

CAPITÃES DA AREIA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Clara Sampaio Fernandes (UERJ) ¹

Resumo: Este trabalho é fruto de pesquisa em andamento, que tem por objetivo uma análise da tradução intersemiótica do filme Capitães da areia (2011), dirigido por Cecília Amado, em consonância com a obra literária Capitães da areia (2009), de Jorge Amado. Deste modo, aqui é apresentado um recorte do estudo que fora resumido em comunicação exposta na Abralic. Portanto, procura-se definir a abordagem do termo mídia enfocada aqui, realizar uma exposição de conceitos sobre o vocábulo “original”, bem como tratar a questão da fidelidade entre obras. Ainda será dado um vislumbre de como será a análise das obras mencionadas.


Palavras-chave: Mídia; Intersemiótica; Fronteiras; Original; Fidelidade.

Conforme mencionado no resumo acima, o estudo aqui confeccionado é um recorte de alguns aspectos abordados na comunicação e que serão tratados mais profundamente em dissertação, que está em fase de elaboração. Assim, apesar da pesquisa encontrar-se ainda em andamento, a construção de alguns alicerces básicos para algumas discussões já foram possíveis, como: o conceito de mídia que mais comumente é usado no âmbito da tradução intersemiótica e que aqui será utilizado, bem como a questão do “original” e da fidelidade entre produções, sejam essas literárias ou fílmicas.

Como objeto de estudo, foi escolhida a adaptação Capitães da Areia (2011), dirigida por Cecília Amado, que será analisada em consonância com o texto homônimo, escrito pelo autor Jorge Amado. Aqui serão abordados aspectos próprios desses textos, mas com ênfase no recorte citado.

A pesquisa em desenvolvimento tem como proposta, através do viés da intermedialidade, verificar os efeitos de sentido produzidos pelas variadas mídias existentes no filme e que estão em contato extremamente íntimo. Além disso, pretende-se verificar os efeitos dessas mídias sobre o leitor-espectador e na autora-diretora. No entanto, para que essas observações sejam possíveis, faz-se necessário examinar os pontos escolhidos como chave para este ensaio, visto que a palavra mídia é utilizada com variadas significações, desde nomear um conjunto de meios de comunicação até nomear as atividades culturais chamadas de “arte”; a questão da originalidade, que entra em conflito se pensada simplesmente como algo nunca antes visto ou criado e a questão

¹ Graduada em Letras (UNISUAM), Especialista em Arte e Cultura (UCAM), Mestranda em Estudos de Literatura- Literatura Brasileira (UERJ). Contato: clara.sam.fer@gmail.com.



da fidelidade entre obras, quando se escuta que a adaptação não fora fiel à sua obra de partida por não tê-la seguido em todos os passos. E será mesmo que tal fidelidade é possível? Esse conceito começa a desmanchar-se quando, à luz de Barthes (1988), for possível compreender o texto como um tecido de citações.


Intermedialidade, mídias e fronteiras

Inicialmente, mostra-se interessante e mesmo necessário para melhor compreensão do assunto no qual o tema está mergulhado, esclarecer o que seria, de maneira geral, *Intermedialidade*.

Esse termo, conforme informa Cluver (2011), é relativamente recente para acontecimentos que já ocorrem há muito nas culturas e épocas, sendo na vida cotidiana simplesmente ou nas variadas formas culturais que denominamos como “arte”. Entende-se, portanto, que apesar da nomenclatura ter pouca idade, a prática existia há tempos. Ainda segundo Cluver (2011), por “intermedialidade” (p. 9), conceitualmente, compreende-se todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias Assim, a “intermedialidade”, através da intensa interação entre as mídias implica em “cruzar as fronteiras” entre diversas artes, diversas mídias. Por meio desse cruzamento, torna-se possível pensar num entrelaçamento dos esboços artísticos, possibilitando, então, vasta cadeia de sentidos. Entende-se, portanto que o cruzamento dessas fronteiras seria também transpô-las, ou ainda, acentuá-las, objetivando reforçar algum sentido pretendido.

Na minha opinião, o conceito de fronteira constitui um pré-requisito para as técnicas de cruzamento ou de desafio, de dissolução ou de ênfase das fronteiras midiáticas, fronteiras estas que podem se realizar, conseqüentemente como construtos e convenções. Afinal, é o próprio traçar fronteiras que nos faz cientes de como transcender ou subverter essas mesmas fronteiras, ou de como ressaltar sua presença, coloca-las a prova, ou mesmo dissolvê-las por inteiro. (RAJEWSKY, 2012, p. 71)


Sobre a definição de mídia especificamente, mas retornando também à temática acima, que não pode ser posta de lado, Cluver (2011) vai entender as mídias como



meios de transmissão de signos, sendo algo dinâmico: “Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico e interativo que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores.” (p. 9). Além disso, o autor possibilita saber que “é esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre intermedialidade.” (p.9) e ainda intitula a pintura, a televisão, o rádio, a dança, a literatura bem como demais formas artísticas como *mídias*. Dessa forma, considera-se, então, para o presente texto o termo mídia sendo concebido como formas de “arte” que transmitem variados signos, sendo um processo dinâmico que permite a inter-relação e interação entre elas, possibilitando a ampliação da produção de efeitos de sentido no seu produtor e também em seu receptor.

Fruto dos conhecimentos dispostos até este momento, nascerá - para o caso das adaptações fílmicas, por exemplo -, o conceito de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), sendo esse um processo de adaptação de uma determinada obra para uma mídia plurimidiática, como o cinema, e essa obra agora gerada possuirá elementos do texto de partida. Cluver (2011), baseado no conceito de *écfrase* (representações verbais em mídias visuais, por exemplo), chamará esse fenômeno de “transposição ou transformação intersemiótica” (p.19), visto que há interação entre dois sistemas de signos, sendo um texto composto em um sistema e transposto para outro sistema *signico*. Ainda sobre esse processo de (re) criação, Jakobson (1971), citado por Cluver (2011) considerará o termo “tradução intersemiótica” (p. 19), adotado no título deste estudo, explicitando que haverá a modificação de um sistema *signico* para outro e que essa tradução, ou seja, a obra de chegada conterá aspectos da obra de partida, mas que não a substituirá. Além de tal aspecto, é preciso lembrar que o uso do termo tradução traz consigo e, portanto, no processo tradutório, através da influência dos estudos culturais, a ideia de que traduzir não é refazer a obra dita “original”, visto que tal ato é feito em outros contextos históricos, sociais, técnicos etc.

Arrematando, portanto, a concepção de cruzamento de fronteiras, Rajewsky (2012) acredita que elas nos habilitam a testar novas estratégias e possibilidades, acabando, então, inúmeras vezes, permitindo conceber que, de certa forma, contribuem para o tipo de tradução citada: “As fronteiras ou – melhor ainda – as ‘zonas fronteiriças’ entre mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos



possibilitam testar e experimentar uma pletora de estratégias diferentes.” (RAJEWSKY, 2012, p.71).


Senso comum e tradução literária: visões do termo “original”

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (BARTHES, 1988, p.68-69)

À luz de Barthes (1988) começa-se a questionar alguns aspectos, extremamente relevantes para a discussão aqui levantada, como: a centralização do sentido do texto em seu autor, o que faria dele um ser que tudo sabe sobre seu texto e tudo poderia explicar acerca dele e a existência do “original” tendo por esse termo a concepção de algo nunca antes visto ou realizado.

Portanto, é a partir da concepção barthesiana que brevemente aqui serão trabalhados temas como a dessacralização do autor, para demonstrar que o foco seria, na verdade o leitor, visto que o texto é feito da construção de escrituras múltiplas e que a linguagem é um ato performativo, que tem por função apenas informar, por exemplo. Cabe informar já que o “brevemente” deve-se ao fato de temas como o citado e alguns outros mencionados permitirem forte explanação, mas que não serão o foco deste estudo. Assim, retornando, através a contemporaneidade, quando há o foco no leitor e compreende-se a linguagem como performance, há o que o Barthes (1988) nomeará como a “morte do autor”: “sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” (p. 70).

Ainda atentando para o discurso barthesiano que abre esta seção e atrelando-o ao explicitado no parágrafo anterior, verifica-se que o texto é um tecido de citações por conter nele variadas escrituras, que são fruto de uma determinada época, cultura, sociedade, dentre outros fatores que o tornam não algo que se possa como “original”, visto que possui dentre dele variadas referências a outros textos ou vivências de seu autor, ainda que seu leitor não se dê conta disso de forma consciente.



Um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. [...] a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 1988, p. 70)


Sobre o termo “original” citado, convém informar que se toma por significado o que propõe a teoria literária: um texto composto de variados outros textos e vivências, não o que subentende o senso comum, que tende a tratar “original” como algo que nunca antes fora visto, trabalhado, pensado, escrito inventado. Traz-se também, a título de composição integral desta explanação, uma das definições encontradas no dicionário Michaelis²: “que não existiu ou não ocorreu antes; de caráter inovador”. O trecho do verbete tem esma significação do que se percebe pelo sendo comum, mas diverge bastante do que é concebido pela teoria literária. Como leitores atentos, toma-se partido aqui da segunda definição, portanto.

A questão da fidelidade

Para entender a questão da fidelidade entre obras é antes necessário pensar em determinados aspectos básicos, como: considerar a obra como uma releitura/ reescrita, sendo, portanto, um novo texto e também a não realização de comparação valorativa entre obra de partida e obra de chegada.

Em um processo de tradução intersemiótica – tomando-se como exemplificação neste estudo sempre a adaptação de um texto literário para o cinema –, diversos fatores exercem influência, como o meio técnico em que a obra será desenvolvida, o público-alvo, bem como quem a está executando, pois é importante lembrar que esse autor-diretor vive em uma época distinta do autor da obra-fonte (literária), imprimindo salientar que mudanças sociais, culturais e econômicas comporão esse indivíduo com pontos de vista diferentes do autor da obra dita “original”, tornando, assim, essa segunda obra o que Ribas (2014) chamará de *releitura*. A mesma ainda afirma: “A adaptação – releitura, portanto – é a ‘maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua’ (Stam, 2008: 468). Pode constituir um ‘ver em excesso’ (Bakhtin, 1997).” (p. 123).

² ORIGINAL. Dicionário online Michaelis, 19 jul. de 2017. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=original>>. Acesso em 19 jul. de 2017.



As releituras, portanto, vão além dos textos (re) lidos. Elas dizem respeito aos paradigmas e modos de representação de uma sociedade em determinado tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação. Falando de outro, falam de si. (RIBAS, 2014, p. 123)

Partindo do pressuposto que a obra de chegada é, portanto, uma nova obra na qual há conteúdos presentes da obra de partida, mas colocados sob outras perspectivas, afasta-se o estatuto de fidelidade. Desse modo, a segunda obra não poderia ser mesmo “fiel” à dita “original, visto que é fruto de um outro autor, outros tempos e contextos. Além disso, exigir que a segunda seja fiel à primeira seria exigir um patamar que ela não conseguiria e nem poderia atingir, sendo essa cobrança até mesmo uma injustiça. Assim, o apropriado seria entender ambas como diferentes. Esclarecendo acerca do estatuto da fidelidade, Ribas (2014), através de Stam (2008), menciona:

Robert Stam (2008: 20), que também critica o estatuto de fidelidade da narrativa fílmica em relação à literária, afirma que “Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (gr. do autor). Neste sentido, a passagem de um meio verbal – o texto literário – para um meio plural, que lida com múltiplas linguagens, inviabiliza uma proposta de fidelidade literal, segundo o autor, indesejável. (RIBAS, 2014, p. 120)

Para arrematar o exposto acerca do modelo comparativista sem pretensão de hierarquização entre as obras, Ribas (2014) é assertiva quanto ao fato da validação da secundária não dever ser atrelada à “original”:

Estamos falando do comparativismo que não alimenta dependência entre as partes em diálogo, que não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser “fielmente” seguido pela sua dita reprodução. A validação desta não mais seria por conta do estatuto de fidelidade ao texto celebrado como “original”. A eficácia do enfoque comparativista, no entanto, pede uma revisão do que os especialistas têm pensado a respeito da releitura de literatura pelo cinema. (RIBAS, 2014, p. 119)

Cenas possíveis e seus recortes

Os conceitos acima expostos e brevemente debatidos fazem parte do início de uma pesquisa que, posteriormente, frutificará uma dissertação baseada na narrativa

fílmica *Capitães da Areia* (2011), dirigida por Cecília Amado, sobrinha de Jorge, autor da narrativa escrita, que também se apresenta com parceira na análise.

Para exemplificar para o leitor deste trabalho tais conceitos, mas de forma mais clara e talvez até mais exata, seguirão abaixo algumas linhas nas quais duas cenas, que possivelmente integrarão a futura dissertação, demonstrarão de maneira concisa a ideia de mídia, “original” e fidelidade. As passagens do filme e do livro escolhidas são: 1- os *Capitães da Areia* andam de carrossel em uma noite qualquer; 2- Pedro Bala resgata o assentamento de Ogum (orixá do candomblé) na delegacia a pedido da mãe de santo Aninha.

Em *Capitães da Areia* fílmico (2011), na primeira cena citada (Figura1), passeiam todos juntos, contentes e “irmãos” num carrossel que fora montado na praça da cidade. Nela, há a presença de diversas mídias usadas em comunhão: a imagem em si (o visual-cinema), pois se trata de uma película; a música *Contato Imediato*, de Arnaldo Antunes, que trata sobre sonho, abandono e carrossel; o olhar e o movimento giratório de câmera, para compor a ideia do carrossel que girava, além de um texto literário narrado ao fundo da cena. Essa junção de tantas mídias sendo dispostas em mesmo ritmo e transmitindo todas a mesma ideia de sonho e alegria conjunta poucas vezes experimentadas pelos meninos, colaboram para a interpretação luminosa do leitor-espectador.



Figura 1- Cena do filme *Capitães da areia* (2011). Disponível em: <http://www.lilialustosa.com/2013/11/06/capitães-da-areia-2011/> Acesso em: 27 jul 2017.

Enquanto isso, na obra escrita de Amado (2009), dentro do capítulo *As luzes do Carrossel* (AMADO, 2009, p. 63), há trechos que possivelmente ressaltaram o olhar de Cecília Amado para a criação da cena citada.

Nas noites da Bahia, na praça de Itapagipe, as luzes do carrossel girariam loucamente movimentadas pelo Sem-Pernas. Era como num sonho, sonho

muito diverso do que o Sem-Pernas costumava ter nas suas noites angustiosas. (AMADO, 2009, p.66)

Então a luz da lua se estendeu sobre todos, as estrelas brilharam ainda mais no céu, o mar ficou de todo manso (talvez que Iemanjá tivesse vindo também ouvir a música) e a cidade era como que um grande carrossel onde giravam em invisíveis cavalos os Capitães da Areia. Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto e agora tinham o carinho e o conforto da música. (AMADO, 2009, p.68)

As figuras 2, 3 e 4 mostram Pedro Bala chegando ao trapiche após o resgate do assentamento de Ogum na delegacia. Ocorre que o chefe dos capitães fora incumbido desse resgate por Mãe Aninha (mãe de santo) já que, em tempos de repressão policial à prática do candomblé, o delegado havia apreendido o santo da casa. Nessa cena, há a comunhão de mídias como a imagem em si (o visual- cinema); o olhar da câmera, que acompanha primeiramente a chegada de Bala do alto para depois se juntar a eles como mais um menino; a música Yamore, de Cesária Évora, que trata sobre luta e resistência, além do próprio aspecto semântico de Bala ser um guerreiro e líder e Ogum, orixá da guerra, do ferro e dos caminhos, também o ser.



Figura 2- Recorte do filme.


Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017



Figuras 3 e 4- Recorte do filme.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u7v3jxLU074>. Acesso em: 27 jul 2017

Na obra de Amado (2009), tal cena é retratada de forma um tanto distinta. Enquanto no filme Bala fora corajoso e não demonstrara grande sintoma de medo, no



livro ele é mais realista e demonstra seu temor. Além, disso, a chegada dele não fora tão “poética” quanto no filme.

Pedro abriu o paletó, mostrou a imagem de Ogum. João Grande riu com satisfação:

- Como foi que tu tapeou eles?

Foram descendo a ladeira escorregadia da chuva. E Pedro Bala ia narrando as aventuras da noite. O Gato perguntou:

- Tu não teve nem um pingão de medo?

Primeiro Pedro Bala pensou em dizer que não, depois confessou:

- Pra falar a verdade tive um cagaço da desgraça...

E riu da cara gozada que João Grande fazia. O céu agora estava azul, sem nuvens, o sol brilhava e da ladeira eles viam os saveiros que partiam do cais do mercado. (AMADO, 2009, p. 108-109)


Após essa breve observação, apesar de ser de fácil percepção semelhanças e diferenças entre as obras, cabe dizer que não é esse o foco da pesquisa, mas, sim, observar o processo de adaptação, ressaltando, portanto, que uma pode complementar a outra, trazendo ao leitor uma gama maior de possibilidades de sentido, ainda que ele não conheça, por exemplo, a narrativa literária. Assim, o texto de chegada pode ampliar o texto de partida.

Dialogismo e intertextualidade já na composição do próprio texto (literário), é possível compreender o grau da polifonia na adaptação da narrativa literária para o cinema. Pode-se, inclusive, chegar a dizer, de novo com Stam (2008: 25), que “a adaptação, neste sentido, consiste na *ampliação* do texto-fonte através destes [pintura, música, recursos audiovisuais e digitais] múltiplos intertextos”. Ampliação que, em nosso entendimento, é possível no processo de qualquer releitura, mesmo quando não são disponibilizados todos estes recursos e linguagens. (Ribas, 2014, p. 121)

Considerações finais

A partir do conceito de mídia problematizado foi possível entender tratar-se das formas de “arte” já há muito tempo executadas, mas que só recentemente receberam tal nomenclatura. Dessa forma, música, imagem, olhar da câmera, textos verbais, dentre outros, presentes em ambos *Capitães da Areia* são exemplos de *mídia*.

Foi também demonstrado que a concepção de “original” não pode ser concebida através do primado de *algo nunca antes inventado*, visto que todos os textos são compostos de outros textos e vivências (intertextualidade). De tal modo, não seria adequado exigir das obras, sejam elas traduções linguísticas ou intersemióticas, a



fidelidade quanto à obra dita “original”, pois além de essas mesmas já não o serem, trata-se também a obra traduzida de um releitura, conceituação também aqui explanada.

Os conceitos acima podem ser aplicados na tradução de *Capitães da Areia* para o cinema, pois há a união de inúmeras mídias traduzidas para outro sistema sógnico - sendo, portanto, uma tradução intersemiótica – que produzem sentidos muitas vezes distintos da obra fonte, mas sem deixar de possuir conteúdos captados dela. Assim sendo, não poderia ser tida (ou mesmo cobrada) como fiel à narrativa de Amado (2009), já que é um novo texto, fruto de outra época e de outro autor. Além disso, a inserção de cenas fílmicas e literárias neste estudo possibilita ao leitor constatar que um processo de adaptação permite ou não algumas materializações cinematográficas em relação ao texto literário, sendo necessário lembrar mais uma vez que o ambiente em que as obras foram concebidas são distintos, exigindo, então, atenção ao público- alvo e ao meio técnico. Por conseguinte, o brilhante e frutífero de tal tipo de análise se dá pela verificação do processo de tradução, escapando do estatuto da fidelidade e da hierarquização, que não contribuem para as obras e para o leitor.

Referências bibliográficas

Textos e livros

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor; Da obra ao texto. In: —. *O rumor da língua*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988, p. 65-78.

CLUVER, Claus. *Intermedialidade*. Pós:Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

MÜLLER JR., Adalberto; Ulm, Hernan. *A fenda incomensurável: literatura, cinema*. Revista Terra roxa e outras terras. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N; VIEIRA, A.S. (Org.) *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, M.C.C. *Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação*. ALCEU – Revista de Comunicação da PUC-Rio. v. 14 - n.28 - p. 117-128, jan./jun. 2014.



Filme

CAPITÃES DA AREIA. Cecília Amado, 2011. 96min. son. color.