

Da literatura ao cinema, traduzindo sobre restos de linguagens

*João Manuel dos Santos Cunha**

RESUMO: Desde o estabelecimento do cinema, as ligações entre literatura e a nova arte vêm sendo detectadas. Na verdade, ainda que amplamente pensados como constructos diferentes, eles são naturalmente propícios à linguagem. Se atentarmos para uma certa história cultural dessas relações, no entanto, verificaremos que, geralmente, ela foi feita de segregações. Era essa a moldura vigente até o desenvolvimento de teorias semiológicas que viriam a afinar o estudo das relações entre linguagens, no contexto da revisão pós-estruturalista, chegando às teorias da intermedialidade contemporâneas. No âmbito de um recente e produtivo comparatismo indisciplinado, é preciso reconhecer que críticos e teóricos “antigos”, operando em diversos campos do conhecimento, contribuíram com ideias que repercutem ainda hoje, no quadro de uma compreensão totalizante que não considera limites entre textualidades fílmicas e literárias. Essa é a constatação examinada neste ensaio, aplicada ao tema da tradução interlinguagens.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e cinema, literatura comparada, intertextualidade

ABSTRACT: Since the establishment of cinema, the existence of connecting points between literature and the newer art has been pointed out. In fact, though widely thought of as being different things, they are naturally open to the work of language. If we look at a certain cultural history of these relations, however, we find that, more often than not, it has been one of segregation. That was the framing that existed until the development of semiotic theories refining the study of the relations between languages in the context of poststructuralist approaches, which culminated in the contemporary creation of theories dealing with intermediality. As part of a recent and productive trend

* Universidade Federal de Pelotas - UFPel

toward the undisciplining of comparativism, we must recognize that “traditional” critics and theorists operating in various fields of knowledge have also contributed ideas that resonate even today as part of a more totalizing understanding that ignores the boundaries between literary and filmic textualities. This text is an attempt to discuss those notions, as applied to the theme of intersemiotic translation.

KEYWORDS: literature and cinema, comparative literature, intertextuality

Refletindo sobre a sobrevivência das imagens, Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos vagalumes*, considera que “a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro” (2011, p. 61). Ainda que recortada do denso ensaio em que o historiador da arte interroga extensivamente a história das imagens e do pensamento, conectando-se com práticas e ideias de um vasto conjunto de artistas, filósofos e escritores, como Pier Paolo Pasolini, Walter Benjamin ou Giorgio Agamben, a assertiva pode ser tomada como fundamento para se pensar igualmente a permanência da linguagem, considerada como inerente ao pensamento e à imagem. Tomada assim, no contexto de um tempo em que, segundo o próprio Didi-Huberman, “o valor da experiência caiu de cotação” (2011, p. 126), a metáfora da imagem como a luz que aparece, desaparece, reaparece e redesaparece incessantemente, sobrevivendo, como a frágil luminescência dos pirilampos, estimula a reflexão sobre o tópico da história do pensamento teórico-crítico no quadro das conexões entre as linguagens da literatura e do cinema. É essa hipótese que anima a reflexão aqui desenvolvida, com investimento na recuperação de imagens-pensamento estatuídas desde Serguei Eisenstein, George Bluestone, Pier Paolo Pasolini, Christian Metz e Peter Wollen, chegando a Jacques Derrida e Robert Stam e, bem recentemente, a Evando Nascimento.

Muito antes do desenvolvimento das teorias que viriam a afinar a metodologia de aproximação dessas linguagens, a partir dos anos sessenta – no contexto da

revisão pós-estruturalista –, no entanto, críticos e teóricos de diversos campos do conhecimento contribuíram com ideias que sobrevivem – num *continuum* ainda que modulado por intermitências. Alguns desses constructos repercutem ainda hoje, na moldura de uma compreensão totalizante e na esteira de abordagens que consideram a transcendência dos limites entre textualidades. Reciclando postulações formalistas e mesmo de uma “filmologia”¹ sedimentada a partir da França, os estudos literários e fílmicos, agora compreendidos como práticas interdisciplinares que levam em conta condições culturais, históricas e de recepção de textualidades, podem, ainda, aproveitar contributos de uma “velha” mas nada negligenciável abordagem das relações entre literatura e cinema.

Do amplo arco teórico que contém essas contribuições, recupero a de um “antigo” crítico, George Bluestone, ativo desde os anos quarenta e autor de uma obra que, em alguns aspectos, adiantou de muitos anos pressupostos que hoje poderiam embasar uma possível “teoria dos *media*”. Em 1957, ele publica *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*, em que apresenta o seu entendimento para casos de “adaptação” cinematográfica para textos literários. Nessa obra, ele defende a ideia incontornável de que livro e filme são objetos estruturados em *meios* formais completamente diversos: o da imagem, no cinema, e o da palavra, na literatura. O que se conforma, entretanto, na transposição entre os dois meios, é a construção parafrásica, pela qual o cineasta “se constitui não somente como tradutor de autor literário, mas autor de texto novo” (BLUESTONE, 1957, p. 62, tradução minha).

Ainda que algumas das conclusões de Bluestone tenham sido arguidas, principalmente com relação à valorização que ele faz do texto literário em detrimento do fílmico, é forçoso reconhecer, no entanto, que, no conjunto dessas formalistas articulações pré-pós-modernismo, há ideias que permaneceram e se mantêm ainda hoje no cerne da problematização sobre o tema das “adaptações”. Uma delas é a de que, metaforizados em outros mas sendo ainda eles mesmos, figurados que

¹ O termo foi institucionalizado a partir de proposição de Gilbert Cohen-Séat, diretor da *Revue Internationale de Filmologie*, Ikon – Presses Universitaires de France (1947-1962), criada por professores da Universidade da Sorbonne, como Roger Caillois, Edgar Morin e Roland Barthes, para veicular resultados das investigações sobre a nova disciplina, justamente denominada “filmologia”, a qual buscava estabelecer noções fundamentais e limites do conhecimento sobre as relações do cinema com outros campos do pensamento e da criação estética, como psicologia e sociologia. A reflexão essencial sobre o tema encontra-se em COHEN-SÉAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale*, 1946.

são em um outro meio e instalados em um outro tempo e em um outro espaço, os personagens das narrativas literárias, em trânsito para as telas dos cinemas, restam vivos no imaginário tanto do leitor como do espectador, como se fossem “heróis de lendas populares, apartados da aventura da linguagem, vivendo uma vida mítica própria” (BLUESTONE, 1957, p. 63, tradução minha).

Gosto de voltar a essa constatação do “antigo” crítico norte-americano, quando me ponho a refletir sobre o estatuto da narrativa e da conseqüente condição dos personagens nessa movimentação entre espaços textuais, eis que nela encontro material ainda rentável para a discussão sobre as relações entre as linguagens literária e fílmica, restritas ou não ao tema das “adaptações” da literatura ao cinema. Esse é um dos aspectos de uma questão que vem se constituindo como um tema recorrente no atual quadro dos estudos comparados em literatura e que abordarei na sequência.

Nos últimos anos tem se constituído uma zona comum entre o campo dos estudos literários e o dos estudos fílmicos: a dos “estudos de mídia”. Nessa recente conjuntura, se examinados em intersecção, e para além das impropriamente denominadas “adaptações fílmicas para textos literários”, literatura e cinema compartilham espaço fecundo para a análise textual comparativa. Por outro lado, se considerarmos que esses meios expressivos se inter-relacionam de modos diversos, no contexto de um universo midiático bastante amplo, que incluiria meios tão diferentes como televisão, jornal, música popular, *graphic novels*, internet, histórias em quadrinhos ou videogames e artes visuais, pode-se pensar que se configurariam como participantes de um campo investigativo que, necessariamente, não elegeria apenas objetos estéticos como *corpus*, apartando-se do paradigma hermenêutico que caracterizou os estudos literários e fílmicos até o último quartel do século XX. Poderiam ser investigados, assim, em uma rede de processos intermediários, localizada no vasto campo das práticas culturais. Sob essa estimativa, o reconhecimento de que o complexo processo cinematográfico se efetiva numa relação intermédias permite pensar o filme como objeto

cultural como outro qualquer, cuja natureza ultrapassa a própria especificidade dos procedimentos técnicos² inerentes à linguagem fílmica, para se constituir como produto de práticas intersubjetivas como tantas outras, inclusive a literária.

O estabelecimento da natureza dos meios expressivos do cinema como sendo do domínio da “linguagem” e a consequente constatação de que o filme conforma-se como “texto”³ – construção teórica consolidada desde os estudos de Christian Metz, no final dos anos sessenta – franqueou avanço efetivo para a aproximação de textos literários e fílmicos em perspectiva pós-estruturalista. A reflexão do semiólogo sobre a natureza do processo cinematográfico e dos procedimentos fílmicos possibilitou comparação de forma sistematizada, com rendimento teórico-crítico que chancelou a ultrapassagem de fronteiras disciplinares:

O cinema não é uma *língua*, sem dúvida nenhuma, mas pode ser considerado como uma *linguagem*, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos idiomas e que tampouco decalcam a realidade. Assim, sendo uma linguagem, permite uma *escrita*, isto é, o *texto fílmico* (METZ, [1971]1980, p. 338, grifos meus).

A formulação de Metz repercutiu entre a crítica e a teoria cinematográfica e a literária desde então, gerando profícuo aproveitamento para os estudos que se ocupam das relações entre literatura e cinema, por investigadores como, na França, André Gaudreault (1988), Jeanne-Marie Clerc (1993), Michel Serceau (1999) ou Francis Vanoye (1989); na Alemanha, Peter Wollen (1984); e, na Itália, Pier Paolo Pasolini (1982). No Brasil, elas ecoaram nas articulações desenvolvidas pioneiramente por Haroldo de Campos (1969) e por Julio Plaza (1987), bem como, mais recentemente, em Evando Nascimento (2002, 2013), por exemplo, quando pesquisadores como esses pensaram a questão da tradução intersemiótica e o problema da intraduzibilidade do signo estético entre

² Uso os termos “processo” e “procedimento” na acepção proposta por Christian Metz; “processo” diz respeito ao amplo conjunto dos atos sociais, culturais, econômicos etc., agenciados para a produção do objeto filme; “procedimento”, ao exercício dos códigos e subcódigos fílmicos que enformam a linguagem cinematográfica. Assim, para ele, o “cinema é fato da ordem do processo” e o “filme”, do “procedimento”. Para detalhes, ver: “O filme”/ “O cinema”; “Estudar os filmes: dois caminhos diferentes”, in: METZ, Christian [1971] 1980, p.57-104. Anos depois, André Gaudreault usaria os mesmos dois vocábulos mas com sentido diferente, no âmbito da tentativa de verificar a paulatina construção da própria linguagem do cinema, considerando a evolução da técnica narrativa durante as duas primeiras décadas da história do cinema. Para detalhes, ver: GAUDREAULT, André, 1989.

³ A noção de texto fílmico, “ eminentemente complexa, pode ser entendida como uma rede de significações múltiplas”, cf. MIMOSO-RUIZ, Duarte, 1989, p.235; ou, em outra acepção, “o resultado provisoriamente ‘parado’ do trabalho com códigos: isto é, o filme”. Cf. METZ, Christian, 1980, p. 338.

línguas e entre linguagens. No amplo quadro dos estudos sobre “adaptação fílmica para textos literários”, é preciso ainda considerar a contribuição de Linda Hutcheon, investigadora canadense, em livro publicado em 2006 e recentemente traduzido no Brasil com o título de *Uma teoria da adaptação* (2011).

Em Peter Wollen, muito antes que se configurasse uma possível “teoria da intermedialidade”, mas na esteira dos estudos de Metz, encontramos a seguinte constatação sobre a natureza da linguagem do cinema, vista em relação com a de outras linguagens:

[...] a linguagem ou a semiótica do cinema compreende, assim como a linguagem verbal, não só o indexal e o icônico, mas também o simbólico. Na verdade, tendo em consideração as origens do cinema, marcadamente mistas e impuras, seria espantoso que fosse de outro modo. O cinema não só se desenvolveu tecnicamente a partir da lanterna mágica, do daguerreótipo e outros instrumentos semelhantes – a sua história do realismo –, mas também a partir da banda desenhada, dos espetáculos do *Wild West*, dos autômatos, dos romances de cordel, dos melodramas, da magia – a sua história de narrativa e do maravilhoso (WOLLEN, 1984, p. 153).

Tais aportes consideraram intersecções do cinema com a linguística e a literatura, imprimindo em seus fundamentos teorizações surgidas ao tempo em que o pensamento clássico sobre o cinema nos anos vinte apontava para a natureza impura e híbrida do processo fílmico. Em Serguei Eisenstein, notadamente, já se encontrava discutida e demonstrada de forma clara essa condição, no período em que o teórico e cineasta russo desenvolveu o conceito de “cinematismo”. Foi a partir da metodização dos princípios da montagem de planos, que ele articulou a noção de “cinematismo”. A concepção de “montagem”, aplicada tecnicamente ao cinema, é construída por ele como uma possibilidade natural da percepção do mundo pelo homem, encontrando-se presente na relação direta do olhar humano sobre a

⁴ Na esteira dessa articulação semiológica einsteiniana, é importante resgatar a visão de um escritor brasileiro que, nos anos dez do século XX, chegou à conclusão semelhante sobre a natureza das imagens fílmicas em sua relação com o olhar do homem. O carioca João do Rio (1881-1921) via o “cinematographo” como “o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo”. Em crônica escrita em 1908 e publicada como “Introdução” ao livro *Cinematógrafo: crônicas cariocas* (primeira edição impressa em Portugal como *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909), ele constatava, pioneiramente, que, “se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas”. Cf. RIO, João do, *Cinematógrafo: crônicas cariocas*, 2009, p.4-5. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigo/media/Cinematografo>>. Acesso em: 20 set. 2012.

⁵ Eisenstein chegou a experimentar a adaptação de obra literária, quando, em 1930, em passagem pelos Estados Unidos, roteirizou o romance *Uma tragédia americana* (*An american tragedy*, Theodore Dreiser, 1925) para os estúdios da Paramount, filme que não chegou a dirigir; em 1951, o romance foi filmado por George Stevens com o título de *A place in the sun* (no Brasil, *Um lugar ao sol*). Na Rússia, trabalhou com o escritor Isaac Babel no roteiro de *O Prado de Beijim*, em 1935. Cf. EISENSTEIN, Serguei, 1987, p. 355.

realidade, mas também desenvolvida pelas linguagens artísticas desde sempre.⁴

Sua atividade teórica, concomitante à da criação de filmes, evoca a pintura de Leonardo da Vinci, El Greco, Toulouse-Lautrec; a escultura de Bernini e Rodin; bem como o teatro Kabuki, as representações circenses e do *music hall*, e a música de Debussy e Scriabin, para aproximar o cinema de outras textualidades. Para refletir sobre a natureza cinematográfica da relação do sujeito com o mundo, ele invoca ainda a qualidade cinematográfica na literatura de Máximo Gorki, Leon Tolstoi, Charles Dickens e James Joyce, além de apontar o componente pictórico das “imagens montadas” na formatação dos ideogramas chineses e japoneses. Valendo-se de uma metodologia que evidenciava a prevalência de um “olhar cinematográfico sobre o mundo, Eisenstein recorre, ainda, aos murais de Orozco, à gravura de Utamaro e ao cubismo de Picasso. Afirma, assim, a essência de um cinema que se expressa, como outras linguagens artísticas, pelo “modo cinematográfico de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, ligando uma experiência à seguinte” (EISENSTEIN, 1980, p. 8, tradução minha).

O termo “cinematismo” (*cinématisme*) significava para ele, então, a ideia de que “existem formas fílmicas fora do cinematográfico” (1980, p. 9); ou seja, criou o neologismo e o empregava para designar um movimento de retroação conceitual e analítica do cinema sobre as artes tradicionalmente consolidadas. Ou, ainda: para o *metteur en scène* do teatro de vanguarda e cineasta que também pensou o cinema que praticava – além de fotógrafo, roteirista, cenarista, desenhista e pintor –, o mundo apreendido pelo olhar do sujeito, traduzido em conexão direta, é cinema antes e apesar de o cinema ser uma possibilidade de linguagem técnica e estética. É esse termo cunhado ainda nos anos vinte que dará título a um livro que ele preparou em vida, mas que só seria editado postumamente, em 1980, com o título de *Cinématisme – peinture et cinéma*. Ainda que não tenha tratado especificamente do tema da tradução de obras literárias para o cinema,⁵ sua concepção do conjunto das linguagens como sendo a manifestação de uma

“cinematografia sem cinema” colocaria, necessariamente, a literatura e o cinema num mesmo nível de “escrita” estética.

Assim, postulando uma espécie de “estética geral”, Eisenstein define não só um método analítico-comparativo de obras consideradas na totalidade da cultura, como incorpora à sua teoria fílmica constructos de outros meios expressivos. Essa visada ultrapassaria a própria condição de arte-síntese do cinema para se constituir como uma possibilidade de compreensão do lugar e do funcionamento das imagens no mundo cultural. O conjunto dessas especulações corresponderia, assim, aos fundamentos do que atualmente se postula como sendo uma provável “teoria da intermedialidade”, inserida, naturalmente, num possível campo dos “estudos de mídia”.

Pier Paolo Pasolini, cineasta e escritor, refletindo sobre conceitos como “língua” e “linguagem”, no âmbito do cinema e da literatura – ao mesmo tempo em que Christian Metz articulava uma “semiologia do filme como um estudo dos discursos e dos textos” ([1969] 1980, p.11) –, afirma que “o cinema se constitui como uma linguagem da realidade” ([1965] 1982, p. 187). Em conferência proferida no Festival de Cinema de Pesaro, em 1965, depois publicada como “Cinema de poesia”, em *Empirismo herege* (1982), ele defende a tese de que seria possível pensar sobre a linguagem dos filmes no mesmo contexto linguístico da distinção entre prosa e poesia na literatura. É nesse texto que propõe a denominação de “língua da prosa” e “língua da poesia” – tópico que veio a se constituir como um dos mais valorizados e mal compreendidos temas abordados no ensaio – para caracterizar os procedimentos cinematográficos que ele identificava em certo tipo de cinema da época. A “língua da poesia” seria aquela em que o espectador pode perceber a câmera em exercício dos procedimentos fílmicos, como, por exemplo, em *travellings* ou vazamentos de luz e, principalmente, no enquadramento por plano-sequência, pelo qual se elide corte e montagem de planos. Já na “língua da prosa”, a presença do cineasta/narrador por detrás da filmadora não seria percebida. O

uso das palavras “prosa” e “poesia”, emprestados da teoria literária, como se vê, acabam por definir procedimentos formais específicos do âmbito da cinematografia e não apontam para uma necessária articulação comparativa com aqueles da literatura: “cinema de poesia” não corresponderia à “literatura em verso”; “cinema de prosa” não seria o equivalente de “literatura em prosa”.

Essa articulação, no entanto, acabou por se constituir como ponto de partida para o pensamento sobre a cinematografia vinculada não só a um cinema dito “de arte” – ou aos “cinemas novos” a partir dos anos cinquenta –, como ao cinema “industrial”. Na atual conjuntura de produção e circulação de filmes – já vistos como produtos de um “hipercinema” (LIPOVETSKY, SERROY, [2007] 2009) –, distribuídos massivamente tendo em vista o circuito comercial de salas de cinema e veículos como a televisão e outros meios digitais, o debate “poesia-prosa” instalado sob o viés da tese de Pasolini perdeu tanto em consistência como em produtividade. Não é meu objetivo aprofundar aqui a discussão sobre esse ângulo da “semiologia pasoliniana”: recupero-a com o intuito de atualizar aspecto que interessa para pensar o sentido de língua e linguagem no contexto atual dos estudos comparados em literatura e cinema, fulcrando a questão no tema da tradução interlinguagens. Importa, para isso, o sentido da relação que Pasolini, no ensaio referido, estabelece entre cinema e realidade. Sendo uma língua, como ele postula, o cinema se exercita como uma “língua escrita da realidade” (1980, p. 186). Para ele, a realidade já é cinema, eis que se constitui como um “plano-sequência infinito”. Ou seja, o autor-cineasta o que faz é “escrever” a própria realidade com a “língua do cinema”. Pela via dessa faculdade, o cinema possibilitaria a tradução do mundo por meio da montagem de planos enquadrados do real, estatuto mesmo da linguagem cinematográfica. É a montagem, portanto, a operação criadora que aporta sentido para uma realidade que, sob essa contingência, pode ser também pensada como sendo “linguagem”. O que se pode perceber, então, em Pasolini, é a permanência do pensamento-imagem de Eisenstein, tal como ele o expressou em *Cinématisme* ([1929], 1980).

Partindo da concepção de linguagem em Pasolini, o norte-americano Robert Stam conclui, reafirmando a tese do italiano, que tanto a realidade quanto sua representação em filme são discursivas. O que lhe permite atestar que “[...] a relação entre o cinema e o mundo é de tradução. A realidade é ‘o discurso das coisas’ que o cinema traduz em um discurso de imagens, o qual Pasolini designou como ‘a linguagem escrita da realidade’” (STAM, 2003, p.133). A conclusão de Pasolini sobre o mundo ser “um cinema em estado de natureza”, (1982, p. 186) funda-se na ideia de que o cinema é língua porque possui uma dupla articulação, tal como as línguas verbais.⁶ Nesse ponto, Pasolini distancia-se de Christian Metz, o qual, como vimos, ao localizar na faculdade da linguagem do cinema a sua possibilidade de produzir textos, descarta justamente a sua qualidade de língua (METZ, [1969] 1980, p. 337-338). Consequentemente, para Pasolini, é o cinema – como “língua escrita” e como processo de linguagem – que permite a legibilidade do mundo; e o discurso expressivo possibilitado pela montagem cinematográfica é o que possibilitaria a apreensão do significado dessa realidade.

No momento em que, quase cinco décadas depois das teses de Pasolini (o texto em referência veio à luz em 1965) e mais de oitenta anos após as teorias “multimidiáticas” *avant la lettre* de Eisentein (circa 1929), ainda é intensa e produtiva a discussão sobre a relação entre as duas linguagens. Ainda que o debate atual se desenvolva sob a égide de uma provável “teoria da intermedialidade”, é impossível não reconhecer nas postulações nada ingênuas – e, na essência, coincidentes – desses pensadores a ideia incontornável de que literatura e cinema, para além de traduzirem o mundo em discurso, o que fazem é produzir texto do mundo. Estabelece-se, assim, uma relação que coloca essas textualidades, tanto quanto o produto de outras linguagens que buscam entender a “vida real”, no mesmo nível de traduções do mundo que se integram na amplitude de uma rede que se tece “entre meios” e na amplitude da cultura.

Quando consideramos essas premissas, podemos pensar texto literário e texto fílmico como objetos

⁶ O ponto de referência teórico para essa formulação de Pasolini é a distinção proposta em 1960 pelo linguista francês André Martinet entre os elementos mínimos de significação (monemas) e os da articulação (fonemas), os quais possibilitam o reconhecimento da dupla articulação numa língua. Sobre a “dupla articulação das línguas”, ver: MARTINET, André, *Elementos de linguística geral*, 1985.

imbricados num vasto campo do conhecimento que poderia ser denominado de “estudos textuais” e que abrangeria, naturalmente, de forma indistinta, a produção cultural gerada no entrecruzamento de meios expressivos e em circulação intermeios. Tais condições permitem o equacionamento de uma metodologia aplicável, pontualmente, ao exercício da interpretação sob o viés da tradução interlinguagens.

Do ponto de vista do pensamento que tem sustentado metodologicamente o comparatismo literário, o que se constata é que, desde a articulação e a sistematização das chamadas “teorias da intertextualidade” (Kristeva, pós-Bakhtin; Genette, pós-Kristeva)⁷, o tema das relações de produção e recepção de textos transcendeu o campo específico dos estudos linguísticos ou literários. Localizando-se em contexto de saberes cooperativos, esse fato permitiu que se invocasse a intersecção com outras áreas disciplinares e do conhecimento em geral. Consequentemente, a interdisciplinaridade deixou de ser estratégia eletiva para se constituir como práxis natural e incontornável para leitura de textos literários, considerados na vasta dimensão da produção cultural. Face a essa constatação, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras. O resultado é que a interdisciplinaridade perde também sua especificidade, “uma vez que os estudos literários passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber” (COUTINHO, 2011, p.24).

Atentando para o atual estado do pensamento crítico e teórico sobre a produção e a recepção de textualidades culturais, estimadas as considerações que têm sustentado a discussão até aqui delineada, textos literários e textos fílmicos, então, devem ser pensados não mais em relação binária. Nessa contextura, recorte metodológico importante tem sido o que permite examinar essa condição a partir das chamadas “adaptações fílmicas para textos literários”. Esse exercício acadêmico tem se constituído como um *must* no quadro do comparatismo contemporâneo e tem convocado em larga escala a

⁷ No desenvolvimento de sua “teoria da transtextualidade”, Gérard Genette não trata especificamente da relação entre textos literários e fílmicos, mas cita essa possível tradução transtextual, usando o termo “transmodalização” para se referir às adaptações teatrais ou cinematográficas (GENETTE, [1982] 2006, p. 40).

manifestação de outros constructos teóricos – como o dos estudos de tradução, por exemplo, ou o dos estudos culturais.

Em ensaio publicado recentemente,⁸ Evando Nascimento desenvolve reflexão atenta e elaboração fértil sobre a natureza da tradução não só entre línguas, como, de forma ampla, entre linguagens, literárias ou não. É desse texto que parto para pensar o tópico da **adaptação** como **tradução** interlinguagens, privilegiando esse aspecto para problematizar o fato já sedimentado entre a crítica e a teoria de que “toda tradução implica interpretação” (NASCIMENTO, 2013, p.78).

Um dos temas abordados por Nascimento, retomando articulação de Jacques Derrida, é, justamente, a da natureza da tradução entre linguagens como uma questão de interpretação. Ora, o que tem sido explorado na análise da tradução intersemiótica da literatura para o cinema é a condição preliminar do tradutor como intérprete do hipotexto. Ou seja, vigeria o pressuposto de que, antes mesmo do exercício técnico tradutório – criação de roteiro escrito para a posterior transposição em imagens cinematográficas – o que o tradutor faz é interpretar o texto literário, dele se apropriando para, a seguir, transcriá-lo por meio de um outro código, no exercício de uma outra linguagem, criando objeto novo – o filme –, ainda que incontornavelmente ligado ao seu hipotexto. Valendo-se da perspectiva derridiana, Evando Nascimento introduz percuciente olhar sobre o tema, ao arguir o fato de que, já no exercício de interpretação, está implicada a prática tradutória: o olhar que traduz o mundo em linguagem é que possibilita interpretação. Essa constatação permite que se pense o tópico da tradução em contexto absolutamente amplo, mas ao mesmo tempo bem preciso, em que o sujeito, como intérprete da realidade (“o discurso das coisas” pasoliniano; o “cinematismo” einsteiniano), já está posto como tradutor, eis que, ao enunciar o mundo, articula “ato de fala” e traduz o mundo pela linguagem. Interpretar o mundo, então, seja por meio de que língua ou linguagem for, será sempre um ato de tradução, produtor e condutor de sentido.

Como se pode perceber, as constatações de

⁸ O ensaio é versão ampliada de intervenção intitulada *Traduzindo o intraduzível: entre literatura e filosofia*, apresentado pelo pesquisador e discutido em mesa-redonda constituída no Congresso da ABRALIC de 2011, da qual participaram ainda Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP) e Mauricio Cardozo (UFPR). Na ocasião, Evando Nascimento (UFJF) refletiu sobre a natureza da tradução não só entre línguas como, de forma ampla, entre linguagens, incluindo outras que não apenas a literária, demonstrando que “a sobrevivência e a supervivência dos textos (literários ou não dependem do idioma do outro”, pensando a questão da tradução como “o lugar da verdadeira universalidade e do cosmopolitismo, um lugar de trânsito entre culturas”. Dentre suas conclusões, embasadas em Walter Benjamin, Jacques Derrida, Goethe, Paul Ricoeur e Haroldo de Campos, estavam as de que “o texto traduzido é sempre um híbrido de pelo menos duas culturas” e “o tradutor é na verdade um mediador de culturas”. Essas ideias aparecem amplamente discutidas em ensaio publicado em 2013 – agora sob o título de “A tradução incomparável”, capítulo do livro – *Ética e estética nos estudos literários* – que reúne os textos integrais das intervenções realizadas nas mesas-redondas e nas palestras programadas no XII Congresso Internacional da ABRALIC. Cf. anotações pessoais, material cedido pelo próprio Evando Nascimento na ocasião (2011), e que é o texto do qual parto para embasar a discussão elaborada neste artigo, bem como de texto disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/pdf/programacao.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

Nascimento nos convocam a pensar sobre o sentido mesmo do termo *tradução*, quando examinamos o tema das chamadas *adaptações* da literatura para o cinema ou mesmo das traduções intersemióticas de forma ampla. O mais evidente sentido para a palavra *tradução*, inclusive em entrada de verbetes de dicionários da língua portuguesa, é o de que “traduzir é passar para outra língua”, ou “transpor de uma língua para outra”. Se atentarmos, no entanto, para a origem etimológica do vocábulo, verificaremos que tanto “traduzir” como os correlatos “tradução” e “tradutor” têm origem no latim *traducere* ou *transducere*, com a significação essencial de “fazer passar, pôr em outro lugar”; ou seja, “conduzir, levar através de”; “conduzir além”. São essas formas que se encontram também em idiomas como francês, espanhol e italiano. Em português, além dos termos “traduzir”, “tradução” e “tradutor”, existe o registro de “trasladar”, “trasladador” e “trasladação”, com o mesmo significado e origem dos equivalentes em língua inglesa e com a mesma acepção dos vocábulos *translator* e *translatoris*: “aquele que leva para outro lugar”. Em alemão, a origem do vocábulo correspondente não é latina, mas o significado é praticamente o mesmo, “traduzir”: *übersetzen* (*über*: “além, noutra parte”; *setzen*: “pôr, colocar”). Nesse contexto de sutis mas determinantes possibilidades de sentido, Evando Nascimento, pensando em largo espectro o alcance do significado de “tradução”, na esteira de Jacques Derrida, apresenta a oportunidade para que se reflita sobre “a tradução como metáfora”:

[...] Mas o caso é que, tradicionalmente, aplicamos mais o significado dicionarizado de tradução a sua modalidade interlinguística, as outras seriam apenas formas metafóricas de tradução. Todavia, justamente o que interessa a Derrida é o valor de *metáfora*, quer dizer, de transporte, de transferência e de translação (*translation*) que se encontra em toda e qualquer operação de sentido e de comunicação. Se “toda interpretação é uma tradução”, mais do que um jogo de palavras, isso quer dizer que toda interpretação, todo ato de decifração sígnica implica [...] deslocamento contextual, uma transferência ou traslado de sentido

de um contexto a outro (NASCIMENTO, 2013, p. 83, grifos do autor).⁹

“Conduzir de um lugar para outro”, “transferir”: é essa a árdua tarefa do tradutor, a de conduzir textualidades de um lugar a outro, sabendo, de antemão, que sempre restará uma zona opaca ao final do trabalho, constituída por aspectos que, forçosamente, se extraviaram na transferência e geraram restos textuais. Quando se trata da tradução entre sistemas de signos estéticos, como no caso da transladação do literário ao fílmico, é certo que o risco da perda – mas também o do ganho – é ainda maior. E é isso o que potencializa o fato de que, nesse movimento interlinguagens, fica implícita a natureza metafórica da tradução, presente desde o primeiro ato tradutório: o do olhar sobre o mundo. Nessa direção é que também aponta Evando Nascimento, constatando que, na modalidade de tradução intersemiótica, aquela que se faz entre mais de um sistema de signos, “[...] transladar é perder para poder ganhar novos sentidos e atributos, de uma língua ou linguagem a outra, em perpétuo movimento de comunicação tradutória, quer dizer, transferencial” (NASCIMENTO, 2012, p. 13).

A tradução fílmica para textos literários tem como resultado, portanto, uma construção híbrida, resultado da mistura de discursos, de linguagens e de meios organizados pelo tradutor-interpretador. Ainda que seja possível balançar as inevitáveis perdas e os nada desconsideráveis ganhos de sentido para as histórias narradas, agrada-me pensar que compete também ao tradutor fílmico – o responsável pela transladação de discursos e pela relativização de meios expressivos – a condução dos personagens de um a outro lugar ficcional. Transferidos de seu lócus hipotextual, eles ganham uma outra vida em uma outra diegese. Figurados por meio de uma outra linguagem, são instalados em um outro tempo e em um outro espaço. Traduzidos-metaforizados em outros, mas sendo ainda eles mesmos, restam como imagens sobreviventes.

É para essa condição que já apontara George Bluestone em sua já clássica conclusão sobre a sobrevivência das

⁹ É nessa altura do ensaio que Nascimento trata da tradução e o “incomparável”, afirmando que Derrida “não deixou de ironizar o fato de Jakobson nomear a tradução interlinguística como ‘tradução propriamente dita’, como se as outras modalidades não fossem tão tradutórias, quer dizer, tão impróprias e quase impossíveis, quanto essa...” (*A tradução incomparável*, 2013, p. 83 et seq.).

personagens na passagem das folhas de papel em branco e preto das narrativas literárias para o écran de luz e sombra das salas de cinema. Constatação que permanece como um dos fundamentos do pensamento sobre a tradução entre linguagens, mesmo agora, no momento em que se pensa no destino das personagens de papel em trânsito para a luminescência das telas midiáticas na *worldwide web*. Quando se busca localizar a fundação da história das relações entre palavra literária e imagem fílmica, constatamos, no entanto, que ela começa bem antes. Atravessando o século vinte, a supervivência da imagem-pensamento de Serguei Eisenstein, pirilampejando desde os princípios do cinematógrafo, produz luz suficiente para iluminar ainda hoje o pensamento sobre as relações entre palavra e imagem. O que nos leva de volta à figuração de Georges Didi-Huberman, pela qual ele postula que a imaginação – “esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento” – possibilita, desde sempre, a via pela qual o “Outrora encontra o Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro” (2011, p. 61).

Referências

- BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema* [1957]. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- COHEN-SÉAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Introduction générale. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: CUNHA, João Manuel dos Santos et al. (Org.) *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: EDUFPEL, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes* [2009]. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EISENSTEIN, Serguei. *Cinématisme – peinture et cinéma: textes inédits*. Traduits du russe par Anne Zouboff; introduction, notes et commentaires par François Albera. Bruxelles: Editions Complexe, 1980.

EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia* [1983]. Ed. Herbert Marshall. Trad. Carlos Eugênio Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens/Klincksieck, 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos. Trad. (Palimpsestos: la littérature au second degré, 1982) Luciene Guimarães e Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: PostLit –FALE/UFMG, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação* [2006]. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotiké*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. *A tela global : mídias culturais na era hipermoderna* [2007]. Trad. Paula Neves. Porto Alegre : Sulina, 2009.

MARTINET, André. *Elementos de linguística geral* [1960]. Trad. Jorge Morais Barbosa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1985.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema* [1971]. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. *Narração literária e narração cinematográfica: perspectivas semiológicas comparadas*. In: *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*. Porto Alegre: UFRGS, 1989.

NASCIMENTO, Evando. *A tradução incomparável*. In: WEINHARDT, Marilene et al (Org). *Ética e Estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013. p.71-99.

NASCIMENTO, Evando. *Ângulos: literatura & outras artes*. Juiz de Fora-MG, Chapecó-SC: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora; Argos-SC, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia* [1965]. In: _____. *Empirismo herege*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva – Coleção Estudos; (Brasília): CNPq, 1987.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, ABL, [1909] 2009, Coleção Afrânio Peixoto, v. 87, p.4-5. Disponível em: www.academia.org.br/antigo/media/Cinematografo. Acesso em: 21 out. 2012.

SERCEAU, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège, Belgique: Céfal, 1999.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

VANOYE, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan, 1989.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Trad. Salvato Tales de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

