



Da Literatura ao Audiovisual: Tradução e Interpretação no Processo de Adaptação entre Meios¹

Fabício BARBOSA C.²
Márcia GOMES M.³

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS

RESUMO

O presente trabalho discute a influência dos processos de tradução e de interpretação durante a criação de adaptações de obras literárias destinadas aos meios audiovisuais. Pretende-se abordar as perdas e ganhos durante a reescrita de uma obra e os diferentes olhares sobre tal processo, indo da busca pela fidelidade até a concepção da adaptação e da tradução de obras literárias como processos de recriação. Tais proposições serão ilustradas com dois exemplos de obras literárias adaptadas para a televisão, *Capitu* (2008) e *Ciranda de Pedra* (2008), ambas exibidas pela Rede Globo de Televisão.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; audiovisual; interpretação; literatura e tradução.

INTRODUÇÃO

A emissão e recepção de mensagens são aspectos indissociáveis do processo comunicativo; esse, por sua vez, é constitutivo do ser humano desde épocas remotas. Entretanto, o advento de novas tecnologias que permitiram que som e imagem fossem combinados significou uma revolução expressiva no desenrolar desse processo e acabou afetando diretamente a maneira como as pessoas se comunicavam e se comunicam até hoje.

Analisando essa revolução comunicativa do ponto de vista do entretenimento, o rádio e o cinema surgiram com potencial e tecnologia inovadores para atuar nessa área. No entanto, esses meios ainda não possuíam, na ocasião de sua invenção, uma tradição, um modo de fazer específico para suas plataformas. A solução encontrada, nesse caso, foi recorrer aos campos onde tais técnicas haviam sido postas em prática, com resultados considerados satisfatórios, tais como o teatro e a literatura. Dessa forma, ao recorrer a textos literários para compor os novos produtos midiáticos, como

¹ Trabalho apresentado no DT08 – Estudos Interdisciplinares do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2012.

² Mestrando do Curso de Comunicação da UFMS, e-mail: fabrissyus@gmail.com

³ Orientadora do trabalho, Doutora em Ciências Sociais pela Pontificia Università Gregoriana, Roma (2002), com pós-doutorado pela Universitat Autònoma de Barcelona (2011), é professora do Departamento de Comunicação Social, do Mestrado em Comunicação e do Mestrado de Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: marciagm@yahoo.com



radionovelas e filmes, a recém-nascida indústria do audiovisual dava prosseguimento a uma prática ainda vigente nos dias atuais: a adaptação.

Ainda hoje a adaptação de obras literárias é recorrente, tanto no cinema quanto na televisão e, com a expansão dos meios de comunicação audiovisuais, essa prática tornou-se ainda mais visível, já que cada vez mais pessoas ao redor do mundo têm acesso a esses produtos adaptados. Tal expansão também aconteceu com a literatura, de maneira que hoje é possível um espectador se deparar com um mesmo produto na versão literária e na versão audiovisual, o que permite, inevitavelmente, a comparação entre as duas formas.

Nesses casos, questões como “qual versão é melhor?” ou “a história do audiovisual é igual a do livro?” se tornaram correntes e, incentivadas pela considerável posição que as adaptações ocupam hoje no mercado do audiovisual, acabaram por motivar que a adaptação fosse discutida e teorizada. Vários estudiosos têm se dedicado a analisar a questão, alguns se posicionando favoravelmente, outros contrariamente a tal prática. Porém, independente da posição adotada, é inegável o quanto a adaptação já se consolidou como prática efetiva da indústria audiovisual e como ocupou o seu espaço dentre as produções que são lançadas dia após dia, suscitando a necessidade de estudos que se ocupem de tal fenômeno.

Um dos pontos polêmicos relacionados às adaptações é aquele que diz respeito às implicações oriundas desse processo de transposição entre meios. O que significa adaptar um texto literário para o audiovisual? Seria o texto de chegada equivalente ao texto de partida? Quais as perdas e ganhos resultantes desse processo? Como medir a qualidade de uma adaptação?

Como indica Stam (2008, p. 20), “a linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de literatura muitas vezes tem sido extremamente discriminatória em relação à adaptação, disseminando a ideia de que esta vem prestando um desserviço à literatura”. O conceito de fidelidade ao texto de origem vem sendo constantemente utilizado a fim de julgar adaptações como boas ou ruins, tomando como base aspectos como o fato de algumas adaptações realmente não conseguirem captar elementos essenciais do romance de origem, por algumas adaptações serem de fato melhores que outras e, principalmente, por boa parte das adaptações acabarem perdendo pelo menos algumas das características presentes em suas fontes (STAM, 2008).

No entanto, muitas vezes a crítica deixa de lado um fator elementar relacionado ao processo de adaptação: uma adaptação, por si só, é automaticamente diferente e original



devido à mudança do meio de comunicação em que é veiculada. Nesse sentido, existe pouca ou quase nenhuma probabilidade de existir uma fidelidade literal ao texto de origem (STAM, 2008).

Outro aspecto que também questiona a validade do julgamento das adaptações a partir do viés da fidelidade está situado ainda no início do processo de adaptação e é o que diz respeito à *interpretação* do texto de origem. O processo de fruição da literatura é um fenômeno que está relacionado a diferentes fatores, sejam eles culturais, linguísticos, ideológicos ou econômicos, entre outros (AMORIM, 2005), que permitem que sejam feitas inúmeras e diferentes leituras de um mesmo texto. Diante disso, como determinar qual a “real” abordagem do autor do texto e, conseqüentemente, avaliar se uma adaptação conseguiu de fato ou não transpor aquele conteúdo fielmente?

Lauro Amorim (2005) faz um estudo sobre tradução e adaptação literárias e traz alguns conceitos que também se encaixam ao processo de adaptação entre meios. Segundo Amorim, adaptar seria, basicamente, o ato de reescrever uma realidade textual já existente. Imbricados a essa reescritura existiriam interesses diversos com base nos quais essas obras seriam retomadas e reescritas. Dentre esses interesses, estaria presente a necessidade de atender à ideologia e à poética dominantes na ocasião do processo adaptativo, existindo, assim, uma sobredeterminação ideológica do que se diz e do como se diz.

De acordo com essa linha de pensamento, a adaptação recontextualiza a obra literária original gerando outras imagens, reinscrevendo-a em outra realidade, na qual é percebida. Dessa forma, a noção de fidelidade não seria imutável, mas variaria de acordo com as diferentes tradições literárias que fossem surgindo ao longo do tempo. Nesse caso, seria inviável discutir e problematizar as adaptações sobre o viés da fidelidade, uma vez que esse seria um conceito mutável e suscetível às variabilidades de culturas e de épocas (AMORIM, 2005).

Uma vez demonstrada as limitações do conceito de fidelidade, mostra-se necessário abordar as adaptações sobre outro viés. Para tanto, neste trabalho, ao invés de investigar se as adaptações têm se mostrado fiéis ou não ao texto de origem, pretende-se investigar por quais razões essas adaptações se apresentam de uma forma e não de outra. Tal abordagem será conduzida a partir da perspectiva de que as adaptações se mostram hoje como fatos culturais cuja forma é influenciada, em grande medida, pelas normas vigentes na cultura de chegada; elas se moldam para satisfazer os objetivos do polo receptor (AMORIM, 2005).



Sendo assim, e considerando tais influências como ponto de partida para esta investigação, pode-se dizer que uma certa quantidade de desvios seria aceitável, justificada e por vezes até mesmo necessária, uma vez que o texto de chegada seria produto de coerções e de normas locais que regem sua produção. O ato de adaptar envolveria, então, não somente a reprodução de determinado texto em um novo suporte, mas também a atualização e a simplificação dos conteúdos a fim de se tornarem inteligíveis ao público contemporâneo.

Tendo isso posto, irá se abordar neste trabalho: a) a questão da tradução como criação e b) a questão da interpretação da obra literária original (texto de partida) a fim de gerar o produto midiático adaptado (texto de chegada), assim como as implicações inerentes a esses dois processos. Tais proposições serão ilustradas com dois exemplos de obras literárias adaptadas para a televisão, *Capitu* (2008) e *Ciranda de Pedra* (2008), ambas exibidas pela Rede Globo de Televisão.

1. A TRADUÇÃO COMO CRIAÇÃO

Os estudos relacionados à prática da adaptação de obras literárias para o suporte audiovisual são, de certo modo, recentes se comparados àqueles desenvolvidos na área da tradução literária. No entanto, se as duas práticas forem confrontadas, será possível encontrar vários pontos de convergência, aos quais os estudos já desenvolvidos na área da tradução podem oferecer referenciais teóricos adequados para se analisar e compreender o processo de adaptação entre meios, nesse caso, da literatura ao audiovisual. Tendo isso em vista, pretende-se, nesta seção, revisar alguns desses conceitos propostos pelos estudos de tradução relacionados à criação que trazem questões que interessam também à discussão da adaptação entre meios diferentes⁴.

Ao se examinar o estudo da tradução literária ao longo do tempo, percebe-se que as traduções foram, a princípio, tratadas como fundamentalmente análogas ao texto original. De acordo com a definição proposta por J.C. Catford (*apud* ARROJO, 1992, p. 12), a tradução seria a substituição do material textual de uma língua pelo material textual *equivalente* em outra língua. Dessa forma, o fundamental no processo de

⁴ Como convenção, nesse artigo, irá se referir ao processo de adaptação de obras literárias para o suporte audiovisual apenas como “*processo de adaptação*”, e aos produtos resultantes desse processo como “*adaptações*”, excluindo-se aqui as adaptações literárias, que visam simplificar ou propor uma releitura de outras obras literárias, que não serão discutidas neste trabalho.



tradução seria que todos os componentes significativos do original alcançassem a língua-alvo, de tal forma que pudessem ser usados pelos receptores (ARROJO, 1992).

No entanto, tal concepção não considera alguns fatores subjetivos que possuem influência direta nessa passagem de significados da língua de partida à língua de chegada. Um desses fatores, que será discutido neste trabalho, é o que diz respeito à *interpretação* dos textos. Nesse sentido, pode-se afirmar que uma tradução só pode ser construída a partir de uma leitura individual de determinada obra, ao passo que essa leitura só será efetivada a partir da interpretação da obra original realizada pelo leitor. É o que indica Arrojo (1992, p. 23) ao afirmar que o significado de uma palavra, ou de um texto na língua de partida, “somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura”. Dessa forma, mesmo que um tradutor conseguisse chegar à repetição total de um texto específico, sua tradução não recuperaria nunca a totalidade do texto original, mas revelaria, como complementa Arrojo, “uma leitura, uma interpretação desse texto, que, por sua vez, será, sempre, apenas lido e interpretado, e nunca totalmente decifrado ou controlado” (1992, p. 22).

Uma abordagem diferente sobre a tradução é proposta por Mounin (*apud* BASSNETT, 2003, p.38), que trata a tradução como uma série de operações das quais o ponto de partida e o produto final são *significações* e funcionam dentro de uma dada cultura. Dentro dessa proposta, o tradutor atavaria critérios que transcendem os puramente linguísticos a fim de realizar um processo de *descodificação* e *recodificação* (BASSNETT, 2003, grifo nosso). A esse processo Ludskanov (*apud* BASSNETT, 2003) chamou de *transformação semiótica*, que seria a substituição dos signos que codificam uma mensagem por signos de outro código, mantendo a informação *invariante* em relação a um dado sistema de referência.

Essa proposta, entretanto, também não foge às influências da interpretação do tradutor sobre o texto. Uma vez que um texto somente poderá ser abordado por meio de uma leitura ou interpretação, como garantir que, ao descodificar e recodificar um texto, o tradutor tenha de fato captado o *sentido* original proposto pelo autor da obra e mantido invariante toda a informação contida no texto de partida?

John Fish (*apud* BASSNET, 2003, p. 47) define “sentido” como um “complexo de relações de vários tipos entre os termos componentes de um contexto situacional”. Percebe-se aqui, então, que a concepção de um significado terá relação direta, entre outros fatores, com o *contexto* a partir do qual se dá o processo de significação. Arrojo (1992) complementa tal proposição, afirmando que o significado da obra original não é



fixo ou estável, uma vez que depende do contexto em que ocorre. Logo, ao se propor o processo de tradução como uma descodificação/recodificação dos significados presentes no texto de partida, encontra-se mais uma vez a barreira da interpretação, que, por sua vez, mostra a inviabilidade de se buscar uma equivalência total entre obra original e traduzida, uma vez que esta última é inevitavelmente afetada pelo contexto histórico e social em que foi produzida. A esse respeito, Arrojo propõe que o texto, como signo,

deixa de ser a representação “fiel” de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial. (...) A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, e assume sua condição de *produtora* de significados (ARROJO, 1992, p. 23).

Dentro dessa perspectiva, todo leitor ou tradutor não poderia evitar que seu contato com os textos e com a própria realidade fosse mediado por circunstâncias, concepções ou contextos histórico-sociais próprios. Tudo aquilo que pelo tradutor for considerado verdadeiro será irremediavelmente determinado pelos fatores que constituem sua história pessoal, social e coletiva (ARROJO, 1992).

Seguindo tal raciocínio, pode-se concluir que é praticamente impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, dado que essas intenções e esse universo serão sempre e inevitavelmente a visão do tradutor sobre aquilo que possam, de fato, ter sido originalmente. Arrojo (1992) complementa que, ainda que se tivesse como objetivo o resgate das intenções originais de um determinado autor, apenas o que se poderia atingir com uma leitura ou tradução seria uma visão própria e individual desse autor e de suas intenções. Desse modo, a tradução de qualquer texto será fiel não ao texto original, mas àquilo que se considera ser o texto original, àquilo que se considera constituído, ou seja, à interpretação do texto de partida, que será, como já citado, sempre produto daquilo que se é, se sente e se pensa (ARROJO, 1992).

Uma vez questionada a abordagem da tradução que procura a equivalência e a manutenção invariante do conteúdo da obra original na obra traduzida, deve-se buscar um modelo que contemple as questões subjetivas relativas à interpretação dos textos a serem traduzidos. Nesse sentido, Jakobson (*apud* BASSNETT, 1992) propõe que se entenda a tradução como uma *transposição criativa*, uma vez que a decisão do tradutor sobre o que constitui a informação invariante de um texto em relação a um dado sistema de referências (obra original) é, em si, um ato criativo.



Cada tradução, por menor e mais simples que seja, exige do tradutor a capacidade de confrontar áreas específicas de duas línguas e de duas culturas diferentes (ARROJO, 1992). Durante esse processo, o tradutor terá considerável autonomia para decidir de que forma esse confronto será feito, e os resultados serão sempre únicos e imprevisíveis, uma vez que partem da interpretação do texto realizada pelo tradutor. Em relação a essa autonomia, Bassnett (2003) indica que o tradutor não pode ser o autor do texto de partida, mas, enquanto autor do texto traduzido, tem uma “inequívoca responsabilidade perante os leitores do texto na língua de chegada” (BASSNETT, 2003, p. 50). Lefevere (*apud* AMORIM, 2005, p. 28) também reforça a importância do papel do tradutor, ao afirmar que “os profissionais que produzem a reescritura são responsáveis pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre os leitores não profissionais, que constituem a maioria dos leitores em nossa cultura global”.

A partir do momento em que a tradução é vista como criação, percebe-se um reposicionamento do tradutor dentro do processo comunicativo. Nessa perspectiva, ele passa a acumular as funções de receptor e emissor, uma vez que é o princípio e o fim de duas correntes de comunicação, separadas, mas interligadas (BASSNETT, 2003). Tal relação é demonstrada no esquema abaixo:

AUTOR – TEXTO – RECEPTOR = *TRADUTOR* = EMISSOR – TEXTO – LEITOR

Tal perspectiva assume, portanto, que ao traduzir uma obra, o tradutor inevitavelmente estará *criando* um novo texto, no qual ele irá buscar, em boa parte dos casos, a maior equivalência possível entre texto de partida e texto de chegada, mas sem ter a pretensão de alcançar uma equivalência total. A tradução é sim um novo texto, conforme aponta Octavio Paz, uma vez que

todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda a tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma *criação* e, como tal, constitui um texto único (PAZ *apud* ARROJO, 1992, p. 11, grifo nosso).

Bassnett (2003) complementa tal entendimento e propõe que, a partir do momento em que se aceita que não pode haver, de fato, equivalência completa entre duas línguas,



torna-se possível abordar as questões das *perdas* e *ganhos* no processo de tradução. Essa proposição também é bastante adequada quando se fala de adaptações.

Ao revisar todos esses conceitos e maneiras de abordagem em relação à tradução, percebe-se, como citado, vários pontos em comum com o processo de adaptação. O processo de adaptação também pode ser considerado como uma transformação semiótica, uma vez que, assim como nas traduções, também realiza a descodificação de um texto (obra literária) e o recodifica em um suporte diferente (audiovisual), com outra lógica e com diferentes códigos. Esse processo também é diretamente influenciado pelo contexto histórico e social, assim como pelos padrões estéticos vigentes. Dessa forma, adaptar se torna um processo criativo até mais transgressor do que a tradução, uma vez que o suporte do texto de chegada não é o mesmo que o do texto de partida, ao contrário das traduções, em que livros são transpostos e traduzidos para formarem outros livros.

Assim como no processo de tradução, não existe a possibilidade de uma equivalência total entre texto de partida e texto de chegada – principalmente pelas inúmeras diferenças entre os dois suportes, livro e audiovisual. Dessa forma, a adaptação se caracteriza como produtora de significados, criando novas leituras a partir de textos já existentes e também contribuindo para reposicionar as barreiras de alcance que uma obra literária possa ter. Essa produção de significados, assim como na tradução, ocorre a partir da interpretação de um indivíduo (ou grupo de indivíduos) sobre uma obra literária específica.

2. A INTERPRETAÇÃO PRESENTE NO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

A partir do momento em que tanto tradução quanto adaptação passam a ser tratadas como processos criativos, que pretendem não reproduzir de maneira equivalente um texto, mas sim recodificá-lo a partir de critérios histórico-sociais e da leitura pessoal de um indivíduo sobre ele, evidencia-se a importância da *interpretação* durante esse processo. Tal aspecto será abordado nessa seção.

Ambos os processos de tradução e de adaptação podem ser considerados como *reescrituras* de textos. A esse respeito, Lefevre (1992) indica que tanto no passado como no presente, os produtores de reescrituras criaram *imagens* de um escritor, de uma obra, de um gênero e da literatura como um todo; essas imagens existiam lado a lado com as realidades com as quais se relacionavam, mas, por vezes, conseguiam alcançar mais pessoas do que as próprias realidades a que eram correspondentes.



Amorim, por sua vez, trata a imagem como “algo posterior a uma origem que lhe serve de referência” (2005, p. 23). Dessa forma, toda imagem seria reconhecida como a manifestação de uma realidade que lhe é anterior e seria uma forma de representação dessa realidade, uma vez que produz a inscrição do objeto representado em uma rede de significações sociais que constitui *como* esse objeto é percebido (AMORIM, 2005).

A imagem está, portanto, conectada a uma rede de relações de sentido que se estabelece em uma determinada sociedade, de forma que imagem e realidade não apenas se inter-relacionam, mas também se determinam mutuamente, sendo a imagem

resultado de um processo de simbolização que não se reduz, simplesmente, a uma “cópia” dos objetos que representa: uma imagem somente significa na medida em que é constituída no processo de significação da linguagem – marcada, por sua vez, por sua inscrição na história (AMORIM, 2005, p. 24).

Pode-se dizer, portanto, que a partir de uma leitura, ou interpretação de um texto, o leitor estará criando uma imagem do que seria aquele texto para ele. Logo, quando se tratam de traduções e adaptações, o produto que virá a ser produzido, ou a reescritura, será concebido a partir da imagem que o tradutor/adaptador possui da obra, e não do que seria a obra “real”. Nesse sentido, Lefevere caracteriza a imagem como projeção de um trabalho original ou de um autor em uma dada cultura e que frequentemente exerce mais influência que o original (LEFEVERE, 1992). Tal posição é reforçada por Bassnett-McGuire, que trata a reescritura como “algo que contribui para a construção da ‘imagem’ de um escritor e/ou obra literária” (BASSNETT-MCGUIRE *apud* AMORIM, 2005, p.27).

De acordo com esse raciocínio, então, ao realizar a reescritura de uma obra literária, tanto tradução quanto adaptação recontextualizam o texto original gerando outras – e novas – imagens, reinscrevendo a obra em uma outra realidade, na qual ela será percebida. A esse respeito, Shuttleworth & Cowie apontam que a reescritura estaria intimamente relacionada com forças que “operam no interior de uma dada cultura, como os processos de adaptação e manipulação que reescritores efetuam, produzindo, geralmente, textos que refletem a ideologia e a poética dominantes” (*apud* AMORIM, 2005, p. 28).

Surge então outro fator que possui influência direta sobre a interpretação, a criação de imagens e a reescritura de um texto, que é a influência da ideologia e da poética dominantes no momento dessa criação, ou reescritura. Lefevere (1992) introduz



o conceito de *patronagem*, se referindo a poderes que podem ampliar ou cercear a leitura, a escrita e a reescritura de literatura. Segundo o autor, a influência da *patronagem* se mostraria a partir da sobredeterminação ideológica do que se diz e de como se diz, escrevendo limites que modelariam a posição que escritores, tradutores (e também adaptadores) podem ocupar. Dessa forma, inscrita na ideologia, a tradução é concebida como um processo pelo qual se transforma o texto original, tornando-o *aceitável* do ponto de vista da poética vigente em torno do autor e da obra que é traduzida (AMORIM, 2005).

Apesar dessa imposição ideológica e poética, e ressaltando seu potencial criativo, tradução e adaptação tanto podem efetivar a adequação do texto original a uma poética vigente como também se opor a ela, introduzindo elementos inovadores. Tendem tanto a conservar um determinado estado das coisas como também impulsionar em direção a mudanças (LEFEVERE, 1992).

As mudanças ou inovações propostas pelas adaptações e traduções, em maior e em menor grau respectivamente, geralmente esbarram no conceito de fidelidade já discutido anteriormente, que prega, de maneira conservadora, que as reescrituras de determinada obra se atenham, tanto quanto possível, às imagens que são mais bem aceitas pelo senso comum como sendo referenciais ao que aquele determinado autor, ou obra, queria dizer. No entanto, aqueles que defendem a fidelidade geralmente defendem não a “real” proposta de determinado autor, mas sim a imagem que tradicionalmente os apreciadores da cultura erudita, ou a *patronagem*, como propôs Lefevere (1992), consideram como tal. A fidelidade, aqui, estaria associada a uma certa ideologia de cunho conservador, para qual ser fiel é aproximar-se de uma reescritura tanto mais “literal” quanto mais adequada (AMORIM, 2005). A esse respeito, Lefevere indica que

a “fidelidade” é apenas uma estratégia tradutória que pode ser inspirada pela junção de uma certa ideologia com uma certa poética. Exaltá-la como a única estratégia possível, ou mesmo a única admissível, é tão utópico quanto fútil. Textos traduzidos podem nos ensinar muito sobre a interação entre as culturas e a manipulação de textos. Esses tópicos, por sua vez, podem ser de mais interesse para o mundo como um todo que nossa opinião se uma palavra foi traduzida “apropriadamente” ou não. De fato, longe de serem “objetivas” ou “livres de julgamento”, como seus defensores nos levariam a acreditar, “traduções fiéis” são frequentemente inspiradas por uma ideologia conservadora (LEFEVERE, 1992, p.51).

Complementando o discurso de Lefevere, Amorim (2005) propõe que nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra, de



forma que não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, apropriado pelos leitores como consequência de sua leitura e interpretação. Dessa forma, o tradutor/adaptador não recria aquilo que seria a marca de uma “expressividade autêntica” do autor, mas sim uma leitura ou visão “comprometida com estereótipos já cristalizados, em sua própria cultura, em relação ao Outro” (AMORIM, 2005, p. 38).

Uma vez que não há como se exigir ou avaliar uma adaptação ou tradução a partir do conceito de fidelidade, é comum que se faça referência a esse processo de reescritura como uma *transgressão*, uma vez que há o rompimento, em maior ou em menor grau, com as proposições “originais” do autor, que são inacessíveis em sua totalidade tanto ao público leitor, como ao tradutor/adaptador, já que esses grupos de receptores realizam a leitura do texto a partir de uma interpretação própria e sofrem influências de inúmeros outros fatores quando resolvem realizar a reescritura daquele texto.

No entanto, como apontam Moreno e Oliveira (*apud* AMORIM, 2005), as noções de interferência, de transgressão, de diferença e de transformação não tem nenhum sentido negativo, simplesmente porque dizem respeito a processos considerados *inevitáveis*. Transgredir, dessa forma, pode significar o cruzamento de limites que não são universais ou objetivos, mas articulados de acordo com uma comunidade interpretativa ou com certos domínios discursivos. Logo, o processo de adaptação deixaria de violar certos limites ao indicar, explicitamente, a modificação do texto original com objetivos definidos (AMORIM, 2005).

Com o intuito de melhor ilustrar as questões referentes à tradução e à interpretação presentes no processo de adaptação de literatura para o audiovisual, será feita uma breve análise de dois produtos televisivos adaptados de livros: a minissérie *Capitu* (2008), adaptada do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e exibida no Brasil pela Rede Globo, e também a telenovela da mesma emissora, *Ciranda de Pedra* (2008), adaptada do livro homônimo de Lygia Fagundes Telles. Ao analisar essas duas obras, é possível perceber que o texto literário de *Ciranda de Pedra* foi consideravelmente alterado – ou recriado – para adequar-se ao novo meio, o audiovisual, e ao gênero específico em questão, a telenovela – o que já não acontece no mesmo nível com a minissérie *Capitu*.

Ciranda de Pedra é sem dúvida a adaptação que mais transgrede o fechamento do texto literário, apresentando um final avesso ao desfecho do livro e levando a adaptação a um nível de diferença da obra original relevante. Conforme o livro, Virgínia,



personagem principal filha de pais separados, se vê obrigada a dividir-se entre dois mundos radicalmente contrastantes: de um lado, com sua mãe, Laura e com o Dr. Daniel, seu pai biológico e de quem Laura é paciente; do outro, com o pai de criação, Dr. Prado, suas irmãs mais velhas, Otávia e Bruna, além de uma ríspida governanta completamente fiel ao patrão - Fräü Herta.

No entanto, no decorrer da telenovela, a personagem de Laura, vivida por uma atriz de grande apelo junto ao público, Ana Paula Arósio, acabou conquistando grande empatia e tomou a frente como protagonista, ocupando o lugar que seria de Virgínia, interpretada por uma atriz iniciante e até então desconhecida. A empatia do público chegou a tal ponto que fatos cruciais para o desenrolar da trama no livro, como a morte de Laura e o suicídio de Daniel, nem sequer aconteceram. Pelo contrário, atendendo às expectativas do público e se encaixando fielmente nos “moldes” da telenovela, os dois superaram todas as dificuldades e acabaram tendo um final feliz juntos, enquanto a trama de Virgínia, que deveria ser o centro da história acabou ficando em segundo plano. Tal final foi compatível com o gênero telenovela, já que, mais que sobre desencontros e amores fracassados, ou sobre a tirania implacável e intransponível dos preceitos sociais, as telenovelas contam histórias sobre a construção de uma vida a dois exitosa e duradoura.

Outros inúmeros exemplos podem ser citados em *Ciranda de Pedra*, como o caso da governanta Fräü Herta, que no livro é uma personagem austera e fiel ao patrão, mas apenas isso – já na telenovela assume a posição de uma das grandes vilãs, responsável por planos maquiavélicos – e também a tenista Letícia, personagem homossexual e masculinizada no livro, mas que na televisão aparece extremamente bela e feminina, inclusive se envolvendo em romances com rapazes. O texto, entregue na mão de autores, produtores, diretores e atores, foi alterado em seu conteúdo para adequar-se a outro meio de exibição. Até mesmo o telespectador, no geral, pôde influir indiretamente na construção da trama: o melhor exemplo é o casal Laura e Daniel, que foi mantido para agradar a audiência.

Já em *Capitu*, percebe-se a adaptação num nível diferente: apesar de não trazer o livro integralmente à TV, tudo aquilo que foi transposto, foi feito com um grau de equivalência ao original bastante elevado. Até mesmo o texto interpretado pelos atores foi dito tal qual como está escrito no livro. É claro que existem fatores que possibilitam todo esse rigor; o próprio formato minissérie permite uma liberdade de criação maior. Outro fator é a atração ter uma duração bem reduzida se comparada à telenovela. No



caso de *Capitu*, foram apenas cinco episódios, sem a necessidade de continuar cativando a audiência durante meses seguidos, como aconteceu com *Ciranda de Pedra*.

Mas, sem dúvida, o fator que mais influenciou na elevada correspondência à obra original pela adaptação foi *Capitu* ser uma das ações comemorativas do centenário da morte de Machado de Assis. Uma atração que pretende enaltecer a obra de determinado escritor precisaria mesmo se esforçar ao máximo para trazer ao telespectador uma releitura o mais equivalente possível em relação à obra original – e assim foi *Capitu*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação pode ser hoje considerada como prática já arraigada na indústria do audiovisual. Mais do que uma fórmula para produzir um “novo” produto, as atrações transpostas de obras literárias para o cinema e a televisão já começam a ser reconhecidas como manifestações artísticas legítimas; por isso, merecem ser estudadas não em status de inferioridade em relação à literatura ou a obras de audiovisual que não foram originadas de livros, mas em pé de igualdade com elas.

Não se trata de encarar a adaptação como que prestando um desfavor à literatura ao modificar e reaproveitar textos na hora de compor esses outros produtos, mas de entender que não só os textos literários, mas também outros tipos de saberes e narrativas vêm sendo utilizados e dispersos em diferentes sentidos, por diferentes meios, e recebendo diferentes aproveitamentos. É o caso da tradução, por exemplo, que mesmo pretendendo captar ao máximo o pensamento de determinado autor para reescrevê-lo em um suporte igual àquele em que foi concebido o texto de origem (o livro), ainda assim acaba recriando a obra original e readequando-a a uma interpretação e a um contexto cultural determinado por fatores históricos e sociais.

Com essa consciência, devem-se redimensionar as comparações entre literatura e audiovisual: em se tratando de suportes diferentes e que possuem recursos expressivos muitas vezes díspares para contar uma mesma história, sempre haverá diferenças entre o texto de partida e o texto de chegada, principalmente quando a história tenha sido originalmente idealizada para o suporte livro. O texto recriado, nos dois exemplos de adaptações citados, foi de fundamental importância, já que é a partir da oralidade entre as personagens que a trama é construída. De fato, boa parte do que se vê nas telenovelas e minisséries são diálogos, são conversas entre as personagens, onde se fala sobre o que elas estão fazendo, fizeram ou planejam fazer.



É também durante o processo de adequação entre meios que ocorrem as mais significativas mudanças nas personagens. É bem verdade que em *Capitu* as personagens mantiveram sua trajetória quase inalterada em relação ao livro, mas *Ciranda de Pedra* é o exemplo oposto de como é muito comum também que ocorram alterações para que a adaptação para outro suporte funcione. Isso corrobora a proposição de Benjamin (2000): à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa, o *hic et nunc* da obra original, a que se remete a sua autenticidade. Não se tratam de tramas de época acontecendo em seu ambiente de origem, mas sim contemporaneamente. É o velho no novo.

No entanto, apesar da reprodução técnica desvanecer com o sentido de autenticidade da obra, ela propicia segundo o mesmo autor, levar a réplica para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador ou do ouvinte (BENJAMIN, 2000). É aqui que entra a eficiência dessas alterações realizadas durante uma adaptação: ela pode não ser totalmente fiel ao original, ou até mesmo não reproduzir corretamente as características de uma determinada época, mas atende às exigências do público que a consome, fato esse que pode ser evidenciado ao se observar o grande apelo que tais atrações têm junto ao público.

Isso vem ao encontro da subjetividade inerente ao processo de adaptação/tradução – além de recriar uma obra literária sob sua interpretação, ou olhar específico, o adaptador/tradutor ainda precisa se enquadrar com relação às pressões poéticas e ideológicas vigentes em sua época, e também lidar com questões mercadológicas do meio para qual o produto adaptado ou traduzido se destina. Isso torna a fidelidade à obra original uma tarefa árdua, o que não implica que, por conseguinte, as obras adaptadas ou traduzidas sem se aterem ao princípio de serem o mais fiéis ao original possível sejam de baixa qualidade. Pelo contrário, a obra adaptada/traduzida constitui em si uma recriação, uma nova forma de expressão artística e cumpre seu papel ao reaproveitar um texto e recontá-lo fazendo uso de seus recursos específicos. Afinal, quando se trata especificamente de adaptações, não há sentido em reproduzir identicamente uma obra que já existe, mas sim em propor novas imagens, olhares e interpretações sobre ela.

Não se trata, portanto, de encarar o audiovisual como um vilão em relação à literatura: nunca um suporte se sobressairá em detrimento do outro, fato esse ratificado pela íntima relação que cinema, televisão e literatura têm mantido historicamente. Apesar de possuir recursos e potencial criativo para produzir atrações inéditas, a indústria audiovisual ainda recorre constantemente à literatura, comprovando a



importância e a preferência a essa forma de manifestação artística na hora de buscar ideias para novas produções. Por outro lado, também o audiovisual presta um favor à literatura ao divulgar em grande escala diferentes histórias, de diferentes autores, contribuindo para o aquecimento do mercado livreiro e também para que um número maior de pessoas tenha acesso à clássicos e, porventura, sinta interesse em revisitá-los em sua forma original, o livro.

Logo, convém analisar essas as formas de expressão artísticas (literatura, adaptação e tradução) não em detrimento uma da outra, mas sim evidenciando quais são os recursos que elas utilizam para divulgar um mesmo texto e quais são os fatores benéficos oriundos dessa relação, reconhecendo o espaço e os avanços que cada uma possui hoje.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. Tradução e Interpretação: encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e de *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BASSNETT, Susan. Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEFEVERE, André. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame. Londres: Routledge, 1992.

STAM, Robert. A literatura através do cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.