

Literatura e cinema: uma conversa entre signos

Sergia A. Martins de Oliveira Alves
UESPI

Resumo: A percepção de interações entre as diferentes formas de arte abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Esses estudos comparativos encontram nas análises dialógicas e intersemióticas um fundamento, a partir do entendimento de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão. À luz do pensamento de Peirce e Bakhtin, este ensaio discute teoricamente a relação entre Literatura e Cinema buscando a compreensão do processo de recriação de obras literárias pela arte cinematográfica. Entender a atuação dos signos é, assim, um passo importante na construção de sentidos para narrativas fílmicas resultantes desse processo.

Palavras-chave: Bakhtin. Cinema. Literatura. Peirce. Tradução Intersemiótica.

Abstract: *The perception of interactions between different forms of art opens a large camp of investigation to the comparative studies, supported by interdisciplinary researches. These comparative studies find its base in dialogical and intersemiotic analysis, starting from the conception of art as different systems of language used by man as way of expression. Following Peirce's and Bakhtin's thoughts, this essay discuss theoretically the relation between Literature and Cinema aiming to comprehend the process of re-creation of literary works by the cinematographic art. It thus becomes clear that understanding the way signs act is an important step for the construction of meaning to film narratives that follow this process.*

Keywords: *Bakhtin. Cinema. Intersemiotic Translation. Literature. Peirce.*

O que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte? São inúmeras as possibilidades de responder a essa questão, e sobre ela se debruçaram os estudiosos do fenômeno estético. Para alguns, a raiz da diferenciação está relacionada ao meio que cada uma delas utiliza para se manifestar de forma autônoma. Para outros, a diferença não está nas técnicas e nos meios materiais, mas no modo como despertam a criação mental ou a experiência vivida pelos sentidos humanos. No entanto, parece certo que nenhuma manifestação artística tem exclusividade sobre o seu domínio. Assim é que, na história das artes se observam interações entre as suas diversas

formas, que apontam para a existência de afinidades básicas ou, quem sabe, de possível unidade perdida. A percepção dessas interações abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Por sua vez, esses estudos comparativos encontram nas leituras dialógicas e intersemióticas a prática que se fundamenta no pressuposto de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão.

É sabido que os grupos humanos fazem uso dessa variedade de linguagens na manifestação de sentidos. Desde os rituais, as cerimônias, as danças primitivas, a pintura rupestre, até o alfabeto e outras formas de escrita (ideogramas, pictogramas, etc), as artes plásticas e a arquitetura, a música, a fotografia, o cinema, etc. Linguagens compostas de sinais transformados em signos pela consciência humana. Ou seja, na história do homem, a linguagem cumpre seu papel de comunicação e de significação. É o seu papel de significação que nos faz entender essas linguagens como arte (objeto estético), e nos leva a buscar na Semiótica a compreensão das relações entre elas, sem prejuízo de outras ciências, teorias da arte ou pensamentos filosóficos, como a filosofia da linguagem de Bakhtin, que são de grande utilidade neste tipo de investigação.

Apesar do estudo dos signos já se fazer presente na antiga filosofia greco-romana, a Semiótica só foi reconhecida como ciência no século XX quando surgem estudos organizados, simultaneamente, na Europa e nos EUA. Na primeira, tomou corpo como prolongamento da Linguística, de Ferdinand de Saussure, e, nos EUA, como resultado dos estudos da linguagem como lógica, de Charles Sanders Peirce. Aqui, interessa-nos o pensamento de Peirce, por compreender todo o universo dos signos e os seus processos de significação, sem subordinação do não verbal ao verbal, não partindo de conceitos linguísticos como o caminho adotado pelos estudos desenvolvidos por Greimas, Barthes, Todorov, Kristeva, entre outros. Para Peirce, a Semiótica tem como objeto não o signo em si, mas a *semiose*, termo utilizado por ele para explicar o modo de atuação do signo ou sua interpretação pelo receptor, uma vez que, na sua visão, é na mente desse receptor que o signo existe: “Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo” (PEIRCE, 2010, p. 76).

Assim, a compreensão do papel de significação da linguagem literária e da linguagem do cinema, bem como da relação entre as duas, neste ensaio, tem como ponto de partida a visão pragmática de Peirce, quando afirma que todas as coisas do mundo se enquadram em três categorias. Para ele, estas são as verdadeiras categorias da consciência:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de

resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p. 14).

Para Lúcia Santaella (2002, p. XII), “a semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato”. Assim, Peirce tenta encontrar por meio dessas três categorias um modelo que contenha todos os fenômenos do mundo. Sobre tais categorias, Nöth (1998, p. 63-64) esclarece, apresentando as seguintes definições:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (CP, 1.356-359). [...] É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [...] Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro.

Dessa concepção, origina-se a sua teoria dos signos, entendidos pelo autor como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PEIRCE, 2010, p. 46). A sua visão triádica do signo prevê uma classificação em dez classes principais (ou combinações possíveis), de acordo com a relação do signo com ele próprio (*representamen*), com o objeto que representa, e com o interpretante. Ou seja, um mesmo signo pode ser percebido sob vários aspectos e receber diferentes classificações.

O conhecimento dessas múltiplas possibilidades, e de forma especial o aspecto do signo com relação ao objeto (*ícone, índice e símbolo*), é fundamental para a leitura das duas artes, para compreensão da relação entre as suas linguagens, e a análise dos seus processos de significação. Um ícone é um signo integrante da categoria *primeiridade* (sua significação depende apenas da qualidade como nos aparece), e é similar ao objeto referente (exemplo: um desenho figurativo); um índice é um signo integrante da categoria *secundidade* (a associação se dá por contiguidade e não por semelhança), e está fisicamente relacionado ao seu objeto (exemplo: um grito a um pedido de socorro, fumaça ao fogo); por fim, o símbolo é um signo da categoria *terceiridade*, mas participa da *terceiridade* (associação por ideias gerais, mantida por uma regra) e se refere ao seu objeto por convenção (exemplo: as palavras, um estandarte). Para Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende poesia e arte”. Já para Santaella (2002, p. 6):

Trata-se de um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavras e imagem, ou imagem e som etc. Pode dar conta também de seus processos de referência, ou aplicabilidade,

assim como nos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos, e entendemos as mensagens, enfim como reagimos a elas.

Buscamos, neste ensaio, a compreensão do mundo *icônico* da Literatura e do cinema, em um tempo em que a cultura visual e tecnológica se intensifica a largos passos, influenciando a nossa forma de perceber o mundo. Um ponto de partida para entender a multiplicidade de aspectos que intensificam a relação dialógica entre as duas artes. Quando muitos decretam o fim do livro, o meio físico da Literatura como conhecemos atualmente, observamos uma aproximação cada vez mais fortalecida entre a arte da palavra e a arte da imagem, em uma via de mão dupla. Essa aproximação parece nos dizer que o objeto estético Literatura, não importa por quais meios se materialize, segue encontrando formas livres e criativas de se realizar na consciência humana.

2.1 Transformando símbolos em ícones no curso da narrativa

Embora categorizados e devidamente classificados, os signos, para Peirce, não estão confinados em suas tipologias. A tipologia descreve aspectos de signos, podendo um mesmo signo ser considerado sob vários aspectos, uma vez que o seu significado é um fenômeno da consciência. Para Nöth (1998, p. 84), essa visão tem fundamental importância na descrição dos signos verbais, pois cada palavra pode ser considerada, a princípio, um *símbolo* pelo fator arbitrário de seu uso em uma língua. No entanto, o seu aspecto icônico é percebido no discurso verbal pelo uso de metáforas, por exemplo. Essa afirmação nos leva a concluir ser a *iconicidade* do signo verbal reveladora do fenômeno poético, ou o que garante a literariedade de um texto em prosa.

Nesse ponto cabe observar que a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, de certa forma, aproxima-se da *semiose ilimitada* de Peirce, uma vez que ambos compreendem que a linguagem é social na sua essência e é afetada pelas transformações sociais no decorrer do tempo. Para Peirce, a *semiose* se manifesta de forma permanente como um diálogo, “cada signo cria um interpretante que passa a ser o representamen de um novo signo, resultando numa série de interpretantes sucessivos” (NÖTH, 1998, p. 72), e, conseqüentemente, o uso e a prática de um símbolo fazem crescer o seu significado, em um processo dialógico (PEIRCE, 2010, p. 73). Como explica Lúcia Santaella (2006, p. 132), “a semiose, a ação do signo, que é a ação de gerar um signo interpretante, é eminentemente social. [...] O interpretante é mais social, geral e objetivo do que um ato de interpretação particular e pseudoexclusivo”. Enquanto que para Bakhtin,

Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objeto da fala e da emoção humana, não coexistem

pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; [...] Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la. (BAKHTIN, 2004, p. 136).

Ainda sobre essa questão, considerando ser a aproximação Peirce-Bakhtin um estudo desafiador e relativamente recente, que teve seu início por volta dos anos 1980, julgamos conveniente observar o pensamento de Santaella (2006, p. 131) quando afirma que:

Peirce e Bakhtin não viram o indivíduo como uma entidade discreta e autônoma. O que eles descreveram foi uma rede social de signos, expandindo-se continuamente do passado e conectando-se com indivíduos no presente, um presente que está sempre carregado de promessas e expectativas de futuro.

Do mesmo modo que a visão do semiologista e filósofo italiano Augusto Ponzio (2007), que apresentou, na Conferência Internacional sobre o Pensamento de Peirce e suas Aplicações, na Universidade de Helsinkí, Finlândia, em junho de 2007, um balanço sobre a abordagem conjunta de Peirce e Bakhtin, que na sua visão contribui para melhor entendimento da concepção de diálogo de Bakhtin e da concepção de Peirce sobre a relação entre signo e interpretante. Em suas palavras:

Bakhtin affords a better understanding of the workings of Peircean abductive reasoning, and Peirce affords a better understanding of the sense of the Bakhtinian analysis of dialogic discourse. But beyond the contribution to reciprocal understanding, the approach to both together contributes to understanding topical concepts in the study of signs. What unites Peirce and Bakhtin is also a relational view of the world that opens out to the whole universe. For what concerns Peirce this open vision is a question of infinite semiosis whilst in Bakhtin's case it is a question of the unbounded character of dialogue which impedes the closure of a totalizing ontology. The collocation of the sign within the general context of semiosis with its relation to the interpretant as described by Peirce, and within the dialogic context as the only context in which the sign may flourish as such as described by Bakhtin, places otherness at the very heart of the sign's identity. Not only Bakhtin, as we know, but also Peirce contributes to show the fundamental role of dialogism in semiotics. (PONZIO, 2007, p. 1)¹

¹ Em tradução livre: Bakhtin permite um melhor entendimento do funcionamento do raciocínio abduutivo peirciano, e Peirce permite um melhor entendimento do sentido da análise bakhtiniana do discurso dialógico. Mas além da contribuição para o entendimento recíproco, a abordagem conjunta dos dois contribui para o entendimento de conceitos atuais no estudo dos signos. O que une Peirce a Bakhtin é uma visão de mundo parecida que se estende a todo o universo. No que se refere a Peirce, essa visão aberta é a questão da semiose ilimitada enquanto que no caso de Bakhtin é a questão do caráter ilimitado do diálogo o qual impede o encerramento de uma ontologia totalizante. A posição do signo dentro do contexto geral da semiose e sua relação com o interpretante como descrita por Peirce, e dentro do contexto dialógico como único contexto no qual o signo pode florescer como descrito por Bakhtin, coloca o outro no centro da identidade do signo. Não apenas Bakhtin, como sabemos, mas também Peirce contribui para mostrar o papel fundamental do dialogismo na semiótica.

Daí a relevância da abordagem conjunta (Peirce-Bakhtin) tanto para a Literatura (um signo verbal) como principalmente para o Cinema (um signo híbrido). Esse é, por natureza, um fenômeno dialógico e intersemiótico, por integrar em um mesmo objeto estético três linguagens: visual, sonora e verbal. Essa relevância se torna mais evidente quando observamos que tanto a Literatura como o Cinema são artes que aparentemente cumprem o papel de representar ou de descrever o mundo. Todavia, o seu valor como objeto estético parece estar na própria linguagem, na forma como o signo se desvia do seu aspecto simbólico (de uso normativo) para assumir seu aspecto *icônico*. Ou ainda, nos efeitos que este signo transformado produz na mente do receptor, e continuará produzindo em reinterpretações a cada novo contato.

2.2 O diálogo dos signos no curso da narrativa

Discutimos, até aqui, as relações internas dos sistemas de signos, como parte necessária para compreensão do conceito de arte, ou seja, do que torna a Literatura, o Cinema ou outro sistema de signos um objeto estético. Contudo, para entender a intensa relação a que nos referimos no item anterior, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre a origem dessa relação entre dois códigos que, de forma diferenciada, participam da arte de narrar. E, ainda, sobre suas relações externas, ou com o seu meio de produção.

A narrativa, arte de apresentar ou de descrever uma sequência de ações ou de eventos que se desenrolam em determinados espaço e tempo, está presente na vida do homem desde que esse se entendeu como tal. Os gêneros épico, lírico e dramático (concepção aristotélica) se fortaleceram na tradição oral ao longo da história, até o surgimento da imprensa no século XV. Fato que, entre outras grandes transformações e impactos sobre a cultura nos séculos seguintes, facilitou a difusão do romance. De certa forma, o romance (aqui considerado como um novo gênero) contemplava características dos gêneros tradicionais citados trazendo inovação ao uso artístico de signos verbais. Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, discutia a morte da narrativa como consequência da transformação que se iniciou com o surgimento do romance (impresso) e culminou com a forma revolucionária do romance do século XX. Para o autor, estava em curso um processo que, gradualmente, excluía a narrativa do discurso vivo, pois ao contrário da narrativa tradicional, em que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, o romancista segrega-se,

tornando o romance o produto de um indivíduo isolado que anuncia a sua própria perplexidade. (BENJAMIN, 1996, p. 201)

Outra questão levantada no mesmo ensaio, diz respeito a uma “nova forma de comunicação” mais ameaçadora que o romance. Essa ameaça estava presente na imprensa, um dos mais importantes instrumentos da burguesia capitalista, na visão do autor, e se denominava “informação” (comunicação jornalística, muito explicada e sujeita aos interesses dos leitores). Sua difusão seria responsável pelo declínio da narrativa, por influenciá-la e “provocar uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1996, p. 202). Percebemos no discurso de Benjamin a pertinência e a atualidade dos questionamentos quanto à influência da tecnologia e das novas mídias na percepção humana e, conseqüentemente, de sua incorporação nas formas humanas de significação.

Da mesma forma, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado entre os anos 1935/1936, Benjamin estende essa perspectiva às demais linguagens quando discute a destruição da aura dos objetos estéticos, tradicionalmente únicos (ou autênticos) em uma era em que a técnica podia a tudo reproduzir. Na sua visão, esse procedimento abalava violentamente a tradição. Como fora a imprensa, o romance e a informação, agora era a vez da fotografia e do Cinema serem agentes poderosos de transformação. Aqui, sua ênfase maior é o cinema, que seria revolucionário pela própria forma de produção. Aí se incluiria, a nosso ver, o seu caráter dialógico e intersemiótico representado pelo fato de ser uma produção coletiva em que várias linguagens interagem. Em suas palavras:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da Literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. (...) O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1996, p. 172).

Portanto, o Cinema já nasce como um produto do avanço tecnológico e das novas relações sociais. E, para estabelecer-se como arte, foi buscar signos percebidos na poesia (épica ou lírica), no drama, na pintura, na fotografia, na música. Os filmes, com raras exceções, possuem uma estrutura narrativa, pois apresentam um encadeamento de fatos ou de ações em uma sucessão de tempo e de espaço, em sua maioria com vínculo causal. No entanto, inovam na complexidade da construção desse tempo e desse espaço pelo uso da tecnologia, fazendo surgir uma nova linguagem a partir de um signo híbrido (a imagem, o som, a palavra). A mobilidade da câmera e a técnica de montagem criam condições de representação do tempo como uma dimensão do espaço, e de representação desse espaço sob vários pontos de vista. A nova linguagem (signos visuais do espaço, que adquire mobilidade e se intensifica com associação dos demais signos) produz na mente do

espectador a percepção da passagem do tempo (passado, presente e futuro mesclando-se entre recuos e avanços, ou ainda fatos simultâneos, etc.).

A esse respeito, Ismail Xavier aponta a *montagem* como *perda da inocência* ou ruptura com o aspecto convencional da imagem (a referência ao real por contiguidade), o que pode ser entendido como o momento em que o signo imagem (um *índice* percebido como *símbolo*) adquire seu aspecto icônico: “O salto estabelecido pelo corte de uma imagem, é o momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem.” (XAVIER, 2008, p. 24). Esse é apenas um exemplo, pois corte/montagem não se configuram como única técnica cinematográfica que cumpre esse papel. Os *planos-sequência*, também podem ser percebidos como signos estéticos, dependendo da sua função na composição da unidade poética do filme e na construção de sua narrativa, do mesmo modo que fatores externos, como o conhecimento do espectador, sua autoconsciência e sua capacidade de percepção influenciam nessa significação que se realiza na sua mente. Ou, no dizer do estudioso da narrativa fílmica, Bordwell (1985, p. 61), tais categorias de transmissão de informação dão suporte ao modo como o *estilo* (as técnicas e os princípios de organização do cineasta) e a construção da *synzhet* (a trama, o arranjo das ações no tempo e espaço) manipulam o tempo e o espaço e a lógica narrativa para levar o espectador a construir um desdobramento particular da *fábula*² (a história, como percebida pelo espectador).

Assim, a narrativa fílmica confirma a previsão de Benjamin. Por surgir como um fenômeno cultural de massa, de grande divulgação e que fazia uso de uma tecnologia inovadora, não tarda a contaminar as demais artes, e a “exercitar o homem nas novas percepções e reações” (BENJAMIN, 1996, p. 174). De certo modo, decreta a morte da narrativa tradicional na Literatura, incentivando a renovação de sua linguagem. Para Tânia Pellegrini, essa conquista do Cinema foi o resultado de um longo processo que reuniu condições socioeconômicas e culturais específicas, bem como da mudança na concepção de tempo, proposta pelo filósofo francês Henri Bergson:

Um dos elementos que desencadeiam transformações irreversíveis na forma da narrativa moderna [...] é a concepção bergsoniana do tempo, abrindo um caminho novo, pelo qual Proust enveredou, “em busca do tempo perdido” [...] Então todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna [...] como o abandono do enredo e a relativização do papel do herói, por exemplo, convergem para esse novo conceito de tempo. [...] Trata-se do tempo entendido como duração, o “tempo da mente” [...] Essa nova concepção de tempo, não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente. (PELLEGRINI, 2003, p. 20).

² Conceitos originários do formalismo russo, utilizados na teoria da narrativa fílmica por Bordwell.

A Revolução Industrial provocou ao longo dos dois últimos séculos o aprofundamento da relação da Literatura com outras linguagens, produzindo alterações significativas na sua forma. É correr a vista ao nosso redor e perceber que a continuidade desse processo, nos nossos dias, por muitos denominada de Revolução Eletrônica ou Digital, afeta a vida diária das pessoas e traz o novo a cada dia. A arte não está imune. Avolumam-se os poemas curtos e há concursos de contos com 140 caracteres nas redes sociais. A ganhadora do Pulitzer 2011 de ficção, Jennifer Egan, inova em *A visita cruel do tempo* (2011), submetendo a sua narrativa às pressões e às possibilidades da era digital. A 64ª Edição da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, selecionou projetos narrativos inscritos em sites de financiamento coletivo, oferecendo-lhes visibilidade. E grande parte dos eventos que aconteceu durante a Feira teve como tema a autopublicação, a digitalização e a crossmedia (cruzamento de mídias). Para o semiótico Pignatari (2004, p. 26),

Esse tipo de relação ajuda a explicar uma série de fenômenos – como é o caso, por exemplo, da tendência à rarefação do enredo no romance e no conto modernos. Assim como a fotografia provocou um grande impacto na pintura clássica, abrindo caminho para a pintura abstrata, assim também a “estória” começou a emigrar da prosa literária para outras linguagens – o cinema, os quadrinhos, a fotonovela, a telenovela, a prosa não-literária.

Por outro lado, o Cinema dos nossos dias, também influenciado por novas e avançadas tecnologias como a computação gráfica e as câmeras digitais, continua buscando na Literatura temas e modos de narrar. Isso é facilmente comprovado pelo grande número de filmes que têm por base um texto literário, ou trazem fortes referências literárias na linguagem, no tema ou na estrutura narrativa. Para Avellar (2007, p. 119), “Palavra e imagem se inventam a partir de uma base comum na medida em que para fazer um filme ou para fazer um livro um criador trabalha servindo-se das leis estruturais da invenção artística do seu tempo”. No entanto, é importante observar que cada arte, tanto a Literatura como o cinema, encontra na própria linguagem as suas possibilidades dentro desse processo de contaminação ou de assimilação mútua. Ou, no dizer de Mukarovsky (1988, p. 197), aprende “a sentir de nova maneira os seus recursos formais”, conseguindo “com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos”.

Em outras palavras, e retornando ao pensamento de Peirce e de Bakhtin, verificamos que, diante de uma linguagem que se torna convencional (símbolo) em um determinado contexto socioeconômico e cultural, a arte, em todas as suas formas, cria novas possibilidades de significação para seus signos, oferecendo-lhes um aspecto *icônico*, e, nessa perspectiva, inacabado. Daí a

necessidade de identificar, na análise desse processo dialógico entre Literatura e Cinema, as alternativas encontradas pela arte cinematográfica para recriação de obras literárias: a tradução intersemiótica propriamente dita e as demais maneiras de apropriação de imagens/discursos literários por meio da citação ou da alusão.

2.2 A tradução intersemiótica como recriação

Como vimos, a arte cinematográfica tem, desde o seu nascedouro, um contato muito próximo com outras formas narrativas. Isso nos faz ver com muita frequência as recriações de obras literárias no cinema, sejam elas explícitas, como o que se convencionou chamar de adaptação; ou sutilmente sugeridas, como a que se percebe em filmes que trazem fortes referências literárias em seus temas e em suas estruturas narrativas. No segundo caso, a pista inicial para o espectador é, muitas vezes, dada intencionalmente apenas por alusões ou por citações. Decifrá-lo, em ambos os casos, exige a compreensão de alguns aspectos dos mecanismos e dos métodos da tradução.

Primeiramente, não há como fugir do questionamento de qual seria a tarefa de um tradutor. Questão de difícil solução a que muitos já se dedicaram, sem, no entanto, se chegar a um consenso em face da quantidade de variáveis que precisam ser equacionadas, principalmente quando se trata de tradução literária. Um possível ponto de partida, e também origem de outros questionamentos, é a compreensão do ato de traduzir. Recorrendo-se à Etimologia, chega-se ao termo latino *traducere*, que significa levar alguém para o outro lado. Por extensão simples e direta: levar a obra para outra língua. Todavia, segundo Rónai (1981, p. 20), essa “imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico”. Seria, então, a tarefa do tradutor conduzir a obra original ao novo meio lingüístico ou levar o leitor da tradução ao meio da obra original?

Esse e outros dilemas da tradução entre objetos estéticos ocupam a mente de filósofos, teóricos, tradutores e estudiosos da estética e das artes em todas as culturas desde longa data. A esse respeito, Benjamin (2008, p. 25) apresenta o seguinte questionamento: “Não será aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – [...] – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e ‘poético’? Ou seja, aquilo que o tradutor só consegue transmitir na

medida em que também ele escreve poesia?”. Preocupado com a mesma questão, o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2005) denomina o seu processo de tradução como uma *transcrição*, uma vez que tem por base a apreensão do *modo de intencionar* na língua de partida e uma posterior recriação estética na língua de chegada, considerando as sutilezas da forma e da linguagem desta. E, antes dele, Jakobson (2007, p. 72), em seu artigo sobre os *Aspectos lingüísticos da tradução*, considerando as especificidades da linguagem poética, afirma que “a poesia, é por definição, intraduzível”, admitindo-se como solução para o problema uma “transposição criativa”. Ou seja, encontrar meios de garantir ao signo traduzido a sua função poética, ou o seu aspecto icônico.

É também no mesmo artigo que o autor estabelece a terminologia que se tornou de largo uso na classificação das espécies de tradução:

Para o Linguista ou para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído. [...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de signos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas em: 1). Tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2). Tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3). Tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Sobre essa terminologia, faz-se necessário esclarecer que entendemos a adaptação de obras literárias para o Cinema ou outra forma de diálogo intencional, em que uma obra literária é determinante para a significação fílmica, como uma *recriação*. A complexidade das questões estéticas e culturais envolvidas leva a tradução intersemiótica muito além da simples adaptação de signos para uma nova linguagem, inserindo-se no mesmo grau de dificuldade da tradução interlingual de poemas, ou tradução poética. Estendendo o pensamento de Haroldo de Campos, podemos dizer que um dos grandes desafios da tradução intersemiótica de obra literária para o Cinema parece ser a compreensão dos meios utilizados para se estabelecer uma função poética da palavra escrita (a língua de partida), e restabelecê-la em uma nova criação com as sutilezas da forma e da linguagem cinematográfica, mantendo-se o mesmo nível de poeticidade ou multissignificação da obra original.

A questão da intraduzibilidade do signo estético foi também pensada por Julio Plaza, em seu estudo sobre a *tradução intersemiótica como pensamento em signos*. Uma das dificuldades da *recriação estética* reside no fato de que, por sua natureza icônica, o signo estético tende a ser autônomo. Essa autonomia é, então, apontada como um paradoxo. Para Plaza (2010, p. 31), “se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia, próprio do signo estético,

um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido”. A saída proposta pelo autor se fundamenta na semiose ilimitada de Peirce, para quem o significado de um signo é outro signo, e entre esses signos pode haver o tempo e as transformações por ele proporcionadas. Assim, para Plaza, na recriação estética, a responsabilidade de conexão com a linguagem de partida repousa apenas no princípio da similaridade, e essa similaridade já contém um tom diferenciador.

Outro fator importante a ser observado, dentro dos desafios enfrentados pelos cineastas no processo de recriação e pelos críticos no processo de análise, é a complexidade da linguagem cinematográfica, a linguagem de chegada. Em artigo publicado na revista eletrônica Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, no ano de 2009, Marcelo Santos propõe uma reflexão sobre o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose (ação de signo híbrido), apresentando duas questões e apontando para a necessidade de se adotar uma perspectiva semiótico-sistêmica nas análises críticas. A primeira diz respeito à *morfologia* desse signo, uma vez que na sua visão,

[...] o hibridismo sógnico ocorre no cinema através de uma troca intersemiótica entre os princípios lógicos que regem as três matrizes de linguagens: sonora, verbal e visual. A sonora traz ao cinema a característica da sintaxe dos elementos e o seu transcurso no tempo, o visual traz a característica da composição da imagem, da forma, e o verbal a característica do desenvolvimento do discurso. (SANTOS, 2009, p. 7).

A segunda se refere à *unidade intersemiótica* e à *autoria coletiva*, considerando que, por ser uma produção coletiva, o sentido que unifica um filme passa necessariamente pela perfeita interação de seus componentes. É preciso que os diversos agentes criativos (roteirista, diretor de arte, músico, diretor de fotografia, etc) que trabalham na sua confecção, bem como o produto de seus trabalhos (signos produzidos) estejam em sintonia (funcionando como um sistema), para que os signos visual, sonoro e verbal se integrem em um mesmo propósito, ou concepção estética pensada pelo cineasta para a sua recriação. Em suas palavras:

[...] o que se desenvolve nessa dialogia intersemiótica é um emaranhado de intersemioses, um encadeamento de intercâmbios sógnicos dos elementos da sintaxe em conjunto com a confecção da forma (planos) que desemboca na organização dos mesmos pela montagem, discurso. Na medida que um figurino de uma personagem interage com a trilha sonora e se co-substancia pela maneira como é arranjada e iluminada dentro de um plano, e como este elemento se desloca para as imagens em seqüência, justapostas. Algo que pode ser visto no filme *Um Corpo que Cai* (1958) de Alfred Hitchcock na seqüência em que Scott conhece Madeleine no restaurante Ernie's. (SANTOS, 2009, p. 11).

Sem a intenção de adotar uma abordagem avaliativa, o que buscamos nas análises críticas dessas recriações é identificar as formas pelas quais esse fértil diálogo se manifesta, os caminhos que os signos atravessam para se transformar em novos signos sem perder a sua *iconicidade*. Nesse sentido, há, ainda, que considerarmos o contexto histórico, socioeconômico e cultural em que se insere a tradução intersemiótica. Como toda produção artística, ela também é produto de sua época. Para Plaza (2010, p. 10), “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos.”

Diante das transformações produzidas pelas revoluções tecnológica e eletrônica/digital, que alteram o espaço das manifestações artísticas, seus recursos materiais e a percepção tanto de quem produz quanto de quem recebe (que já não é um passível receptor), talvez se faça necessário entender a relação entre arte literária e arte cinematográfica, além das questões relativas a afinidades, a contaminações na narrativa, a especificidades da linguagem e a métodos de recriação. Assim é que começam a se intensificar, no meio acadêmico, outros estudos que também levam em consideração fenômenos como o da *intermedialidade*, termo definido no website do *Center for research on intermediality* (CRI)³, da Universidade de Montreal, Canadá, citado por Walter Moser (2012, p. 43), em artigo para a revista eletrônica *Aletria*, como “o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea”.

Observamos que, embora tal *cruzamento de mídias* pareça ser um fenômeno da contemporaneidade, o surgimento de questões relativas à *medialidade* faz parte da natureza do processo de análise de objetos estéticos, bem como da análise da relação entre eles há muito tempo, uma vez que, assim como a linguagem, em cada arte se inclui a sua própria mídia, aqui entendida como meio de veiculação ou modo de expressão. Para ampliar o conceito do termo, a princípio relacionado apenas a meio de comunicação, o CRI aponta a seguinte definição de mídia: [...] the various artistic disciplines and cultural practices – “media” as commonly understood in the history of art, i.e., the means of expression as well as the various “materialities” or material supports involved in the production of culture and discourse⁴.

No mesmo artigo, para exemplificar, o autor cita a recorrência de filmes que *re-mediam* a pintura, como *Caravaggio*, de Derek Jarman (1986), ou *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), como

³ Em tradução livre: Centro de pesquisa sobre intermedialidade. Um centro de estudo transdisciplinar que abrange história da arte, Literatura comparada, comunicação, estudos literários, estudos de cinema e audiovisual, e estudos teatrais. Disponível em: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>>

⁴ Em tradução livre: As várias disciplinas artísticas e práticas culturais – “mídia” como comumente entendida na história da arte, i.e., o meio de expressão como também as várias materialidades ou suportes materiais envolvidos na produção de cultura e discurso.

também cita o cineasta Peter Greenaway (1996 e 1991 respectivamente), com o uso da caligrafia o filme *The pillow book* (O livro de cabeceira, na tradução brasileira), e da escrita em *Prospero's book* (A última tempestade, na tradução brasileira).

Embora, muitas vezes, possa parecer ao leitor ou ao espectador comum, invisível ou pouco importante, a *mídia* (do mesmo modo que a linguagem) implica na própria existência da arte, no seu alicerce, na sua estrutura. Segundo Moser (2006), *mídia* e arte se entrelaçam exatamente “no momento estésico da interpelação de sentidos”, ou seja, no apelo à percepção sensorial do receptor, e pode ser explorada pelo artista nos processos de recriação onde tal invisibilidade é diminuída. Assim, parece certo que não há interação sem re-mediação, mesmo que, talvez, já não se possa mais falar em *mídia* específica de uma arte ou em reserva de domínio quanto à materialidade. Daí a importância de se inserir no estudo das diversas maneiras de interações entre artes, a *intermedialidade* ou a compreensão dos seus meios como mais um ponto de interseção, e mais especificamente no nosso caso, onde, no dizer de Avellar (2007, p. 129) se dá a “transfiguração de uma imagem literária em imagem de cinema”.

Abre-se mais um caminho para a compreensão do processo criativo da arte contemporânea, hoje muito dependente das interações semióticas em todas as suas possibilidades. Assim é que, para Robert Stam (2003, p. 350),

Os novos meios promovem a diluição da especificidade midiática; tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, já não faz sentido pensar em termos de especificidade midiática. No que diz respeito à autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia, e especialistas técnicos.

2.3 Uma conversa inacabada

Retomando a questão inicial sobre o que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte. Parece óbvio que no contexto histórico e socioeconômico do nosso tempo a proposição de diferenciá-las pelo meio ou pela materialidade se dissolve no grande número de obras que se sustentam exatamente no entrecruzamento das mídias, que apostam na interação de signos sonoros, verbais e visuais. Assim são as coreografias de espetáculos de dança que nascem de textos literários, os livros que recriam narrativas supostamente contidas em uma pintura, a

exemplo do romance *Girl with a pearl earring*⁵, de Tracy Chevalier, inspirado na obra homônima do pintor holandês Johannes Vermeer, e levado ao Cinema por Peter Webber, em 2003, e que não apenas conta a história de uma obra, mas mantém na sua trama um intenso diálogo com a arte da pintura.

Aqui se ressalta a importância das análises dialógicas e intersemióticas como meio de identificação das interações de qualquer natureza, cumprindo seu papel de contribuir para a construção de sentidos para as narrativas que podem ser percebidas como recriação. A discussão sobre essas interações são de grande valia para fundamentação de uma investigação que tem na comparação a sua principal ferramenta, e que se origina na capacidade da consciência humana de perceber semelhanças nesse “sentimento imediato” (PEIRCE, 2010 p. 16), ou nessa “destruição da série semântica habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 61), provocada pela reação diante de um objeto estético.

A esse respeito, e voltando-se mais especificamente para a narrativa fílmica, David Bordwell propôs, nos anos 1980, uma poética histórica do Cinema que se fundamentava nas normas da percepção e da cognição humana. Sua proposta de análise da narrativa fílmica traz uma perspectiva que leva em consideração a inferência do espectador para compreensão da fábula e construção de sentidos para o filme. Assim, para o autor, todos os recursos da linguagem cinematográfica (posicionamento da câmera, iluminação, cores, discurso, fotografia, figurino, diálogos, cortes, montagem/edição, música, silêncio, etc.), e até mesmo os eventos pré-filmagem (pesquisa, decisão sobre estratégias narrativas, o que deve ser mostrado/suprimido na trama – *gaps*, *elipses*, escolha da locação, etc.), estão envolvidos e propositadamente organizados para criar um efeito narrativo. Nada é à toa, cabendo ao espectador uma participação ativa e atenta para unificar causalidade, tempo e espaço, e complementar o que o filme, como qualquer outra obra de arte, deixa incompleto. Essa complementação pelo espectador depende, obviamente, do conhecimento ou de experiências anteriores, bem como de sua capacidade de atribuir à narrativa alguma coerência.

O conhecimento ou as experiências anteriores são particularmente importantes para a percepção de narrativas fílmicas como recriação, nos casos em que não é manifestada explicitamente. É essa capacidade que levará o espectador a reconhecer as semelhanças ou as interações aqui discutidas. É a partir dessa percepção primeira, que se vislumbra a possibilidade dos estudos comparativos, em que se identificarão, ou não, os pontos de interseção; se confirmará, ou não, a profundidade das interações semióticas; se verificará, ou não, o entrecruzamento de mídias; se observará, ou não, a aproximação nas estruturas narrativas; se confirmará, ou não, um

⁵ *Moça com brinco de pérolas*, na tradução brasileira.

nível de diálogo que justifique o entendimento da relação entre narrativa literária e narrativa fílmica como um processo que chamamos de recriação.

Em um mundo *multimidiático*, em que as fronteiras geográficas e culturais estão diluídas e a informação é disponibilizada em tempo real, a arte contemporânea torna-se um produto dessas relações dialógicas e do intercâmbio semiótico, traz para o tempo presente signos do passado e neles cria projeções de futuro, fertilizando o processo criativo no curso da história. Enquanto escritores e cineastas são estimulados à experimentação e à inovação constante, os críticos são desafiados a se manterem conscientes do presente, como única forma de entender suas linguagens em constante processo de renovação.

Analisar a relação entre Literatura e Cinema, ou a conversa inacabada dos seus signos, passa inevitavelmente pela busca de possíveis imagens que geraram a escrita do livro (pensamento traduzido pelo escritor em texto) com o qual o filme dialoga, re-media, ou traduz, para encontrar uma possível significação na imagem do filme – a obra recriada. Ou, quem sabe, absorver a metamorfose que a arte, mergulhada nos meios e nas materialidades do seu tempo, obriga-nos a reconhecer para desautomatizar.

Referências

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. Tradução de Fernando Camacho. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-50. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz> >. Acesso em: 25 mai. 2013.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHAL, Tânia. COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHEVALIER, Tracy. *Girl with a pearl earring*. London: Harper Collins, 2000.

- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. *AletriA*, Belo Horizonte, jul-dez 2006. Disponível em: <<http://www.letras-ufmg.br/poslit>> Acesso em: 15 abr.12
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Anna Blume, 1998.
- _____; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC Editora / Itáu Cultural, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PONZIO, Augusto. Reading together Peirce and Bakhtin since the early 1980s: a balance. In: *Applying Peirce: an international conference on Peirce's thought and its application*. Helsinki: 2007. Disponível em: <<http://www.susanpetrilli.com/Papers/>> . Acesso em 10 abr. 2013.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: 2003. Versão digitalizada para Projeto de democratização da leitura. Disponível em: <<http://www.portaldetonando.com.br/forum/portal.php>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- _____. Os conceitos anticartesianos do self em Peirce e Bakhtin. *Cognitio – Revista de Filosofia*. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.pucsp.br/>>. Acesso em 20 mai. 2013.
- SANTOS, Marcel. *Cinema e Complexidade: por uma abordagem semiótico-sistêmica acerca da poiésis fílmica*. Lisboa: 2009. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-santos-marcelo-cinema.pdf>>. Acesso em 23/08/2012
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Sergia A. Martins de Oliveira Alves

Mestra em Letras (Literatura, Memória e Cultura) pela UESPI, com atuação na linha de pesquisa Literatura e outros sistemas semióticos. Graduada em Letras-Ingês pela UESPI, com especialização em Estudos Literários, e Participou da antologia de artigos *Diálogo de Gênero e Representação Literária* (Edufpi). Endereço eletrônico: sergiaalves@hotmail.com.

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de maio de 2014.