação Rockefeller por meio de Alfred Knopp, que durante muitos anos permaneceu como editor das obras do autor naquele país. Após o término da Segunda Guerra Mundial essa política foi abandonada, resultando numa queda

vertiginosa no número de traduções impressas no país. Hoje em dia, apenas 3% da literatura de ficção lá publicada consiste em traduções (LOWE, 2013 p.136).

A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água

A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água foi publicado em 1961 e conta a história de Joaquim Soares da Cunha, cidadão exemplar, de boa família, funcionário público, que ao aposentar-se aos cinquenta anos de idade, resolve abandonar a família e tornar-se um bêbado inveterado, rei da esbórnia, das mulatas e de todos os vagabundos da Bahia. O ponto de partida da narrativa se dá quando Quincas é encontrado morto no sobrado imundo onde vivia, em meio a trapos, bebida, a ausência de regras e à margem das convenções sociais. A filha do ex-funcionário público é chamada e decide resgatar tanto a dignidade de Quincas, quanto a da família ao providenciar um enterro digno. À medida que a história se desenrola, aparecem os familiares e outros personagens, representando a sociedade convencional, e os amigos de farra e bebedeiras de Quincas, representando os excluídos, para desgosto dos primeiros. Diversos acontecimentos levam Quincas e os outros personagens por uma última jornada e uma última farra, fazendo com que os planos da família literalmente escoem por água abaixo. À época da publicação, o livro foi recebido com entusiasmo por crítica e público.

O tema central do livro, como já diz o título, é a morte. No entanto, não trata apenas da questão da morte física, até porque não se sabe ao certo quantas vezes Quincas realmente morreu. A primeira morte a ser verificada é a morte social de Joaquim, que ao abandonar a vida familiar e trocar os códigos sociais pelos quais vivia, renasce como Quincas. Para sua família ele é dado como morto, inclusive para os netos, tamanha a vergonha e a decepção.

Outro tema, que permanece muito atual, é a busca da identidade pessoal. Joaquim era um homem infeliz, oprimido pela esposa, sufocado pelas regras, amarrado a uma vida que não lhe trazia satisfação alguma, repleta de deveres e convenções. Com a chegada da aposentadoria, Joaquim enxerga a oportunidade de, tendo cumprido com os seus deveres e obrigações, finalmente se entregar à busca do seu verdadeiro eu.

Na morte de Joaquim e renascimento de Quincas podemos enxergar a representação de um dos maiores mitos da humanidade, a morte e ressurreição do Cristo. A “atualização de mitos é uma das grandes funções da literatura, quando ela apreende, no transitório, o permanente, tornando-o cada vez mais sólido nessa nova versão que ora se apresenta.” (TAVARES, 1982, p. 76) Joaquim e Quincas decidem os momentos de suas mortes e ressurreições.

Outro mito atualizado na história é a liturgia dos velórios. Aqui, a escolha de Joaquim é representativa do ritual de transformação pelo qual passamos durante nossas vidas. Ao permitir-se morrer, o cidadão exemplar, que passara a vida morrendo aos poucos, confrontado com a aposentadoria/ velório, pois a aposentadoria pode ser vista como uma morte, toma em suas mãos a responsabilidade de dar significação não somente à sua vida, mas também à sua morte. Já com relação às mortes de Quincas, a rejeição ao velório tradicional e a entrega a uma última noite de farra, também demonstram a sua preferência por tomar as rédeas da sua existência.

A crítica social se dá por meio justamente da tentativa do autor de esclarecer as razões do desgosto de Quincas, pois expõe as “precariedades do sistema social e familiar, a sua sufocação e os seus mecanismos repressores.” (TAVARES, 1982, p. 79) A obstinação de Quincas em não se deixar ser morto e sim em morrer como lhe convém já começa a aparecer desde o início dos preparativos para o velório, com a chegada do médico que vai dar o atestado de óbito e observa que o morto tem um sorriso debochado. Até o clima conspira para realizar o desejo de vida e

morte de Quincas quando a luz do sol entra pela quarto, trazendo vida e alegria, ofuscando a luz das velas fúnebres.

O próprio nome do personagem faz referência a essa rebeldia, embora o incidente que gerou a alcunha nada pareça ter relação com isso. Joaquim não era um homem do mar enquanto Quincas é constantemente chamado de “velho marinheiro.” O ‘berro’ de Quincas é o berro de liberdade que ele toma e o ‘D’Água’ faz sugestão a esse destino marítimo, num prenúncio ao final iminente e inevitável, já que ele não aceita novamente ser colocado sob as garras da sociedade.

O cômico na obra se contrapõe ao rigor social. Por meio de situações estapafúrdias, que fogem ao controle da família de Quincas, o autor busca mostrar que a vida deve ser levada com leveza e bom humor. “O cômico desmistifica os valores com que a sociedade mascara sua necrofilia, seu apego a coisas sem vida e a rituais rígidos.” (TAVARES, 1982, p. 87) Os valores sociais estratificados encontram na comédia e nas situações cômicas seu *pièce de resistance*, por meio do qual o autor os dessacraliza, apresentando, numa inversão, os valores mundanos e profanos como sagrados. Um exemplo disto são os termos jocosos que o autor utiliza para criticar a competitividade quando chama Quincas de “campeão de falecimento” e “recordista da morte”.

Outro exemplo da crítica social por meio da inversão de valores é a atitude da família de Quincas perante sua morte. Os familiares ficam abatidos, mas não porque Quincas morreu, mas porque, pela última vez, terão de colocar suas máscaras para esconder a verdadeira história por trás da morte social do protagonista. Mais uma vez terão de lidar com a ovelha-negra da família. No entanto, o fato de ser essa a última vez que terão de fazer isso também lhes proporciona a sensação de alívio, pois, enfim, poderão resgatar a figura do cidadão exemplar sem se preocupar com alguma nova prisão ou aparição em jornais que destruiriam a ilusão acerca da última década

de vida de Quincas. O enterro tradicional é o desfecho que selaria a ilusão. O enterro que Quincas escolhe para si acaba com essas pretensões e ele próprio demonstra isso quando diz:

"– Me enterro como entender

Na hora que resolver.

Podem guardar seu caixão

Pra melhor ocasião.

Não vou deixar me prender

Em cova rasa no chão."

REFLEXÃO TEÓRICA

Partindo do princípio saussuriano de *langue* e *parole* e significante e significado, para Roman Jakobson a tradução pode ser delimitada em três tipos: tradução intralingual ou reformulação, que é a interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; tradução interlingual ou tradução propriamente dita, que é a interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; e tradução intersemiótica ou transmutação, que é a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Esses três conceitos apresentam a natureza diversificada que os Estudos da Tradução reconhecem na atividade tradutória.

Ao utilizar a definição de texto de Guimarães, citada na introdução, aliada à proposta de Jakobson, é possível entender a razão porque podemos chamar o processo pelo qual passa uma obra literária em sua adaptação para o cinema de tradução. A ideia de que a linguagem literária já é a tradução do pensamento do autor em palavras e que o cinema seria então a tradução das palavras literárias em imagens, isto é, uma retradução, será levada em consideração com base no trabalho de AUBERT (1993 p. 23-26), que define os participantes do ato tradutório como emissor, receptor-tradutor, tradutor-emissor e receptor.

Se a intersemiótica busca equivalentes entre elementos de signos diferentes, no caso, o livro e o roteiro, quando fazemos uma adaptação de uma obra literária para o cinema, realizamos uma tradução intersemiótica, já que a tradução ocorre de um sistema semiótico para outro. Para esclarecer mais ainda, compreendemos a literatura como “um sistema de signos que usa palavras impressas *principalmente* e imagens mentais criadas, a partir delas, para concretizar o texto, de modo que possa ser lido e compreendido” (VEIRA & DINIZ 2000 p. 74) e o cinema “um sistema

de signos que usa uma aparelhagem capaz de criar imagens visíveis e concretas, que são os principais elementos na realização do texto (fílmico), de modo que possa também ser ‘lido’ e compreendido” (VEIRA & DINIZ 2000 p.74).

Para efeitos deste trabalho, a obra literária enquanto tradução dos pensamentos e imaginação do autor não será entendida como tal, e sim como criação que gera o ponto de partida do processo tradutório entre literatura e cinema. Obra literária e obra cinematográfica serão entendidas como sistemas de signos que têm seus próprios sentidos, processos e práticas.

Tomando a ideia de Aubert (1993, p.23-26), de que a recepção de uma tradução tem diversos participantes, podemos ver o processo intersemiótico tradutório literatura>cinema como um que apresenta o seguinte esquema de recepção:

Literatura = autor > leitor VS. Cinema= autor > cineasta/leitor > espectador/leitor.

Na literatura o autor se comunica diretamente com o leitor, sem nenhum intermediário. No cinema o autor não se comunica diretamente com o leitor já que o cineasta realiza a tradução do material para o meio cinematográfico, ficando assim no papel de intermediário da mensagem.

Por tal razão, a ênfase que era dada à fidelidade textual no processo de transformação da literatura em filme perdeu força, já que fica evidente que existem diversos leitores entre o produto inicial, a literatura, e o produto final, o filme. Se formos pensar em termos de significante e significado, as possibilidades de uma equivalência precisa são mínimas e conseqüentemente a fidelidade. No entanto, se entendermos o signo linguístico como um conceito a ser traduzido, uma carga semântica a ser considerada, o foco da discussão sobre a fidelidade muda. A traduzibilidade torna-se uma questão de adequação. Por exemplo, um signo linguístico em um determinado sistema, ao ser traduzido, terá de ser adequado ao sistema para o qual está sendo

traduzido de modo que o significado seja expressado e não necessariamente o significante. Até certo ponto, podemos olhar a tradução intersemiótica por esse viés.

Além disso, esse tipo de tradução pode, dentro das categorias estabelecidas por Jakobson, ser de mais de um tipo ou até mesmo todos os tipos, isto é, não apenas intersemiótica, mas também interlingual e intralingual. Se tivermos uma obra literária escrita em uma determinada língua e que será transposta para o cinema em filme do mesmo idioma, podemos dizer que a tradução intralingual também acontece em determinado ponto. Da mesma forma, se tivermos uma obra literária que será transformada em filme cujo idioma original não será o mesmo da obra, também terá certo grau de tradução interlingual à jornada dessa obra.

A tradução intersemiótica inclui um vasto campo de sistemas tal como cinema, quadrinhos, novelas, videogames, entre outros. Com relação ao objeto de estudo deste trabalho, o cinema, apesar de Jakobson classificar a tradução intersemiótica como a interpretação de signos verbais em não-verbais, sabemos que uma obra cinematográfica inclui o verbal em sua natureza, mas o importante é registrar que a natureza dessa arte extrapola os limites do verbal e por tal razão a chamamos de audiovisual, e que “na prática da adaptação, os elementos visuais, sonoros e verbais referem-se ao verbal da obra literária” (ALVES, 2011).

Literatura e cinema, pela definição de Jakobson, constituem sistemas de signos diferentes, o que leva a uma impossibilidade de fidelidade, já que cada sistema tem suas características próprias, mesmo que algumas delas se intercalem. São dois campos de produção diferentes com peculiaridades únicas a cada um.

Antes de entrar especificamente nas peculiaridades de cada sistema é preciso definir o que é literatura e discurso literário. A definição de ambos os conceitos é algo difícil de atingir, pois caso fôssemos analisar as diversas definições atribuídas ao longo dos tempos, encontraríamos

grandes diferenças entre elas. Todavia, definir esses conceitos, ainda que de maneira ampla, se mostra um importante ponto de partida para a fundamentação de qualquer trabalho, apesar de saber que as definições variam de acordo com cada época em que são criadas.

No entanto, existem alguns elementos em comum que podemos atribuir. Em primeiro lugar a literatura e o discurso literário são expressões linguísticas e de comunicação que são usadas de maneira criativa. A linguagem literária diferencia-se da linguagem cotidiana e tem suas próprias especificidades. Mas quais seriam essas especificidades? Uma delas é justamente o desvio da linguagem cotidiana. Ao se desviar da linguagem cotidiana a linguagem literária cria uma necessidade do leitor de perceber o texto literário de maneira diferente dos textos cotidianos, isto é, exige do leitor uma maior atenção por meio de elementos que causem a este um estranhamento que não está presente na leitura de textos cotidianos.

Outra especificidade é a função poética encontrada com maior frequência nos textos literários. Contudo, não é o único aspecto diferenciador. Sendo a noção de literatura atrelada a uma determinada época, o produto literário também está atrelado à época em que é criado. Isso faz com que uma obra, além de utilizar a função poética, também faça uso dos elementos históricos e culturais de seu tempo. Desse modo, o texto literário resulta de uma complexa relação de instituições históricas, culturais e estéticas que representam um determinado período e têm vigência marcada. (PALMA, 2007, p. 70) O autor em si é produto dessas instituições portanto, a sua produção não poderia deixar de sê-lo.

Tocando na questão do letramento, podemos entender o texto literário como o resultado de um processo intertextual. Cada autor/ leitor está inserido numa “comunidade interpretativa” que decide o que é literatura. Essa decisão é influenciada por todos os textos que já foram considerados literatura e já são conhecidos dessa comunidade. Cada leitor tem seu próprio leque

de conhecimentos que usa para chegar a sua definição pessoal e cada comunidade usa as definições de seus leitores para chegar à sua definição. (ARROJO, 1985, p.19) É o conceito de polissistema de Even-Zohar (apud MUNDAY 2012, p.166)

A multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.²

São essas definições e convenções que vão nos levar ao conceito de fidelidade na tradução de obras literárias. Por fidelidade, para fins deste trabalho, entendemos que fidelidade é “liberdade: liberdade na restituição do significado; e, ao serviço deste significado, fidelidade para com as próprias palavras”. (BENJAMIN, 1923, apud CAMACHO, 1962 p.37) A fidelidade está diretamente ligada à nossa relação com o texto de partida. Até bem pouco tempo a noção de fidelidade estava vinculada com a noção de que a tradução era apenas o transporte de significados entre sistemas linguísticos diferentes. Portanto, a fidelidade, enquanto objetivo do tradutor era a mera reprodução fiel. Porém já vimos que essa reprodução é impossível por estar o tradutor inserido enquanto leitor em uma comunidade interpretativa que está sujeita ao contexto histórico sociocultural. Desse modo, não é possível que uma tradução seja realizada sem que haja a interferência do tradutor, pois não há como separar o leitor do tradutor. Inevitavelmente o texto produzido pelo tradutor trará as marcas de sua personalidade, seu letramento, suas habilidades linguísticas e sua criatividade. Dentro dessa perspectiva o conceito de invisibilidade torna-se

² “...um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e se sobrepõem um ao outro parcialmente, utilizando simultaneamente opções diferentes, ainda assim funcionando como uma só estrutura, cujos integrantes são interdependentes.”

nulo. Com essas novas colocações, os teóricos da tradução tiveram de reformular os conceitos de fidelidade e visibilidade.

Além desses conceitos a própria definição de tradução também foi afetada. Como não é possível que uma tradução seja fiel, não é possível ver uma tradução como sendo a mesma obra que o texto de partida. Ao dar início ao processo tradutório o tradutor deve se perguntar algumas coisas que o ajudarão a focar o seu trabalho. De acordo com Bordenave (2012, p.44) essas perguntas são: Qual é o objetivo da tradução? Qual é sua função social? Para quem traduzimos, por que e com que propósito? Como traduzimos?

Ao responder essas questões, o tradutor pode guiar seu trabalho tendo em mente não a reprodução fiel, mas a recepção do texto que produzirá. Nesse ponto a tradução passa a ser vista como o resultado de um processo interpretativo por parte do tradutor, bem como um processo criativo da transformação de um texto. Enquanto produto não há como impedir que a tradução traga em si as marcas do autor e sua relação de significantes e significados, mas se esse tradutor tem em mente as respostas para as perguntas acima e fez uma leitura cuidadosa do texto a ser traduzido, o resultado final será muito melhor.

Mesmo tendo em mente a relação de significantes e significados de um texto e letramento do tradutor, ainda podemos estabelecer outra ideia que afetou as definições de fidelidade, visibilidade e tradução: a relação do leitor com o texto enquanto obra de arte.

Em se tratando das relações artísticas e da definição de obra de arte, ao tratar do tema em seu artigo sobre a reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (1935/1936), muito além de seu tempo, coloca em cheque o status da obra enquanto original. Essa questão lançada pelo autor tem um papel fundamental na questão da fidelidade, já que ela propõe a alteração do valor da obra original, ou ao menos uma alteração na nossa relação com a obra original e suas reproduções.

Enquanto a obra de arte permanecer como um objeto estável, as possibilidades de interpretação e sua traduzibilidade estarão limitadas por essa estabilidade. Na medida em que nos desapegamos da noção de original e adotamos a noção de ponto de partida, essa estabilidade rígida é abalada e as fronteiras da interpretação e traduzibilidade ampliadas. Ao deixar de ser algo sagrado, a obra de arte original perde também sua qualidade de intocável. Com isso o tradutor pode procurar a melhor forma de estabelecer o elo entre a obra de partida e o produto final da tradução, e também entre a obra de partida e o público que a receberá.

Na obra literária, o construtor de significados é o leitor. É ele quem determina as imagens mentais, as escolhas interpretativas acerca da história que se desenrola na medida e no ritmo pessoal desse leitor. A interpretação do texto pelo leitor independe da interpretação do texto dada pelo autor.

No cinema a construção de significados fica a cargo de toda uma gama de pessoas, que vão desde o roteirista ao maquiador, passando pelo diretor, atores, diretor de fotografia e editor, entre outros. O cinema é uma construção de significado coletiva onde cada qual irá exercer uma parte maior ou menor nessa construção dependendo do diretor e ou produtor do filme. É um processo complexo que envolve escolhas feitas não por um, mas por vários participantes e que precisa ser analisado caso a caso para podermos chegar aos responsáveis pelo produto final.

Da mesma forma que acontece na interpretação do texto literário, na criação do texto cinematográfico os diversos participantes da construção têm suas próprias interpretações independentes. Todavia, para se chegar ao produto final é necessário que seja acordado entre os participantes qual a visão conciliatória dessas interpretações.

Enquanto experiência artística, o cinema é uma arte coletiva, enquanto a literatura é uma arte individual, isto é, o cinema é uma experiência vivida em coletivo enquanto a literatura é

vivida individualmente. Contudo, mesmo o cinema tendo o poder de restringir a capacidade de construção da imaginação do espectador, ele ainda não a elimina por completo, de modo que a imaginação do espectador ainda tem espaço para agir na construção de significados. Embora em ambas as linguagens o leitor/espectador não possa interferir ou modificar a obra construída pelo autor/tradutor, ele poderá construir significados a partir da obra com base em suas próprias leituras, experiências e letramento.

Na transformação de um sistema para outro existe espaço para “interpretações, apropriações, redefinições de sentido” (CURADO, 2007). Por tal razão o cinema e a literatura se relacionam intertextualmente e não é possível o tradutor/adaptador se desligar completamente da obra da qual está adaptando. As diferenças estruturais estéticas entre os sistemas fazem com que o roteirista ou diretor que esteja adaptando uma obra literária tenha de pensar o cinema e a linguagem cinematográfica como a experiência coletiva e imediata que é o momento da projeção em contraste com a experiência individual e gradual que é a leitura. Além disso, o tradutor deve ter em mente o contexto no qual a obra original estava inserida e o contexto para o qual a obra vai ser transposta.

Questões relativas a tempo, época, ideologia, cultura, entre outras devem ser trabalhadas na adaptação, tanto para serem excluídas, transformadas ou incluídas. Também é importante dizer que cada sistema dispõe de certas ferramentas que lhes são únicas para sua construção de significado. Ao fazer uma adaptação, o cineasta deve pensar a obra literária “sob o ângulo específico da sua própria forma de arte” (BALASZ, apud BETTON, 1987 p.127). Isto é, deve levar em conta as características de cada sistema e como ‘colocar’ a obra dentro da estrutura do sistema alvo. A soma de tudo isso resulta num processo tradutório, de ajuste de linguagens, que leva à construção de outra obra.

Com relação à fidelidade, a partir do momento em que essa noção é transformada, deixando de lado as limitações que a prendiam à obra original, é possível investigar quão fiel é um autor/roteirista/cineasta sob diferentes aspectos. Um deles trata de como o filme se relaciona com o texto. Isto é, de que forma o autor/roteirista/cineasta tratou elementos do texto que foram ou não incorporados ao filme e que técnicas e recursos ele usou para fazer isso. Com esse tipo de análise, podemos ir muito mais a fundo na discussão da fidelidade à obra original, já que olharemos para os dois textos de maneira muito mais ampla e buscando elementos que vão além daqueles geralmente analisados pela crítica literária. Podemos ver como o literário se manifesta na tela não somente enquanto texto, mas também enquanto sistema semiótico.

Sendo o filme uma forma de reprodução intersemiótica, o conceito proposto por Benjamin sobre nossa relação com o texto de partida mostra-se extremamente atual, tanto no que trata de tecnologia quanto no que trata de tradução. Ainda mais sendo o cinema o maior exemplo de arte para as massas, rompendo com a visão elitista e segregante da arte.

O ROTEIRO

O roteiro organiza a lógica das ações e o desenvolvimento dramático. A sua montagem dá o fundamento sobre o qual o diretor irá trabalhar no momento da filmagem. O roteiro enquanto texto cinematográfico só passa a ter importância verdadeira com o advento do cinema falado, já que no cinema mudo, o valor estético dos filmes concentrava-se na figura do diretor que era quem tomava as decisões principais que afetavam a narração da história. O cinema falado introduziu o elemento acústico ao elemento visual que, em sincronia, geraram a continuidade das ações, o que no cinema mudo não acontecia já que as ações eram interrompidas pelos diálogos que apareciam na tela entre as tomadas.

Para se construir o filme, é necessário sempre considerar o processo como um todo. O resultado deve ser entendido como a junção de três etapas: roteiro (texto cinematográfico), realização (a encenação em planos) e a montagem (a confluência e seleção dramática desses planos que irão reportar à primeira etapa do processo, o roteiro). (LEONE & MOURÃO, 1987 p. 21) A harmonia entre essas etapas permite a fluência do filme e a noção de ritmo do espetáculo.

O roteiro não contém apenas um conjunto de ações organizadas, essas ações precisam se desenrolar em um espaço cenográfico (diferente de cenário). O espaço cenográfico aborda a estruturação das personagens no espaço do cenário e o roteiro deve conter indicações das necessidades requeridas por essa estruturação para que se dê a fluência narrativa de modo que o diretor faz uso das técnicas disponíveis (movimentos de câmera, enquadramentos, diferentes tipos de planos, etc) para garantir essa fluência. O roteirista, portanto, precisa compreender em profundidade o processo cinematográfico nas suas etapas básicas. Ele também está sujeito às normas da dramaturgia na construção e evolução da história.

O tempo fílmico também é um importante aspecto da construção cinematográfica e consiste em dois elementos: o tempo interior das sequências e o tempo total de todas as sequências, ou seja, a duração total do filme. O tempo narrativo é conhecido como tempo diegético e está ligado à articulação sequencial do filme. Se considerarmos cada sequência como um segmento dramático, o encadeamento de sequências leva ao entendimento da história como um todo. É o que chamamos atualmente de continuidade.

O ritmo do roteiro é o resultado do conjunto de elementos presentes no texto que sinalizam o andamento da ação. Diálogos, pausas, as relações dos personagens em quadro são alguns exemplos desses elementos. No roteiro o conjunto espaço/tempo/ritmo deve ser visto como um todo.

A ADAPTAÇÃO

Durante muito tempo as adaptações foram consideradas como *perversões das obras originais* ou *produtos de segunda linha*. Isso porque eram vistas como agressões aos textos de partida. O fato de um filme ser uma visualização de um livro era visto como um processo que destruía as sutilezas contidas nas entrelinhas da obra literária por causa da redução necessária na transposição de mídias. Essa redução levava à perda do “espírito” da obra. No entanto, a noção de que a adaptação nada mais é do que um subproduto de uma obra superior vem sendo questionada e analisada, de modo que as impressões e julgamentos relativos a ela têm se modificado. Atualmente a adaptação já faz parte da realidade da indústria cinematográfica. Um bom exemplo é a premiação da Academia de Artes Cênicas e Cinematográficas, mais conhecida como Oscar. Em 2013, dos nove filmes concorrendo ao prêmio de melhor filme sete foram adaptados de livros, um foi adaptado de uma peça e somente dois eram roteiros originais.

A literatura enquanto obra de arte é tão passível de diferentes interpretações quanto uma pintura ou uma escultura. Sua adaptação para o cinema está condicionada por essa multiplicidade de possibilidades interpretativas. Portanto a adaptação não tem a obrigatoriedade de vínculo com a obra de partida em todas as suas nuances. O apelo que leva os cineastas a continuarem utilizando as adaptações apesar das críticas negativas é que elas permitem ao espectador, mesmo que esse não concorde com a interpretação do cineasta, revisitare a obra e até mesmo descobrir novas interpretações. O desapontamento que um leitor pode sentir está relacionando apenas à relação pessoal que este tem com a obra de partida. De modo algum esse sentimento reflete uma avaliação correta sobre o valor da adaptação como obra artística.

Existem outras razões que fazem com que as adaptações sejam tão atraentes para a indústria cinematográfica. A expressão audiovisual tem um poder imenso de mover as emoções

das pessoas. A tradução de uma história que já mexe com o leitor que salta de sua mente para tornar-se de “carne e osso” na tela de projeção é extremamente cativante. Os outros elementos que formam a experiência cinematográfica (cenários, diálogos, música, formato da tela, o cinema enquanto espaço físico) apenas acrescentam a esse poder de atração. André Lefevere (1992, p. 2) trata a questão dos estudos literários do ponto de vista do poder, da ideologia, da instituição e da manipulação. Da mesma forma que podemos enxergar a literatura e sua reescritura como instrumento desse poder, dessa ideologia, das instituições e de manipulação, também assim podemos enxergar o processo de reescritura no cinema.

Alguns fatores levam o roteirista ou cineasta a realizar grandes mudanças no processo de adaptação. O primeiro consiste apenas nas necessidades de modelar o produto adaptado ao novo meio. O segundo consiste na vontade do adaptador de focar apenas determinados aspectos da obra adaptada. O terceiro consiste na atualização do conteúdo para o público contemporâneo. Ainda de acordo com Lefevere (1992, p. 16) três elementos modelam o mecenato que influenciam as reescrituras: o ideológico, o econômico e o status. O elemento ideológico trata das normas e convenções estabelecidas por um grupo. O elemento econômico trata do recebimento de salários ou direitos autorais que permitem que o escritor seja remunerado pelo seu trabalho. Já o elemento status representa a posição do escritor dentro da elite literária.

RELATÓRIO

No processo de tradução do roteiro de Sérgio Machado para o inglês o primeiro passo foi a leitura da obra original de Jorge Amado. Essa medida foi necessária não para efeitos de comparação, mas apenas para conhecer o ponto de partida do roteiro. O trabalho de Jorge Amado contém diversas peculiaridades que fazem dele um desafio para qualquer tradutor. A forte presença da cor local faz com que as histórias estejam fortemente ligadas à Bahia e aos costumes e hábitos do povo baiano. Isso inclui desde a caracterização física dos personagens, seu linguajar e tradições religiosas aos locais onde eles estão e onde as histórias acontecem. Por tal razão, traduzir o trabalho de Jorge Amado requer uma pesquisa profunda, pois, mesmo sendo universais os dilemas dos personagens, eles estão intensamente ligados ao mundo particular da Bahia.

Para a sua tradução, Sérgio Machado transpôs esse mundo para o mesmo contexto brasileiro, já que o filme inicialmente foi feito para o público brasileiro, o que caracteriza sua tradução como intralingual. No entanto, ela também é uma tradução intersemiótica, pois se dá para um meio diferente daquele no qual está inserida a obra de partida. O autor do roteiro e filme transforma a história de Jorge Amado numa releitura que inclui elementos diferentes daqueles presentes no livro. No entanto, essa releitura mantém os elementos que caracterizam os personagens e o meio no qual estão inseridos, tais como: os elementos da Bahia, os personagens principais (Quincas, sua família e seus amigos), o tema central da história (as mortes de Quincas) e a crítica social.

Para a tradução do roteiro para o inglês, foi preciso encontrar a forma de transpor o contexto para a cultura de chegada sem perder os elementos da cultura de partida. Alguns desses elementos são: os locais, a variação linguística dos personagens, os elementos tipicamente

brasileiros e baianos, entre outros. Além disso, o próprio roteiro apresentou elementos específicos a serem trabalhados no processo tradutório, por exemplo, a formatação e os termos cinematográficos. Para chegar ao resultado final aqui apresentado, foi feita pesquisa a ser relatada a seguir.

Em primeiro lugar o formato de um roteiro requer formatação específica que difere no Brasil do modelo tradicional usado nas grandes produtoras da indústria em Hollywood. Existem dois modelos de roteiros: o roteiro de leitura, utilizado para apresentar a ideia do filme, e o roteiro que efetivamente será usado na filmagem. No caso, o roteiro traduzido pertence à segunda categoria. Esse tipo de roteiro difere do primeiro pois contém algumas indicações relativas aos processo de filmagem, como a inserção de marcações de planos. O padrão para o roteiro de filmagem requer os seguintes itens: numeração no canto direito superior; fonte Courier tamanho 12; espaçamento duplo entre todos os elementos do roteiro exceto entre o nome do personagem e sua fala; margens diferenciadas para as falas, ações, descrições e encadernamento; a exclusão do número da cena a ser filmada;

O segundo desafio que o roteiro apresentou foi com relação aos termos específicos da área cinematográfica. Os termos específicos são os que dão direções de câmera. Apesar de existirem no roteiro, não são muitos, pois não é recomendado ao autor colocá-los de modo a não atrapalhar o trabalho do diretor. No caso autor e diretor são a mesma pessoa, portanto não é um problema que essas marcações estejam presentes. Mas, via de regra, devem aparecer apenas quando são fundamentais ao desenvolvimento de algum elemento da história. A pesquisa para esses termos foi feita usando diversos sites que continham explicações e definições sobre os diversos movimentos, ângulos e posições de câmera e planos. A tabela 1 apresenta os termos originais e as soluções propostas.

Outro desafio na tradução do roteiro foram as especificidades com relação aos nomes dos locais onde a história se passa e onde aconteceriam as filmagens. Como é um roteiro de filmagem, optei por deixá-los no original já são referências importantes para o processo de construção do filme. Os locais são importantes pontos turísticos e alguns já conhecidos no exterior inclusive com nomes traduzidos. Como o filme vai se passar no local, mesmo que o espectador estranhe os nomes com os recursos disponíveis atualmente em questão de minutos ele pode encontrar a grande maioria em seu idioma nativo.

O próximo desafio foi o de traduzir as expressões idiomáticas e locais, a começar pelos nomes dos personagens. Como a história permanecerá contextualizada na Bahia, a questão da tradução de nomes próprios não é de grande importância, pois o estranhamento causado pelos nomes é amenizado pelo fato de que o espectador sabe que está assistindo a uma obra que está contextualizada numa cultura diferente da sua. Há, portanto, uma expectativa pela presença de elementos diferentes. Por essa razão a opção foi deixar os nomes no original. As únicas exceções foram para os nomes que determinavam alguma característica do personagem, como por exemplo, Benedita Boa Bunda, que optei por transformar em *Bootylicious* Benedita. O *Bootylicious* já é um termo recorrente e dicionarizado que faz a junção das palavras *booty* gíria que significa bunda e *delicious* que significa gostoso, portanto representando bem o conteúdo semântico do nome em português. Além disso, existe a repetição da letra B, que confere uma sonoridade semelhante.

Já com relação às expressões idiomáticas específicas da Bahia a solução encontrada foi a de traduzir o sentido da expressão prioritariamente, e quando possível, utilizar léxico semelhante ao da expressão em português. Com a grande disponibilidade de websites que contém dicionários de gírias e expressões locais, foi possível encontrar diversos dicionários de “baianês” que

continham grande parte das expressões utilizadas por Sérgio Machado. Alguns exemplos encontram-se na tabela 2. Existem várias expressões tipicamente baianas que requerem pesquisa, tais como: porreta, tá rebocado, canguinha, entre outros.

Quanto aos elementos brasileiros, esses provaram ser mais difíceis que os elementos regionais. Comidas como pastel e biscoito avoador foram traduzidos como *fried pastry* e *tapioca cookies*. Pastel tem sido traduzido como *pastry* com certa regularidade pelo que pude observar nos sites pesquisados. Também observei que existem vários pratos semelhantes em diversas culturas, tal como as *samosas* indianas, mas todos esses pratos já são conhecidos no mundo como típicos de seus países de origem. Portanto, atribuir o nome *samosa* ao pastel iria descaracterizar o elemento brasileiro, mesmo que ambos tenham preparos e formatos semelhantes. Dessa forma, escolhi utilizar o termo *fried* para caracterizar o tipo de *pastry* que os personagens iriam consumir. O fato de explicitar que aquele *pastry* é frito serve para mostrar que é uma comida barata de bar.

Já o biscoito avoador, também conhecido como biscoito de polvilho, foi mais complicado. Encontrei diversas receitas em inglês, algumas escritas por falantes nativos do português e outras por estrangeiros. Em primeiro lugar não encontrei um consenso entre os nomes. Cada receita tinha uma combinação diferente. O único elemento que ligava todas elas era, *no pun intended*, o polvilho. De alguma forma ou de outra a ideia de que aqueles biscoitos eram feitos com uma massa à base de polvilho estava nos nomes, por exemplo, *tapioca flour* e *cassava starch*. Além disso, também constatei que os biscoitos de polvilho podem ser fritos ou assados, o que também influencia o nome da receita. Por último, ao pesquisar sobre a origem do nome avoador, descobri que ele se dá pela textura leve e areada dos biscoitos. Escolhi o termo *tapioca*, pois acredito ser mais conhecido lá fora. Já os termos *air* e *cookies* referem-se às características do biscoito, que

são parecidas seja frito, seja assado. Como o termo avoador causa estranhamento quis manter esse quê de estranheza, portanto o *air* bem no meio. Já com relação à escolha do termo cookies achei esse o mais adequado pois os outros que encontrei ou eram formais demais, ou passavam uma ideia de preparo muito diferente ou simplesmente já estavam associados com significados muito fortes, como *macaroon* ou *biscuits*. O termo *cookie* também permite o duplo sentido de preparo que os biscoitos tem, pois cookies, embora na maioria das vezes sejam assados, também podem ser fritos.

Os elementos linguísticos relacionados à prática do candomblé também estão presentes no texto. Novamente, a internet foi de grande auxílio na pesquisa, ao tornar acessíveis textos em língua inglesa que tratassem do tema. O único problema cuja solução final não foi satisfatória foi para o termo mãe-de-santo. A mãe-de-santo é a figura central do terreiro e a mais alta na hierarquia do candomblé. No inglês, os textos encontrados referem-se a ela como a sacerdotisa mais alta ou *high priestess*. Desse modo, a solução adotada foi a do uso desse termo. Nos sites pesquisados também encontrei o termo pomba-gira usado em português, portanto deixei da mesma forma no texto. Já com relação aos nomes dos orixás e entidades, a grande maioria já possuía algum tipo de tradução, o que facilitou o trabalho.

Uma outra questão é a linguagem dos personagens. Jorge Amado usava dessa ferramenta para fazer sua crítica social. No roteiro, Sérgio Machado também faz algumas diferenças entre a linguagem utilizada pela família de Quincas, que recebeu educação formal, e os amigos que Quincas, que provavelmente não receberam muita educação formal. A única exceção é o Cabo Martim, que justamente pelo fato de ter sido do exército, pode ter tido algum contato com um grau maior de educação formal ou ao menos no meio militar ele esteve em contato com a linguagem mais formal. Esse personagem apresenta falas variadas, ora mais formal, ora menos

formal. Na tradução essas diferenças foram levadas em consideração e procurou-se utilizar expressões e construções que mostrassem essas diferenças.

Em toda a tradução o termo que achei mais complexo de traduzir foi Maria-Mijona. Ao debater com outros tradutores em uma comunidade de uma rede social, pude verificar o quanto o termo é problemático devido às múltiplas interpretações que permite. Ao consultar o site do Dicionário InFormal a acepção que encontrei e que conhecia foi:

Do inglês *Mary Piss*. Substantivo feminino. Menina ou mulher vestida com roupa (saia ou vestido) excessivamente comprida e deselegante. Vestido comprido demais, sem caimento.

No entanto, buscas por *Mary Piss* não trouxeram resultado algum, de modo que resolvi tentar outras soluções. Para tal consultei alguns sites de moda e de fofoca de celebridades para ver se descreviam alguma mulher que pudesse ser caracterizada como uma maria mijona para ver quais termos utilizavam. Porém, não encontrei nada. Depois, por sugestão de colega tradutor, consultei o livro *The Devil Wears Prada*, para ler a descrição da personagem principal, que no início da trama é uma maria mijona, mas também não continha nenhum termo expressivo. Por fim, optei pela expressão *dressed in a potato sack*, que de acordo com o Roget's Super Thesaurus funciona como sinônimo de mal vestido e cafona.

Tabela 1 – Termos técnicos cinematográficos

PLANO ABERTO	LONG SHOT, FULL SHOT
PLANO DO ALTO	BIRD'S EYE SHOT, HIGH ANGLE
DETALHE	EXTREME CLOSE-UP, CLOSE-UP
PLANOS CADA VEZ MAIS PRÓXIMOS	DOLLY ZOOM

PLANO SEQUÊNCIA	LONG SHOT
OFF SCREEN	OFF SCREEN
VOICE OVER	VOICE OVER
FLASHBACK	FLASHBACK
POV – PONTO DE VISTA	POV – POINT OF VIEW
PLANO DA CIDADE	LONG SHOT
PRIMEIRÍSSIMO PLANO	EXTREME CLOSE-UP
CÂMERA NO ALTO	HIGH ANGLE

Tabela 2 – Termos específicos da Bahia

desmarcado – homem com um pênis longo	A third - leg
parecendo um porreta – bacana	Looking like a badass
canguinha – avarento	mingy

Tabela 3 – Termos que apresentaram desafios

abafou – roubou	mooched
pastel – massa com recheio frita	fried pastry
saco vazio não fica em pé	an empty sack won't sit upright
rebanho de corno	cooch-of-cuckolds

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de tradução de uma obra literária para o cinema é um processo complexo, que requer análise de diversos conceitos importantes tanto na tradução quanto nas duas formas de arte. Para poder compreender o processo tradutório de um sistema para o outro é preciso acessar as três noções jakobsonianas de tradução: interlingual, intralingual e intersemiótica. A tradução do roteiro levou a uma reflexão acerca não só de elementos linguísticos e extralinguísticos, mas também desses conceitos.

No processo de tradução do roteiro, Sérgio Machado foi capaz de transpor elementos típicos da cultura brasileira, em especial a baiana, para manter a fidelidade da obra original. Aqui fica clara a vertente intersemiótica da tradução, pela adaptação de linguagem de um meio para outro. Foi necessário um cuidado com a linguagem e com a fidelidade aos regionalismos de Jorge Amado, para apresentar a um novo público as peculiaridades do nordeste brasileiro, sem fazer um trabalho caricato e exagerado.

Um outro ponto que merece destaque é a nova interação com o espectador. Antes, como leitor, o receptor da informação tinha uma forma de interagir com a obra que permite uma certa interferência do leitor porque tem mais liberdade de interpretação e uso da imaginação para dar vida às personagens. A linguagem do cinema é visual, não dá espaço para grandes interpretações e guia o telespectador durante todo o processo de contato com a obra.

Quiçá pelas mudanças na comunicação e seus formatos, ou pela correria da vida moderna os leitores estão primeiro sendo atraídos como telespectadores. Isso pode se explicar pela facilidade da recepção da mensagem que a linguagem cinematográfica permite, pela condensação de informações que poderiam levar mais tempo para serem assimiladas e até pela divulgação maciça dos grandes estúdios para estimular o consumo do cinema e difundir seus filmes, com a

intenção de recuperar os milhares de dólares gastos em uma produção. Esse movimento de massificação da cultura começa nos tempos da Revolução Industrial e se fortalece nas eras da modernidade e da informação. Por isso, foi criado o movimento inverso em que grandes produções cinematográficas estimulam o consumo do livro, o conhecimento da história completa. A adaptação de roteiros para o cinema e a tradução de obras literárias acaba sendo um resgate da leitura em um mundo cada vez mais voltado para o consumo cultural em massa e em grandes formatos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- ABDALA JUNIOR**, Benjamim. *Introdução à Análise da Narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- BARBARO**, Umberto. *Elementos da Estética Cinematográfica*. Trad. Fátima de Sousa Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- BETTON**, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS**, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986
- GOROVITZ**, Sabine. *Os Labirintos da Tradução*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GRIFFITH**, David. *A Crash Course in Screenwriting*. Glasgow: Scottish Green, 2004.
- GUIMARÃES**, Elisa. *A Articulação do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- HOWARD**, David; **MABLEY**, Edward. *The Tools of Screenwriting – A Writer’s Guide to the Crafts and Elements of a Screenplay*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 1993.
- HUTCHEON**, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge: 2006.
- LEFEVERE**, André. *Translation, Rewriting and the manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- LEONE**, Eduardo; **MOURÃO**, Maria Dora. *Cinema e Montagem*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MUNDAY**, Jeremy. *Introducing Translation Studies – theories and applications*. New York: Routledge, 2012.
- PARENT-ALTIER**, Dominique. *O Argumento Cinematográfico*. Trad. Pedro Elói Duarte Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- SHELLHARDT**, Laura. *Screenwriting for Dummies*. Hoboken: Wiley Publishing, 2008.
- TAVARES**, Luís Henrique Dias (org). *Jorge Amado – Ensaios sobre o escritor*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982.

Artigos

- ALVES**, Soraya Ferreira. *Tradução Intersemiótica: Interfaces, Ressignificações e Crítica das Adaptações da Literatura para o Cinema*.
Disponível em:
<http://www.let.unb.br/posgraduacao/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=63>
Acesso em: 22/03/2013

AMORIM, Marcel Alvaro de. *A tradução adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual*. In. *Revista Temática ano VIII, n.3 (março/2012)*

Disponível em: < <http://www.insite.pro.br/index2.html#mar>>

Acesso em: 02/10/2013

ARROJO, Rosemary. *A Tradução como Reescritura: o texto/palimpsesto e um novo conceito de fidelidade*. In. *Trabalhos de Linguística Aplicada v.5 n.6 (1985)*

Disponível em: < <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/tla/article/view/2586>>

Acesso em: 09/10/2013

BOHUNOVSKY, Ruth. *A (Im)Possibilidade da “Invisibilidade” do Tradutor e da sua “Fidelidade”: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução*. In. *Cadernos de Tradução v.2 n.8 (2001)*

Disponível em: < <https://journal.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5884>>

Acesso em: 18/10/2013

BORDENAVE, Maria Candida. *The Cultural and Ideological Barriers in the Translation Activity*. In. *Tradução em Revista v.13 (2012)*

Disponível em:

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=report1&fas=210>

Acesso em: 19/10/2013

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? Temporis[ação], Goiás, v.1, n.9, (Jan/Dez 2007)*.

Disponível em: <<http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25>>

Acesso em: 22/03/2013

DINIZ, Thaís F. N. *A Tradução Intersemiótica e o Conceito de Equivalência*.

Disponível em:

<<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>>

Acesso em: 22/03/2013

_____. *Tradução Intersemiótica: Do Texto para a Tela*.

Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>> Acesso em: 22/03/2013

DUARTE, Madileide de Oliveira. *Aspectos Conceituais da Tradução*.

Disponível em <http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_497.pdf>

Acesso em: 22/03/2013

GONÇALVES, Davi Silva. *A Literatura e oResíduo: Transcendendo o Local através da Tradução*. In. *In-Traduções Revista do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da UFSC v.5,n.8 (junho 2013)*

Disponível em: < <http://www.incubadora.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/2097>> Acesso em: 18/10/2013

GONÇALVES, Paulo J. V. *A Tradução Intra-semiótica*.

Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0328-1.pdf>> Acesso em: 22/03/2013

LOWE, Elizabeth. *Jorge Amado and the internationalization of Brazilian literature*. In. *In-Traduções Revista do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da UFSC*. v. 1, n. 31 (2013)

Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/27683>>

Acesso em: 19/10/2013

MARCINIAK, Malgorzata. *The Appeal of Literature-to-Film Adaptations*.

Disponível em: <http://www.lingua.amu.edu.pl/lingua_articles_17.html>

Acesso em: 02/10/2013

NOGUEIRA Jr., Arnaldo. *Jorge Amado – Biografia*. In. Projeto Releituras

Disponível em: <http://www.releituras.com/jorgeamado_bio.asp>

Acesso em: 01/11/2013

PALMA, Moacir Dalla. *Discurso Literário: linguagem intrinsecamente diferenciada ou texto institucionalmente determinado*. In. *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários* v. 9 (2007)

Disponível em:

<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=38>

Acesso em: 07/10/2013

PETERLE, Patricia. *Literatura e Tradução: uma relação de 'sobrevida' e revitalização*. In. *In-Traduções Revista do Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da UFSC*. v. 3, n. 5 (2011)

Disponível em: < <http://www.incubadora.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1812>> Acesso em: 18/10/2013

ROCHA, Mariane Pereira. *Adaptação Cinematográfica: Uma tradução intersemiótica*.

Disponível em: <<http://colecaodeminsentrelacados.wordpress.com/2013/01/04/adaptacao-cinematografica-uma-traducao-intersemiotica-ensaio>>

Acesso em: 22/03/2013

SILVA, Carlos Augusto Viana da. *Modern Narratives and film adaptation as translation*. In. *Acta Sentarium – Language and Culture* v.5 n. 4 (2013)

Disponível em: < <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/17238>>

Acesso em: 02/10/2013

TOOGE, Marly D’Amaro B. *Traduzindo o “Brasil”: O país mestiço de Jorge Amado (Histórias de Tradutores)* In. *PROFT em Revista – Anais do Simpósio Profissão Tradutor 2011 v.2 n.1 Junho 2012*

Disponível em: < <http://www.proftemrevista.com/files/DOCS/V2/MARLITOOGE.pdf>>

Acesso em: 18/10/2013

VIERA, Erika V.C.; **DINIZ**, Thaís F. N. ‘A Última Tempestade’, *Uma tradução intersemiótica inserida na contemporaneidade*. 2000

Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5608/5085>>

Acesso em: 18/10/2013

WGBH Educational Foundation PBS Masterpiece – Film in the Classroom. *Adaptation: From Novel to Film*.

Disponível em: < http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/learningresources/fic_adaptation.html>

Acesso em: 02/10/2013

Portais de Informação Online

UOL Educação. *Quincas Berro D'Água- Síntese da Obra*

Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/quincas-berro-dagua-sintese-da-obra.htm>>

Acesso em: 25/10/2013

Referências bibliográficas da tradução

<http://en.wikipedia.org/wiki/Yemaja>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Ogoun>

<http://www.luckymojo.com/sevenafricanpowers.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George

<http://www.stirlinglaw.com/ea/macumba.htm>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Umbanda>

<https://www.google.com.br/search?q=our+lady+of+immaculate+conception&newwindow=1&sa=X&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ei=j-6HUqCrPMbYkQe7soHwCA&ved=0CCYQsAQ&biw=1366&bih=674>

<https://www.google.com.br/search?q=our+lady+of+conception&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=ae6HUvHGeseQeGrYGYCQ&sqi=2&ved=0CCYQsAQ&biw=1366&bih=674>

<http://www.zenit.org/en/articles/pope-s-homily-at-national-shrine-of-our-lady-of-conception-in-aparecida>

http://en.wikipedia.org/wiki/Nossa_Senhora_da_Concei%C3%A7%C3%A3o_%28disambiguation%29

<http://en.wikipedia.org/wiki/Exu>

http://en.wikipedia.org/wiki/Pomba_Gira

<http://brasileuafauna.blogspot.com.br/2012/05/jia.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Smoky_Jungle_Frog

http://en.wikipedia.org/wiki/Tropical_house_gecko

<http://caioalvesbahia.blogspot.com.br/2010/11/giria-baiana-conhecendo-fundo-o-diaeto.html>

http://en.wiktionary.org/wiki/monster_cock

http://en.wiktionary.org/wiki/third_leg

<http://aulete.uol.com.br/desmarcado>

<http://www.myfitnesspal.com/food/calories/cassini-biscoito-de-polvilho-salted-cassava-starch-biscuit-50573897>

<http://hostingessence.com/recipe-tapioca-cookies-cookies-recipes/>

http://en.wikipedia.org/wiki/Cowrie-shell_divination

<http://dictionary.reference.com/browse/biddy>

<http://idioms.thefreedictionary.com/An+empty+sack+cannot+stand+upright>

<http://www.librarycompany.org/bfwriter/poor.htm>

<http://www.whatisacult.com/candombleacute.html>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9>

http://en.wikipedia.org/wiki/Long_take

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_ethnic_slurs

http://en.wikipedia.org/wiki/Spanish_profanity

http://www.skwirk.com/p-c_s-54_u-251_t-647_c-2411/camera-shots-angles-and-movement-lighting-cinematography-and-mise-en-scene/nsw/camera-shots-angles-and-movement-lighting-cinematography-and-mise-en-scene/skills-by-text-type-film/film-overview

http://www.skwirk.com/p-c_s-54_u-251_t-647_c-2411/camera-shots-angles-and-movement-lighting-cinematography-and-mise-en-scene/skills-by-text-type-film/film-overview

http://en.wikipedia.org/wiki/Shot_%28filmmaking%29

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

<http://www.univ-ab.pt/~bidarra/hyperscapes/video-grafias-144.htm>

<http://www.videomaker.com/article/14221-camera-movement-techniques-tilt-pan-zoom-pedestal->

dolly-and-truck

<http://www.mediacollege.com/video/shots/movement.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_script

<http://dictionary.reverso.net/>

<http://www.urbandictionary.com/>

<http://www.dicionarioinformal.com.br/>

<http://www.priberam.pt/dlpo>

<http://pt.bab.la/dicionario>

<http://www.linguee.com.br/>

<http://www.wordreference.com/pten>

MCCUTCHEON, Marc. *Roget's Super Thesaurus*. Cincinnati: Writer's Digest, 2003.