



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MARÍLIA RIBEIRO LOVATEL**

**TELHA DE VIDRO:**  
**A SEMIÓTICA DA LUZ NA TRADUÇÃO DE *O QUINZE*, DE RACHEL DE**  
**QUEIROZ, ÀS TELAS E A OUTRAS PÁGINAS.**

**FORTALEZA**

**2017**

MARÍLIA RIBEIRO LOVATEL

TELHA DE VIDRO:  
A SEMIÓTICA DA LUZ NA TRADUÇÃO DE *O QUINZE*, DE RACHEL DE QUEIROZ,  
ÀS TELAS E A OUTRAS PÁGINAS.

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.  
Área de concentração: estudos de literatura comparada  
Orientador: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L946t Lovatel, Marília.  
Telha de vidro : A semiótica da luz na tradução de O Quinze, de Rachel de Queiroz, às telas e a outras páginas / Marília Lovatel. – 2017.  
127 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior.
1. Transparência. 2. Opacidade. 3. O Quinze. 4. Rachel de Queiroz. 5. Tradução filmica. I. Título.  
CDD 400
-

MARÍLIA RIBEIRO LOVATEL

TELHA DE VIDRO:

A SEMIÓTICA DA LUZ NA TRADUÇÃO DE *O QUINZE*, DE RACHEL DE QUEIROZ,  
ÀS TELAS E A OUTRAS PÁGINAS.

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura. Área de concentração estudos de literatura comparada.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. José Leite de Oliveira Junior (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará

---

Profa. Dra. Denise Rocha  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Flávio de Araújo Queiroz  
Universidade Estadual do Ceará

*Uma tia enorme*

*Para Célia, que pôs a telha de vidro em minha vida*

*Tive uma tia por afinidade, uma tia torta – como se diz – que era prima de Rachel de Queiroz. Era uma tia enorme, muito alta e larga, de quadris e coração enormes. Em sua casa (também enorme) ganhávamos sorrisos, abraços e dindins. A lembrança do congelador sempre cheio de saquinhos coloridos, petrificados, ainda me traz um gosto de infância. A tia Célia não se casou, não teve filhos e nos adotou em seu sobrado de Guaramiranga.*

*Nas ruas entrecruzadas de Guaramiranga, cidade que teve entre seus fundadores o bisavô de Rachel de Queiroz, e no sobrado do tio da escritora, Matos Brito, a menina Rachel brincou muitas vezes. Sua família chegou a morar na cidade: “Daniel alugou uma casa no morro da matriz, mas a meninada se encontrava no casarão do tio.” (ACIOLI, 2003, p. 29)*

*O casarão é vizinho à pequena casa onde nasceu meu avô materno. Ao pesquisar a história de Rachel de Queiroz, encontrei a minha. Descobri que, como Rachel, fiz parte da “meninada” que brincou nas ruas entrecruzadas e continuou a se encontrar no sobrado por gerações. Cresci, escutando falar sobre a hóspede ilustre da tia Célia de Matos Brito, que, de tempos em tempos, trocava as pedras e o calor do sertão pelas flores e a neblina da serra, para apreciar o cultivo de memórias plantadas naquele solo muito fértil.*

*Por pouco não nos encontramos, a autora de *O Quinze* e eu, numa época em que meus anos contavam quase os mesmos com os quais ela publicou seu primeiro livro. Em uma época em que eu ainda não sabia que o nosso encontro não seria ali, dar-se-ia na literatura. Eu lendo a obra de uma vida inteira. Ela lendo os textos de uma obra a ser escrita, de uma vida que começava.*

*Foi a tia enorme que abriu, esticou bem os braços, para com uma mão receber minhas páginas datilografadas, cheias de rasuras, e com a outra entregá-las à Rachel. Aqueles braços de juntar mundos fizeram a nossa ligação.*

*Estudar Rachel de Queiroz no Mestrado era certo. Não havia nenhuma dúvida. Mas o que exatamente em um universo tão vasto? *O Quinze*. As traduções de *O Quinze*. Demorei a definir o tema desta dissertação. Até reler um poema e tudo se iluminar. Porque os versos me reconduziram ao velho casarão de Guaramiranga, onde havia uma tia enorme e uma telha de vidro.*

*Para meu pai, Valentim Lovatel (In memoriam).*

## **AGRADECIMENTOS**

A Marcelo Pena, Matheus, Marcela, Flávia, cunhados e sobrinhos: minha família, essencial em minha vida.

À minha mãe, em especial, por todo o seu amor e pelas horas de ajuda.

À colega Marilde Alves, pelas decisivas colaborações e reflexões sobre a semiótica.

Aos colegas Ana Rute, Eriberto Neto, Nayana Vale, Igor Xavier e Daniel Paiva, pelo companheirismo incondicional.

Aos professores, em especial, Marcelo Peloggio, Edilene Batista e Flávio Queiroz, pelas importantes contribuições.

Ao meu orientador, Prof. José Leite Jr., por sua sabedoria e por sua sensibilidade na condução deste estudo.

*Tanta é a teoria,  
Quando eu só queria,  
Minha Dama Sertaneja,  
Tê-la perto de mim.  
Telha que me proteja!  
Se tiver que ser assim,  
Que assim seja.*

Marília Lovatel

## RESUMO

Esta investigação refere-se à tradução intersemiótica do romance *O Quinze*, obra lançada em 1930 pela escritora Rachel de Queiroz, segundo as categorias da transparência e da opacidade. A análise propõe-se apontar a ocorrência de uma semiótica da luz, motivada pela metáfora da “telha de vidro”, sugerida em poema da referida romancista, no texto traduzido e nos desdobramentos que extrapolam o plano textual de origem. A análise em questão se desenrola em dois níveis. O primeiro é composto pelo desafio que representa a adaptação da obra literária referida para o cinema, passando por sua adaptação para os quadrinhos, para o vídeo e para a TV; e o segundo refere-se às relações literárias dicotômicas de transparência *versus* opacidade, estudadas dentro do contexto de uma semiótica da luz. Fundamentado na semiótica discursiva de Greimas e seus seguidores, com destaque para Denis Bertrand, Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, e da tradução intersemiótica proposta por Roman Jakobson, este estudo culmina com um levantamento quantitativo e qualitativo da ocorrência da transparência e da opacidade na adaptação fílmica de *O Quinze*, entendido como tradução do romance homônimo, realizada por Jurandir Oliveira em 2004. A partir do cruzamento dos referenciais teóricos mencionados, da leitura dos textos literário e fílmico, admitindo-se como categoria integradora do estudo comparado a metáfora da telha de vidro, conclui-se que é possível reconhecer tanto a opacidade quanto o efeito de transparência no trabalho de Jurandir Oliveira.

**Palavras-chave:** Transparência. Opacidade. Tradução fílmica. *O Quinze*. Rachel de Queiroz.

## ABSTRACT

This investigation refers to the intersemiotic translation of the novel *O Quinze*, a work published in 1930 by the writer Rachel de Queiroz, according to the categories of transparency and opacity. The analysis intends to point out the occurrence of a semiotic of light, motivated by the metaphor of the “glass tile”, suggested in a poem by the mentioned novelist, in the translated text and in the developments that extrapolate the original textual plan. The analysis in question develops in two levels. The first one is composed by the challenge that represents the film adaptation of the mentioned literary work, by passing through its adaptation to comic books, video and TV; and the second one refers to the dichotomous literary relations of transparency *versus* opacity, studied within the context of a semiotic of light. Based on the discursive semiotic of Greimas and his followers, specially Denis Bertrand, Diana Luz Pessoa de Barros and José Luiz Fiorin, and of the intersemiotic translation proposed by Roman Jakobson, this study culminates in a quantitative and qualitative survey of the occurrence of transparency and opacity in the film adaptation of *O Quinze*, which is understood as a translation of the namesake novel, realized by Jurandir Oliveira in 2004. By crossing the mentioned theoretical references, the reading of the literary and movie texts, by admitting that the metaphor of the glass tile is an integrating category of the compared study, we conclude that it is possible to recognize either the opacity or the transparency effect in the work of Jurandir Oliveira.

**Keywords:** Transparency. Opacity. Film translation. *O Quinze*. Rachel de Queiroz.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Quadrado Semiótico Opacidade / Transparência 1 .....	55
Figura 2 – Quadro Telha de Vidro 1 .....	56
Figura 3 – Campo de Concentração .....	62
Figura 4 – Êxodo .....	63
Figura 5 – Êxodo ângulo posterior .....	64
Figura 6 – Êxodo ângulo frontal.....	64
Figura 7 – Sequência Cabra.....	65
Figura 8 – Fusão de duas cenas .....	66
Figura 9 – Sequência Expressões .....	68
Figura 10 – Procissão .....	68
Figura 11 – Medalhinha de São José.....	69
Figura 12 – Conceição na rede .....	70
Figura 13 – Mãe Inácia.....	70
Figura 14 – Sequência Carcaça .....	72
Figura 15 – Família em Marcha .....	72
Figura 16 – Estação .....	73
Figura 17 – Imagem do Santo.....	73
Figura 18 – Cova .....	73
Figura 19 – Conceição e Vicente.....	74
Figura 20 – Morte de Josias.....	74
Figura 21 – Olhos .....	74
Figura 22 – Quadro Semiótico Criatividade / Fidelidade.....	90
Figura 23 – Quadrado Semiótico Opacidade / Transparência 2.....	91
Figura 24 – Filme cena Carrapaticida - Momento 1.....	96
Figura 25 – Filme cena Carrapaticida - Momento 2.....	96
Figura 26 – Filme cena Carrapaticida - Momento 3.....	97
Figura 27 – Filme cena Carrapaticida - Momento 4.....	97
Figura 28 – Filme cena Carrapaticida - Momento 5.....	97
Figura 29 – Filme cena Carrapaticida - Momento 6.....	98
Figura 30 – Filme cena Carrapaticida - Momento 7.....	98
Figura 31 – Filme cena Carrapaticida - Momento 8.....	98
Figura 32 – Atualizações Lexicais .....	99

Figura 33 – Filme cena Morte Josias – Momento 1 .....	101
Figura 34 – Filme cena Morte Josias – Momento 2 .....	101
Figura 35 – Filme cena Morte Josias – Momento 3 .....	102
Figura 36 – Filme cena Morte Josias – Momento 4 .....	102
Figura 37 – Filme cena Morte Josias – Momento 5 .....	103
Figura 38 – Filme cena Morte Josias – Momento 6 .....	103
Figura 39 – Filme cena Morte Josias – Momento 7 .....	104
Figura 40 – Filme cena da Partida de Chico Bento e Família .....	106
Figura 41 – Levantamento P1 / P2 Filme .....	107
Figura 42 – Levantamento P1 / P2 Livro .....	108
Figura 43 – Prólogo .....	109
Figura 44 – Lua .....	109
Figura 45 – Quadro Telha de Vidro 2.....	110

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: A TELHA DE VIDRO E A MOÇA DO POEMA.....	14
2	TELHA DE VIDRO, UMA METÁFORA A CONECTAR ISOTOPIAS.....	20
2.1	A metáfora – breve conceituação de Aristóteles a Greimas .....	20
2.2	Telha de vidro – a transparência e a opacidade de uma metáfora .....	28
2.3	Telha de vidro – as categorias transparência e opacidade na tradução intersemiótica .....	34
2.4	Sintagma e Paradigma – a iluminação de uma telha de vidro na horizontal e na vertical .....	39
2.5	Homologia entre transparência e opacidade e o percurso gerativo de sentido ..	52
2.6	<i>O Quinze</i> no quadrado semiótico .....	54
3	DAS PÁGINAS DE RACHEL A OUTRAS PÁGINAS E ÀS TELAS DA TV, DO COMPUTADOR E DO CINEMA .....	58
3.1	Das páginas de Rachel a outras páginas – <i>O Quinze</i> , a HQ de Shiko.....	61
3.2	Das páginas de Rachel à tela do computador – <i>O Quinze: o book trailer</i> .....	71
3.2.1	<i>Descrição de imagens</i> .....	72
3.2.2	<i>Descrição da trilha sonora</i> .....	75
3.3	Das páginas de Rachel à tela da TV – a novela, a minissérie e a série de reportagens do JN.....	75
3.4	Das páginas de Rachel à tela do cinema – <i>Dôra, Doralina</i> , o filme de Perry Salles, e <i>O Quinze</i> , o filme de Jurandir Oliveira.....	78
4	<i>O QUINZE À LUZ DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA – ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE JURANDIR OLIVEIRA</i> .....	87
4.1	A relação fidelidade <i>versus</i> criatividade – o dilema da adaptação .....	88
4.2	<i>O Quinze</i> – Considerações sobre o Percurso Gerativo de Sentido.....	89
4.3	A relação entre transparência e opacidade na tradução fílmica de <i>O Quinze</i> ....	92
4.4	Opacidade e transparência na horizontalidade e na verticalidade da telha de vidro.....	105
4.4.1	<i>Os percursos narrativos</i> .....	106
4.4.2	<i>Das sequências e equivalências</i> .....	109
4.5	<i>O Quinze</i> em síntese no Percurso Gerativo de Sentido.....	111
5	CONCLUSÃO.....	116
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119

## TELHA DE VIDRO

*Quando a moça da cidade chegou  
veio morar na fazenda,  
na casa velha...  
Tão velha!  
– Quem fez aquela casa foi o bisavô...  
Deram-lhe para dormir a camarinha,  
uma alcova sem luzes, tão escura!  
Mergulhada na tristura  
de sua treva e de sua única portinha...  
A moça não disse nada;  
Mas mandou buscar na cidade  
uma telha de vidro;  
queria que ficasse iluminada  
sua camarinha sem claridade...  
Agora  
o quarto onde ela mora  
é o quarto mais alegre da fazenda.  
Tão claro, ao meio dia, aparece uma renda  
de arabescos de sol nos ladrilhos vermelhos,  
que apesar de tão velhos  
só hoje é que conhecem a luz do dia...  
A lua branca e fria  
também se mete às vezes pelo clarão da telha  
milagrosa...  
Ou alguma estrelinha audaciosa  
careteia  
no espelho onde a moça se penteia.  
Que linda, a camarinha! E era tão feia!  
– Você me disse, um dia,  
que sua vida era toda escuridão,  
cinzenta,  
fria,  
sem um luar, sem um clarão...  
Por que você não experimenta?  
A moça não foi tão bem sucedida?  
Ponha uma telha de vidro em sua vida!*

*Rachel de Queiroz*

## 1 INTRODUÇÃO: A TELHA DE VIDRO E A MOÇA DO POEMA

Quem escreve no escuro sabe bem a importância de um facho de luz. O depoimento de Rachel de Queiroz sobre a experiência de ter escrito seu primeiro livro, à noite, sob a luz do farol de querosene, na casa de seu sítio do Pici, em Fortaleza, casa mais tarde rebatizada pela escritora Socorro Acioli como “A Casa dos Benjamins”, deixou fortes lembranças na autora de *O Quinze*<sup>1</sup>.

Foi lá que escrevi *O Quinze*. Muito perseguida, pois minha mãe me obrigava a dormir cedo – “essa menina acaba física” – quando todos se recolhiam, eu me deitava de bruços no soalho da sala, junto ao farol de querosene que dormia aceso (ainda não chegara lá a eletricidade), e assim, em cadernos de colegial, a lápis, escrevi o livrinho todo. (ACIOLI, 2016, O Povo).

Projetado pelo lampião ou liberado pela telha de vidro, o feixe luminoso é subversivo, porque rompe uma ordem pré-estabelecida, rebelando-se contra a escuridão e transformando a realidade. Em sua desobediência às determinações maternas, Rachel fez do facho de luz seu cúmplice, seu companheiro de indisciplina, negando a noite para escrever por horas como se fosse dia.

Subverter parece um verbo bastante apropriado à trajetória de Rachel de Queiroz. E, ao longo deste estudo, serão reveladas algumas das suas subversões à conformidade das coisas, às situações dos lugares e das pessoas, e à própria condição humana, quando ela em metamorfose se transforma em palavra, em luz, em telha de vidro.

Certamente, Rachel de Queiroz muitas vezes se reconheceu nos artistas em luta contra a escuridão do anonimato e da falta de oportunidade, porque são diversos os relatos nos quais um conselho seu serviu de farol.

No lançamento do livro *Como Nasceu o Ceará*, em março de 2015, no *Espaço O Povo de Cultura & Arte*, a escritora Ana Miranda falou sobre a relação de amizade fraternal cultivada entre ela e Rachel de Queiroz, e sobre ter sido diversas vezes instigada a escrever sobre o Ceará:

“Você não é uma escritora cearense!” – afirmou Rachel, durante uma visita que Ana lhe fez.

“Claro que sou! Como você, sou uma cearense nômade. Posso não retornar ao Ceará com a sua mesma frequência, mas sou tão cearense quanto você.”

“Precisa ser uma escritora cearense, escrevendo sobre as coisas do Ceará.”

---

<sup>1</sup> QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 1. ed. Fortaleza: Est. Graphico “Urania”, 1930

Com os livros *O Peso da Luz*, novela que narra a vinda da expedição de Albert Einstein a Sobral para comprovar, durante o eclipse solar de 1919, a Teoria da Relatividade, *Semíramis*, romance dedicado à Rachel de Queiroz, que se situa entre o Ceará e o Rio de Janeiro, perpassando a história de José de Alencar, e a obra infantil *Como Nasceu o Ceará*, Ana Miranda atendeu à provocação amiga.

A relação de Rachel de Queiroz com o Ceará foi tão intensa que estabeleceu uma espécie de metonímia. Rachel, parte do Ceará: a parte pelo todo. Rachel, produto do Ceará: lugar pelo produto do lugar.

A exemplo do que ocorreu com Ana Miranda, Rachel de Queiroz tem influenciado gerações de escritores, ilustradores, roteiristas e diretores que, por meio da palavra ou que, a partir dela, desenvolvem suas criações. E tem sido importante referencial seja pela obra que produziu, seja por sua pioneira trajetória de primeira escritora a integrar a Academia Brasileira de Letras.

Interessa, portanto, pesquisar essa influência, que se desdobra direta ou indiretamente em outros artífices da palavra, ou que, tendo as palavras de Rachel como texto de partida, fizeram suas traduções intersemióticas.

Apesar de Rachel de Queiroz não se considerar poeta, ela escreveu em 1928 um livro intitulado *Mandacaru*, que não chegou a publicar. Seus poemas foram lançados somente em 2010, em comemoração ao centenário de nascimento da escritora, pelo Instituto Moreira Sales, assim como, nesse mesmo ano, foram organizados por Ana Miranda em *Serenata* os textos poéticos publicados originalmente avulsos, entre 1925 e 1930, em jornais e revistas cearenses.

De *Serenata*, o poema *Telha de vidro* foi escolhido para iluminar este estudo que se conclui com a análise da tradução intersemiótica de *O Quinze* das páginas do romance à tela do cinema.

No poema, a moça da cidade vai morar na fazenda e se sente sufocada em sua camarinha escura.

Quando a moça da cidade chegou  
veio morar na fazenda,  
na casa velha...  
Tão velha!  
– Quem fez aquela casa foi o bisavô...  
Deram-lhe para dormir a camarinha,  
uma alcova sem luzes, tão escura!  
Mergulhada na tristura  
de sua treva e de sua única portinha...  
(QUEIROZ, 2015, p.84)

A moça do poema não se conforma com a escuridão de seu quarto e manda buscar uma telha de vidro na cidade para resolver o problema. E o quarto, uma vez iluminado, se transforma no mais claro da casa.

A moça não disse nada;  
 Mas mandou buscar na cidade  
 uma telha de vidro;  
 queria que ficasse iluminada  
 sua camarinha sem claridade...  
 Agora  
 o quarto onde ela mora  
 é o quarto mais alegre da fazenda.  
 (QUEIROZ, 2015, p.85)

Na vida real, Rachel de Queiroz é a moça da fazenda *Não me Deixes* que faz o percurso inverso à moça do poema e vai morar na cidade. Mas leva a fazenda dentro de si, conforme descreve Socorro Acioli em *A Casa dos Benjamins*, primeiro de três artigos publicados em 2016 no jornal *O Povo*, em que ela retoma sua obra infantil homônima, lançada em 2005:

Seu apartamento carioca era, na verdade, uma aconchegante sala de fazenda, com a matriarca ao centro, sorridente, sentada em uma belíssima cadeira bordada por ela mesma. “Todos os móveis têm mais de cem anos”, anunciou, concordando com o meu elogio à disposição original da mobília. Cinco minutos foram suficientes para esquecer minha localização real no espaço. Aprendi que a casa de Rachel seria sempre a mesma em qualquer lugar do mundo. (ACIOLI, 2016)

Rachel de Queiroz não somente pôs a telha de vidro em sua vida como se tornou ela própria a telha de vidro que tem iluminado a produção de muitos artistas, lançando luz em suas produções, entre as quais destaca-se o trabalho do cineasta paraibano Jurandir Oliveira, ao traduzir *O Quinze* para a tela do cinema.

Mesmo se utilizando de diferentes linguagens e de abordagens muito distintas, as traduções intersemióticas da obra de Rachel apresentam em comum dois aspectos essenciais a este estudo: a admiração dos tradutores pela escritora e o fato de esses artistas terem respondido ao convite do poema, pondo a telha-Rachel em suas vidas:

Por que você não experimenta?  
 A moça não foi tão bem sucedida?  
 Ponha uma telha de vidro em sua vida!  
 (QUEIROZ, 2015, p.86)

Essa telha no alto da casa começou a ser construída em 2012, com o lançamento do livro *A sala de aula e outros contos*. E cuja pedra fundamental é uma carta com o timbre da Academia Brasileira de Letras e as palavras de incentivo que foram escritas de próprio punho por Rachel de Queiroz, em 1992.

Assim, alumiado pela metáfora da "telha de vidro" este estudo pretende mostrar como a obra de Rachel de Queiroz se revela e se desdobra na obra de outros artistas, os quais, tendo recebido o facho de luz, a ele reagiram diferentemente.

A imagem da luz que passa pela telha é suficientemente polissêmica para inspirar esta pesquisa. A projeção da luz não deixa de ser a essência da arte cinematográfica, e mais, pois a luz que domina as trevas abrange a sensibilização da arte, que se utiliza de imagens, necessariamente.

Para uma melhor compreensão das ideias aqui apresentadas, esta análise está dividida em cinco capítulos. Após este primeiro capítulo de caráter introdutório, no capítulo 2, será interpretado o poema por um viés semiótico atribuído à expressão “telha de vidro”, colhida do poema homônimo de Rachel, por meio de um alinhamento dessa metáfora à metalinguagem consagrada pela Semiótica Discursiva fundada por Greimas.

No capítulo 3, será feito um levantamento das transmutações do texto literário de Rachel de Queiroz e será apresentada, sempre que possível, a percepção da escritora em relação ao novo signo resultante dessas traduções.

E, no capítulo 4, será realizada a análise da tradução intersemiótica de *O Quinze* com a finalidade de verificar os conceitos de transparência e de opacidade, segundo a relação de claro-escuro no texto traduzido e nos desdobramentos que extrapolam o plano textual de origem, e serão observadas essas relações dicotômicas de transparência *versus* opacidade, de claro *versus* escuro, estudadas dentro do contexto de uma semiótica da luz.

Assim guiado pelos conceitos semióticos, ainda no referido capítulo, será abordado um dos maiores dilemas da adaptação fílmica: a relação de fidelidade *versus* criatividade entre a obra de partida e a obra de chegada.

Finalmente, no capítulo de conclusão, sempre à luz da metáfora da telha de vidro, serão tecidas as considerações finais acerca das escolhas e dos desafios vividos por Jurandir Oliveira em sua tradução intersemiótica de *O Quinze*.

De natureza analítico-descritiva, a metodologia adotada neste estudo considerou as teorias de adaptação e tradução fílmicas, assim como os conceitos da tradução intersemiótica, ou “transmutação” que, segundo Roman Jakobson, na obra *Linguística e comunicação*,

“consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. (JAKOBSON, 1977, p. 65).

Desta forma, além de Jakobson, os seguintes autores que fundamentaram esta investigação foram: Roland Barthes, Denis Bertrand, Diana Luz Pessoa de Barros, José Luiz Fiorin, Thais Flores Nogueira Diniz, André Bazin, Mikhael Bakhtin, Umberto Eco, Lúcia Teixeira, Ismail Xavier e Gilberto Mendonça Teles.

Pretende-se com este estudo que a telha de vidro de Rachel de Queiroz ajude a compreender melhor a relação de transparência e de opacidade nas traduções intersemióticas de sua obra e, como aqui se propõe convencionar, que esta análise ajude a entender as posições vertical e horizontal dessa telha metafórica, como elemento revelador da possível predominância da transparência interdiscursiva no trabalho de Jurandir Oliveira.

*Queria que ficasse iluminada sua camarinha sem claridade*

## 2 TELHA DE VIDRO, UMA METÁFORA A CONECTAR ISOTOPIAS

“Fiat Lux” (Gn 1:3)

“Faça-se luz”, “Haja Luz”. Com a telha de vidro a moça do poema iluminou seu cômodo escuro. E, à semelhança divina, a luz se fez em sua camarinha, que era “uma alcova sem luzes, tão escura! Mergulhada na tristura de sua treva e de sua única portinha...” (QUEIROZ, 2015, p.84)

Retirada do terceiro versículo do Livro do Gênesis, a citação latina “Fiat Lux” representa o momento da criação do universo:

No princípio, Deus criou o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo. E o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz. E Deus viu a luz, e foi bom; e Deus separou a luz das trevas. (Gn 1:3)

A referida expressão também designa o ato criativo, o instante da descoberta, do pensamento que separa o conhecimento da ignorância. Ou seja, constitui, assim como a telha de vidro no poema, uma metáfora da transformação.

Ao eleger, portanto, a telha de vidro para “iluminar” este estudo, com foco nas relações intersemióticas, que são objeto desta análise, faz-se necessário compreender a expressão colhida do texto memorialístico de Rachel de Queiroz em seu sentido metafórico.

Entender a metáfora e alinhá-la à metalinguagem consagrada pela Semiótica será o nosso primeiro passo, o nosso princípio de tudo, o nosso “Fiat Lux”.

### 2.1 A metáfora – breve conceituação de Aristóteles a Greimas

A palavra “metáfora” coloca de imediato em face de uma série de relações com a linguística, com a filosofia, com a retórica e, claro, com a *literatura*. Etimologicamente, ela deriva do grego *metaphorá*, originado da junção de *metake* “sobre” e *pherein* “transporte”, assumindo o significado de “mudança”, “transporte”, “transferência” de um sentido próprio a um sentido figurado. (CUNHA, 1986, p. 516-517).

A metáfora é definida como uma figura de estilo ou um tropo que, por meio da associação, estabelece um eixo de semelhança e gera um processo de transferência de significado entre dois elementos semanticamente distintos. É uma figura de retórica de uso

bastante frequente nos argumentos articulados pelo discurso cuja finalidade seja capturar o interesse do receptor, e que também aparece, espontaneamente, na linguagem coloquial.

O *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés, adverte para a complexidade do tema: “a literatura consagrada à problemática da metáfora pode constituir sozinha uma biblioteca.” (s.d., p. 274) Por essa razão, este estudo se limita a reunir algumas observações relativas ao papel da metáfora e ao seu funcionamento no âmbito da Semiótica Discursiva, uma vez que essa é a abordagem que interessa explorar.

Assim, o verbete *metáfora* é apresentado no referido dicionário em seis tópicos. E o primeiro deles localiza o seu uso no tempo:

**Metáfora s.f.**  
**fr. Métaphore; ingl. Metaphor**

1.  
Do âmbito da retórica\*, a metáfora designava uma das figuras\* (chamadas tropos) que “modificam o sentido das palavras”. Atualmente, esse termo é empregado em semântica lexical ou frasal para denominar o resultado da substituição\* – operada sobre um fundo de equivalência\* semântica –, num contexto dado, de um lexema por outro.

Em seguida, o tópico 2 aborda a função da metáfora de multiplicar as possibilidades de leitura e criar efeitos que enriquecem o discurso, ainda que provoquem imprecisões interpretativas:

2.  
Considerada do ponto de vista das “estruturas de recepção”, a metáfora aparece como um corpo estranho (como uma “anomalia” na perspectiva gerativa), cuja legibilidade permanece sempre equívoca ainda quando é garantida pelo percurso discursivo no qual se insere (os semas contextuais\*, integrando-o, constituem-no como semema\*): o lexema metafórico se apresenta como uma virtualidade de leituras\* múltiplas, mas suspensas pela disciplina discursiva, provocando entretanto um efeito de sentido de “riqueza” ou de “espessura” semânticas. (A rosa, posta no lugar de “menina”, será lida, evidentemente, como “menina”, embora desperte por um instante as virtualidades de perfume, cor, forma, etc.)

O papel da metáfora num discurso figurativo e a translação do contexto de origem para um novo campo de significação são os aspectos abordados no item 3:

3.  
Do ponto de vista de suas origens, a metáfora não é evidentemente uma metáfora, mas um lexema qualquer: desligada de seu contexto, ela deve ser considerada como

figura\* (nuclear\*) que talvez carregue consigo, quando de sua transferência, alguns semas pertencentes ao contexto de origem (mas não o sema contextual *vegetal*, por exemplo, no caso da transferência de “rosa”, ainda que esse ponto possa ser discutido). Esta translação das figuras lexemáticas explica por que o discurso acolhido tende a desenvolver-se como um discurso figurativo\*.

Enquanto no tópico 4, o conceito de metáfora cede lugar ao conceito de metaforização que pressupõe o paradigma de substituição e inaugura neste texto a presença das isotopias cuja conexão tanto interessa. Esse aspecto paradigmático e a função de eixo sintagmático são essenciais a este estudo e serão objetos da atenção nos capítulos posteriores. Especialmente no capítulo 4, a guiar na análise da tradução fílmica de *O Quinze*, de Jurandir Oliveira.

4.

Da perspectiva do percurso gerativo\* do discurso, é a metaforização (e não a metáfora), enquanto processo de produção discursiva, que nos interessa em primeiro lugar. R. Jakobson tem razão de chamar atenção para o aspecto paradigmático\* desse procedimento. Com efeito, a metaforização, enquanto substituição de um indivíduo semiótico por outro, pressupõe a existência de um paradigma de substituição. Nesse sentido, pode-se dizer que todos os sememas de uma língua, que possuem pelo menos um sema em comum (ou idêntico), constituem virtualmente um paradigma de termos substituíveis (o que permitiu a F. Rastier afirmar que esse sema interativo é constitutivo de uma isotopia\*). Entretanto – e é nesse ponto que a tese jakobsoniana se torna discutível –, as relações paradigmáticas só têm sentido na medida em que são justamente criadoras de sentido, ou seja, criadoras – por oposição entre o que é retido pelo discurso e o que é dele excluído no quadro de cada paradigma – de diferenças\*, o que constitui a única maneira de conceber, desde F. Saussure, a produção e/ou a apreensão da significação\*. Vê-se, pelo contrário, que a “função poética” jakobsoniana consiste na exploração, através do procedimento da substituição, não dos paradigmas das diferenças, mas dos paradigmas das semelhanças\*, isto é, consiste de fato na abolição do sentido (não é essa totalização do sentido, não é a esse retorno da significação articulada ao sentido original que tendem as “correspondências” baudelairianas?). Pode ser que o discurso poético vise, por suas redundâncias, à abolição do sentido; ele não chega a isso, entretanto, graças ao (ou por causa do) eixo sintagmático\* que assegura a significação mediante a elaboração de isotopias figurativas.

No penúltimo tópico, referente ao vocábulo metáfora, os estudiosos revelam a constituição da metonímia, “espécie de metáfora desviante”, que no paradigma das substituições permite que a parte seja entendida pelo todo, o lugar pelo produto do lugar, a exemplo do que referiu-se anteriormente à relação de Rachel de Queiroz com o Ceará.

5.

A interpretação da metaforização como uma substituição paradigmática das figuras, obtida, sobre uma base sêmica comum, pela suspensão de outros semas da mesma figura, permite explicar, ao mesmo tempo, outras “anomalias” do funcionamento semântico do enunciado\*. O sema, sabe-se, não é um átomo de sentido, mas o termo\* de uma categoria\* sêmica: por isso o procedimento de substituição que, em lugar de

retomar o mesmo sema, vise a impor o sema contrário (ou contraditório) pertencente à mesma categoria sêmica, terá por efeito a produção de uma antífrase\* (diz-se “meu rapaz” dirigindo-se a uma criança ou pode-se referir a uma pessoa de porte avantajado chamando-a de “baixinho”). Da mesma forma, os semas participam das construções hipotáticas\* chamadas sememas: se, quando do procedimento de substituição, o sema escolhido como operador de substituição é substituído por um sema hipotático (ou hiperotático) pertencente ao mesmo semema, o resultado da operação poderá denominar-se metonímia\* (espécie de metáfora desviante). Evidentemente não se trata de definições “reais”, mas de indicações quanto à maneira de formular as respostas que a semântica pode trazer à problemática das figuras\* de retórica.

E, finalmente, no tópico 6, chega-se à expressão *conector de isotopias*. Essa função, no caso da metáfora, permitirá identificar a recorrência de temas e figuras, ou seja, as isotopias temáticas e as isotopias figurativas:

6.

Do ponto de vista da semiótica discursiva, esses procedimentos de substituição semântica nos interessam sobretudo enquanto conectores\* de isotopias. Se a metáfora funciona normalmente no quadro da frase e pode ser apreendida e descrita nesse contexto, ela não se torna um fato discursivo a não ser quando é prolongada ou “esticada”, em outras palavras, quando ela constitui uma isotopia figurativa transfrasal. Nessas condições, os procedimentos de substituição paradigmática que acabamos de passar em revista se apresentam como interligadores de isotopias e, depois, em intervalos regulares, como mantenedores ou conectores de isotopias que as ligam umas às outras; as isotopias figurativas remetem quer a outras isotopias figurativas, quer a isotopias temáticas mais abstratas. Falando-se de uma isotopia semântica, considerada como isotopia de base, pode-se, de acordo com a natureza da conexão – metáfora, antífrase, metonímia, etc –, designar as outras isotopias do discurso como metafóricas, antifrásicas, metonímicas, etc.

Aristóteles foi um dos primeiros que se dedicaram a definir a metáfora, segundo Coimbra (1999, p. 4): “os primeiros estudos sistemáticos datam do século IV a. C. e foram desenvolvidos pelo grande filósofo estagirita Aristóteles”. Na visão aristotélica, tratava-se de um recurso vinculado aos domínios da retórica e da poética.

Segundo Aristóteles (1996, p. 92), a metáfora “consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”.

Por meio de figuras, ou translações, capazes de redefinir um vínculo semântico, a metáfora se efetiva, criando efeitos novos. Na metáfora, expressões figurativas conseguem mudar a significação própria e esperada de determinado campo de palavras.

Segundo Adilson Citelli (1991, p. 20), “Entre as figuras mais usadas estão a metáfora e a metonímia, consideradas pelo lingüista Roman Jakobson como espécie de matrizes presentes ora como dominância de uma, ora com a da outra, na imensa maioria dos textos”.

Ainda para Citelli (1991, p. 20), metáfora domina representações “para as quais não se encontra um designativo mais adequado” e opera em dois processos que lhes são próprios:

1. *Transferência ou transposição*. É uma operação de passagem do plano de base (significação própria da palavra, ou expressão) para o plano simbólico (representativo, figurativo).
2. *Associação*. Na transposição ocorre um processo de associação subjetiva entre a significação própria e o efeito figurativo.

Deve-se observar a ocorrência desses dois processos no trecho luminoso de Rachel de Queiroz em *O Quinze* (1993, p. 13): “O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada”, em que há *o céu claro* no plano de base e *gaze repuxada* no plano simbólico. Nesse exemplo, ocorre uma transposição do plano de base para o plano simbólico, por meio de uma comparação subjetiva entre os dois planos que resultará na apreensão emotiva, pessoal do significado no plano simbólico.

Desta forma, *O céu que doía* e *gaze repuxada* podem ser associados ao céu sem nuvens (portanto, sem perspectiva de chuva) e de uma luminosidade tão intensa que ofuscava a visão.

Pode-se, ainda, ressaltar o emprego do vocábulo *transparente* a conectar os planos representados por *céu* e por *gaze*, sendo o céu, na descrição de Rachel de Queiroz, semelhante a uma gaze, um tecido vazado, portanto, permeável, não impedindo a passagem dos raios de sol. Trata-se de uma metáfora bastante similar à metáfora da telha de vidro.

Das muitas vezes que têm tratado sobre o tema da metáfora, destaca-se, por afinidade epistemológica, o posicionamento de Jakobson, estudioso dos distúrbios de linguagem, como a afasia, em que a capacidade do indivíduo de se comunicar é afetada, em consequência de um acidente vascular cerebral ou de outras doenças que atuam mais lentamente e podem acometer alguém, desde o seu nascimento, Jakobson (2007, p. 12).

Para além da tradição retórica sobre o tema e fortemente assentado na tradição saussuriana, Jakobson fez importantes descobertas referentes ao papel da metáfora e também da metonímia como elementos essenciais à formação cognitiva e à comunicação:

A criança, após possuir o signo (significante / significado), só chega realmente à fala quando se mostra capaz de dominar os mecanismos de substituição e associação. Toda expressão metafórica se faz pela substituição de paradigmas, ao passo que a expressão metonímica deriva da associação de paradigmas a formar sintagmas. Trata-se, pois, de uma ampliação das noções de similaridade e contiguidade.

Em consonância com a aplicação da teoria da metáfora à formação cognitiva de Jakobson, particularmente pelos “mecanismos de substituição e associação” acima citados, e vislumbrando seu desdobramento didático-pedagógico, Souza (2004, p. 55) assevera que “a metáfora é fundamental à aprendizagem de algo completamente novo, visto que não se pode aprender algo totalmente desconhecido sem ancorar o novo no conhecimento pré-construído.”

Assim, como no processo cognitivo, metáfora e metonímia são fundamentais ao processo criativo na literatura, seja na prosa ou na poesia: “O princípio de similaridade domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semânticos”, enquanto “a prosa gira essencialmente em torno das relações de contiguidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência”. (JAKOBSON, 1997, p. 62)

Na faculdade sintagmática de contiguidade utilizada com extrema rapidez estaria porventura o germe da criação poética. Quando Carlos Drummond de Andrade diz “Caio verticalmente e me transformo em notícia” no seu poema “A Morte no Avião”, cria um exemplar sintagma metonímico, proveniente de rápida associação. (BLIKSTEIN, in JAKOBSON, 1997, p. 12 - 13)

Para que a terminologia utilizada neste estudo fique bem compreendida, recorreu-se a Barthes (2006, p. 64), bastante didático na distinção entre metonímia e metáfora, colocadas em homologia em relação ao sintagma e o paradigma saussurianos, conceitos retomados pelos linguistas que deram curso à sua teoria estruturalista: “as relações sintagmáticas são *relações* em Hjelmslev, *contiguidades* em Jakobson, *contrastes* em Martinet; as relações sistemáticas são *correlações* em Hjelmslev, *similaridades* em Jakobson, *oposições* em Martinet”.

Ainda a respeito da terminologia que se interessa esclarecer, já que será trabalhada a metáfora da telha de vidro, é importante considerar a seguinte observação histórico-linguística de Barthes (2006, p. 64):

A partir de Saussure, a análise do plano associativo mereceu um desenvolvimento considerável; o próprio nome mudou: fala-se hoje não de plano associativo mas de *paradigmático*, ou ainda, como o faremos aqui doravante, de plano *sistemático*: o plano associativo está evidentemente ligado, de muito perto, à “língua” como sistema, enquanto o sintagma está mais próximo da fala.

Desta forma, as transposições que ocorrem no plano paradigmático podem ser observadas também em outras linguagens, além da literária, como a linguagem onírica, as narrativas de imprensa e em manifestações artísticas relativas à visualidade, como é o caso da

pintura e do cinema, sendo caracterizadas como pertencentes à ordem da metáfora ou da metonímia:

À ordem da metáfora (domínio das associações substitutivas) pertenceriam os cantos líricos russos, as obras do Romantismo e do Simbolismo, a pintura surrealista, os filmes de Charles Chaplin (as fusões superpostas seriam verdadeiras metáforas fílmicas), os símbolos freudianos do sonho (por identificação); à ordem da metonímia (domínio das associações sintagmáticas) pertenceriam as epopéias heroicas, as narrativas da escola realista, os filmes de Griffith (grandes planos, montagem e variações dos ângulos de tomadas), e as projeções oníricas por deslocamento ou condensação. À enumeração de Jakobson, poderíamos acrescentar: do lado da metáfora, as exposições didáticas (mobilizando definições substitutivas), a crítica literária de tipo temático, os discursos aforísticos; do lado da metonímia, os romances populares e as narrativas de imprensa. Lembraremos, seguindo uma observação de Jakobson, que o analista (o semiólogo, no caso) está melhor armado para falar da metáfora do que da metonímia, pois a metalinguagem na qual deve conduzir sua análise é, ela própria, metafórica, e, conseqüentemente, homogênea à metáfora-objeto: há, com efeito, uma rica literatura acerca da metáfora, mas nada, praticamente sobre a metonímia. (BARTHES, 2006, p. 65-66)

Segundo Barthes, inclusive, metáforas e metonímias podem ser reconhecidas seja no cerne da criação artística, seja na estruturação do pensamento filosófico:

A Retórica inteirinha, enfim, será sem dúvida o domínio dessas transgressões criativas; se lembrarmos a distinção de Jakobson, compreenderemos que qualquer série metafórica é um paradigma sintagmatizado e qualquer metonímia um sintagma cristalizado e absorvido num sistema; na metáfora, a seleção torna-se contigüidade e, na metonímia, a contigüidade torna-se campo de seleção. Parece, pois, que é sempre na fronteira dos dois planos que se ensaia a criação. (BARTHES, 2006, p. 91)

Percebe-se que o conceito de metáfora evolui segundo a epistemologia que orienta sua compreensão. Diversos são os posicionamentos dos teóricos acerca da metáfora, razão pela qual não há uma formulação de uma definição unívoca. Afinal, “trata-se de um fenômeno estudado há pelo menos dois mil anos, cujos contornos não foram de todo estabelecidos.” (LEITE, 2011, p.31)

Com o advento da Teoria do Discurso, com seus múltiplos ramos, a teoria da metáfora se ampliou. Assim, embora “a metáfora possa ser analisada no âmbito da palavra ou da frase”, é a sua manifestação como “fato discursivo” que interessa. Na sintagmatização do texto pode-se ver a metáfora “como dispositivo de produção de sentidos e não somente como figura retórica circunscrita à palavra ou como uma impertinência semântica no nível da frase.” (LEITE, 2011, p.31)

Para Ricardo Lopes Leite (2011, p.31), a metáfora se opõe à noção de rotina, firmando-se como acontecimento, pela surpresa com que envolve o enunciário do discurso (sobretudo se se trata de texto literário e experimental):

Podemos vincular a metáfora à noção de acontecimento, definindo-a como “aquilo” que sobrevém no campo de presença do discurso como algo impactante, afetando o sujeito intensamente, pela dimensão do sensível, mas, ao mesmo tempo exigindo uma resolução da ordem do inteligível, um ato cognitivo que restitua ao sujeito o fio do discurso. (LEITE, 2011, p.33)

Assim, é possível compreender a metáfora no plano discursivo e mesmo interdiscursivo, que está no foco de nossa investigação, quando o seu surgimento “deixa de ser um simples jogo de figuras e passa a ser um mecanismo de constituição de sentidos” e “nessa nova dimensão de análise, esvanecem-se de tal modo os limites da palavra e da sentença, que o sentido metafórico já não pode ser encontrado em um só lugar, senão no contínuo da significação textual.” (LEITE, 2009, p.123)

Segundo Ricardo Lopes Leite (2009, p.123), “a metáfora deve ser construída a cada movimento interpretativo, como decorrência do trabalho inferencial do leitor e de mecanismos discursivos como a *isotopia*”.

Chega-se, pois, à abordagem que particularmente interessa em relação à metáfora: entendê-la como um conector de isotopias. É desta forma que se admite como categoria integradora do estudo comparado a metáfora da telha de vidro.

O surgimento de um conector de isotopias relaciona no texto dois planos de significação, distintos em certos aspectos e semelhantes em outros. Mediante essa relação, se estabelece na leitura uma configuração de sentido que pode ser lida de dois modos, sob duas isotopias. Essa sobreposição de sentidos permite ao leitor a passagem de uma para a outra e, por conseguinte, a leitura plural do texto. (LEITE, 2009, p.128)

Na sequência, Ricardo Lopes Leite apresenta a esclarecedora análise de Fiorin (2002) do poema *Lua cheia*, de Cassiano Ricardo:

Boião de leite  
Que a noite leva  
Com mãos de treva  
Pra não sei quem beber.  
E que, embora levado  
Muito devagarinho,  
Vai derramando pingos brancos  
Pelo caminho.

O poema se inicia com a expressão “Boião de leite”. Trata-se de um vaso bojudo de boca larga que se assemelha à lua cheia do título. Ao longo da leitura, são percebidas uma isotopia objetual à qual se relacionam “Boião”, “pingos” e “leite” e uma isotopia astronômica à qual se relacionam as ideias de lua, estrela e céu. Conforme a isotopia escolhida pelo leitor, o poema descreve o boião que pinga leite ou o movimento da lua no céu com o avanço da noite.

Segundo Leite (2009, p.128-129), mesmo “a competente análise do poema realizada por Fiorin não esgota as possibilidades de aplicação do conceito de isotopia na configuração do sentido metafórico de um texto” por serem tantas e tão diversas.

Conclui-se nesta subseção a conceituação da metáfora, etapa considerada necessária para se poder chegar ao seu papel como conector de isotopias. De agora em diante, buscar-se-á inserir a metáfora da telha de vidro no campo das categorias analíticas essenciais ao desenvolvimento deste trabalho.

## 2.2 Telha de vidro – a transparência e a opacidade de uma metáfora

A própria expressão “telha de vidro”, uma vez inscrita no discurso, reúne uma série de isotopias. No *Dicionário de Símbolos – Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, de Jean Chavalier e Alain Gheerbrant, assim é descrito o vocábulo:

### TELHA

Além do significado familiar da telha que vem do telhado, o uso desse objeto se exprime simbolicamente na linguagem maçônica *telhar* ou *cobrir* o templo significa abrigá-lo das *intempéries* resultantes da intrusão de profanos na assembleia. *Telhar* um candidato na entrada significa certificar-se, através de um questionário apropriado, de que ele pertence ao grupo e certificar-se de seu grau. Não sendo *telhado* ou *coberto*, o templo deixa entrar a chuva, daí a expressão “*está chovendo*” que assinala a intrusão de profanos na assembleia (BOUM). A telha significa a proteção do segredo e, noturnamente, o fechamento à influência espiritual e às forças evolutivas, uma restrição ao adquirido e ao instalado. A partir de então, o segredo se corrompe e se esvazia de sentido. (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.873)

Entre os vários significados de “telha” expostos no referido dicionário, predomina o sentido de cobrir, proteger, esconder, ao que se opõem as características do vidro, que revela, mostra, permite a iluminação.

A telha que esconde é a mesma que forma o termo neutro, a partir dos subcontrários, não-transparência/não-opacidade, situado na base do quadrado semiótico. É aquela que,

constituído por dupla negação, representa semanticamente a escuridão; dupla negação essa que implica a luminosidade, na parte superior do quadrado semiótico, a ser estudado no capítulo 4.

Quanto à noção de proteger, aí aparecem outras isotopias, uma vez que a expressão telha que interessa está no sentido figurado, sendo, portanto, um conector de isotopias, relacionadas metonimicamente pelo menos com a habitação (continente) e o lar (conteúdo).

A telha proposta no poema, conforme aparecerá abaixo, conecta isotopias como inspiração/criação artística (com a qual escolheu-se trabalhar), associada à memória (autobiografia) e habitação, lar, luminosidade (física); intertextualidade/interdiscursividade (nos textos escritos, nos quadrinhos, no cinema a serem apresentados no capítulo 3) e mesmo termos universais como liberdade/opressão, homólogos à dicotomia antropológica natureza /cultura, já que na iluminação há um ato de insubordinação implícito.

#### TELHA DE VIDRO

Quando a moça da cidade chegou  
veio morar na fazenda,  
na casa velha...  
Tão velha!  
– Quem fez aquela casa foi o bisavô...  
Deram-lhe para dormir a camarinha,  
uma alcova sem luzes, tão escura!  
Mergulhada na tristura  
de sua treva e de sua única portinha...  
A moça não disse nada;  
Mas mandou buscar na cidade  
uma telha de vidro;  
queria que ficasse iluminada  
sua camarinha sem claridade...  
Agora  
o quarto onde ela mora  
é o quarto mais alegre da fazenda.  
Tão claro, ao meio dia, aparece uma renda  
de arabescos de sol nos ladrilhos vermelhos,  
que apesar de tão velhos  
só hoje é que conhecem a luz do dia...  
A lua branca e fria  
também se mete às vezes pelo clarão da telha  
milagrosa...  
Ou alguma estrelinha audaciosa  
careteia  
no espelho onde a moça se penteia.  
Que linda, a camarinha! E era tão feia!  
– Você me disse, um dia,  
que sua vida era toda escuridão,  
cinzenta,  
fria,  
sem um luar, sem um clarão...  
Por que você não experimenta?  
A moça não foi tão bem sucedida?  
Ponha uma telha de vidro em sua vida!  
(QUEIROZ, 2015, p.84 - 86)

Há no poema uma telha de vidro que se apresenta como uma metáfora de transformação ou mudança. A camarinha escura e triste pode ser associada a uma vida escura e triste que é transformada em uma vida alegre, iluminada, após a colocação da telha de vidro.

Pode-se reconhecer um sujeito de estado, a camarinha (escura, triste, velha) em conjunção com escuridão, com tristeza, figuratizada por “tão escura”, “sem luzes” “mergulhada na tristura”. E um sujeito de fazer, telha de vidro, que surge e promove a transformação. A moça é o adjuvante que manda buscar a telha, que transforma a camarinha para um estado conjuntivo com a luz, a alegria, ao romper a escuridão e permitir de “uma renda de arabescos de sol” nos ladrilhos vermelhos, da “lua branca e fria” que “também se mete às vezes pelo clarão da telha”, assim como de “alguma estrelinha audaciosa careteia no espelho onde a moça se penteia.” A telha faz a camarinha conhecer “a luz do dia” e opera uma transformação “milagrosa”. A telha é milagrosa, porque transforma.

A metáfora da transformação ou mudança também pode ser observada na parte final do poema, quando o enunciador do texto se dirige a um enunciatário, por meio da debreagem enunciativa “você me disse” e sugere que esse enunciatário transforme a sua vida caracterizada por “toda escuridão, cinzenta, fria, sem um luar, sem um clarão” em uma vida alegre, iluminada, colorida, como fez a moça que foi “tão bem sucedida”. E encerra com o imperativo “Ponha uma telha de vidro em sua vida!”

Pode-se ainda reconhecer na telha do poema as oposições claridade/escuridão, horizontalidade / verticalidade, esclarecimento / obscurantismo. A telha transparente é uma não-telha, uma negação da telha, e dessa relação propõe-se o eixo telha / não-telha. Além de noções de contradições, como a telha que abriga, mas que obriga.

Cada uma desses termos cabe no respectivo quadrado. Como os quadrados são homólogos, confirmam-se as muitas possibilidades dessa conexão isotópica.

No capítulo 4, “*O Quinze à luz da tradução intersemiótica – análise da adaptação fílmica de Jurandir Oliveira*”, essas isotopias serão retomadas e aplicadas na comparação entre o romance de Rachel de Queiroz e o filme de Jurandir Oliveira.

Gilberto Mendonça Teles (2010, p.42), em seu artigo *O claro-escuro na transparência literária*, apresenta o vocábulo francês *transparence*, formado a partir de *transparens* e *transparentia*: “tem a ver com um antigo *percer* (da época da *Chanson de Roland*), que indicava o ato de abrir um buraco, uma clareira para mostrar alguma coisa, concreta ou não. Liga-se intelectualmente à percepção” e remete à metáfora da telha de vidro

que, ao criar a ilusão de um buraco no telhado, mostra o mundo existente para além da camarinha escura.

Segundo Teles, curiosamente faltou, ao longo do tempo, clareza e precisão quanto à definição do termo transparência:

É interessante notar que os dicionários nem sempre reservaram um verbete especial para o termo *transparência*, dado sempre como sinônimo de *clareza* ou *diafaneidade*, como no *Dicionário poético*, de Cândido Lusitano (1620), onde no verbete *Claro*, se lê, em vez da definição, quatro séries de sinônimos, separadas por ponto e vírgula, de modo a permitir gradações de sentidos:

CLARO. Lúcido, luzente, nítido, fulgente, refulgente, brilhante, luminoso, resplandecente, coruscante, cintilante, radiante; *Ou* Diáfano, transparente; *Ou* Certo, evidente, perspicuo, manifesto, patente; *Ou* Nobre, ilustre, generoso, egrégio, exímio, célebre, ínclito, afamado, famoso, memorável, celebrado.

(...)

Em seguida, dedica-se a explicar retoricamente a diferença entre **clareza** e **perspicuidade** (...), escrevendo que consiste a *clareza* em que nas cláusulas dum discurso, na ligação delas entre si, se evite com o maior cuidado toda a obscuridade ou ambiguidade no sentido. Depende, pois, a *clareza* não só das ideias senão das expressões e da boa construção das cláusulas; porque ainda que as ideias fossem *claras*, sendo exprimidas com ambiguidade ou anfibologia perderiam sua clareza e seriam obscuras. (TELES, 2010, p.42-43)

Em oposição à transparência, Teles conceitua a opacidade como sendo:

O fenômeno contrário – que mostra a absorção de um meio óptico determinado pela relação entre o raio luminoso que incide e que o salienta – é denominado *opacidade*. Neste sentido esses dois termos formam as faces de uma mesma realidade óptica, ora aberta à visibilidade das imagens alcançadas pela luz, ora fechada à intromissão dos raios luminosos. (TELES, 2010, p.42)

Aplicadas ao discurso literário, as categorias de transparência e de opacidade permitem ao leitor “ver”, para não dizer interpretar ou mesmo sancionar, a linguagem como “transparente quando comunica os conceitos e imagens contidos no discurso comum; mas se diz *opaca* ou *claro-escura* quando está coberta de 'desenhos', de figuras, isto é, em vez de conteúdo, tem o privilégio de se mostrar ao leitor, que assim a vê e pode alterá-la pela retórica” (TELES, 2010, p.55).

O texto de Teles leva à conclusão de que, quanto aos efeitos de sentido, o discurso comum é considerado transparente, enquanto o discurso literário é um discurso opaco:

O discurso comum é transparente, é um discurso aparentemente sem figuras, que deixa apenas “transparecer” o conteúdo da mensagem, ficando “invisível” para o leitor. Nele só há praticamente uma referência, tanto para o ato da enunciação como para o da leitura do enunciado: a mensagem do emissor é descodificada quase totalmente (ou até totalmente) pelo receptor, pois os semas postos em circulação são

os semas essenciais à comunicação da linguagem quotidiana. Já o discurso literário é um discurso opaco (ou translúcido), (...) deixando a cargo do leitor complementar as conotações. (TELES, 2010, p.51).

A transparência no discurso corresponderia a certo ideal de clareza no discurso, tão caro às tendências realistas da literatura. “É, pois, expressão mais valente, e denota não só a clareza na frase, senão uma escolha de termos que pintem as ideias com lúcidas cores.” (TELES, 2010, p.43)

Essa descrição sobre a transparência no discurso faz lembrar o estilo de escrita de Rachel de Queiroz, sobretudo em *O Quinze*, em que é possível reconhecer a clareza na frase e a escolha de termos que pintam as ideias com cores lúcidas, como mostra o trecho:

Encostado a uma jurema seca, defronte ao juazeiro que a foice dos cabras ia pouco a pouco mutilando, Vicente dirigia a distribuição de rama verde ao gado. Reses magras, com grandes ossos agudos furando o couro das ancas, devoravam confiadamente os rebentões que a ponta dos terçados espalhava pelo chão. (QUEIROZ, 1993, p. 10-11)

A escritora Ana Miranda (2015, p. 10) reforça essa ideia de clareza e de precisão na escolha das palavras, no prefácio que escreveu para o livro de crônicas de Rachel de Queiroz, *A Lua de Londres*, do qual ressalta-se “expressão límpida” para associá-la à transparência textual e – por que não dizer – à transparência da telha de vidro:

Embora não tenha realizado uma criação linguística experimental ou extrema, e tenha tratado a narrativa sem artifícios e singularidades, Rachel logo perpetuou sua dicção e uma expressão límpida, ligada às suas fortes origens, mas veja bem, distante da simplicidade que ela repudiava, ou a clareza sem ambiguidades, que combatia. A sua é uma narrativa com palavras exatas, de muito rigor, em tom despojado, com laivos literários na medida certa, conteúdos fortes e socializados, e um rico vocabulário correlato ao tema.

Por essas razões, *O Quinze* parece um texto transparente no âmbito da literatura. E aqui se poderia concentrar a atenção se o objeto desta análise não exigisse ir além, na direção das categorias analíticas dicotômicas que transparência e opacidade constituem.

Assim, recorreu-se ao *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés (s.d., p.121), desta vez para resgatar o conceito de “dicotomia” fundado por Saussure:

Dicotomia s.f.  
Fr. Dichotomie; ingl. Dichotomy

Chama-se dicotomia um par de termos – pertencentes em geral ao nível epistemológico\* da metalinguagem – que se propõem simultaneamente, insistindo na relação de oposição\* que permite reuni-los. O exemplo clássico é o das dicotomias

saussurianas: língua\*/fala\*, significante\*/significado\*, sincronia\*/diacronia\*. Tal procedimento é característico da atitude estrutural que prefere propor as diferenças – consideradas como mais esclarecedoras –, antes de passar ao exame e à definição dos conceitos.

Tem-se, pois, em transparência/opacidade uma dicotomia, ou seja, um par de termos, um par mínimo (conforme será explorado mais adiante), cuja simultaneidade insiste na relação de oposição que permite reuni-los por dupla negação, já que a negação da transparência implica a opacidade e vice-versa, mútua implicação, como se vê, que destaca as diferenças semânticas, visto que “mais esclarecedoras” do ponto de vista estrutural do que as semelhanças, segundo o verbete do dicionário de Greimas e Courtés acima.

A dicotomia presente no par transparência/opacidade relembra a expressão que inaugura este capítulo, “Fiat Lux”, que desencadeia o processo criativo divino segundo a dicotomia luz/escuridão.

Luz/escuridão é uma dicotomia, já que a negação da luz implica semanticamente a escuridão e vice-versa, estando também conectada isotopicamente à telha de vidro, seja do ponto de vista físico, no campo objetual, cuja colocação permite o efeito ótico de passagem do feixe de luz a romper a escuridão do cômodo escuro, seja do ponto de vista metafórico, no campo simbólico, cuja iluminação incide não somente no quarto, mas no destino da moça do poema, representando a energia capaz de romper a escuridão de uma vida cinzenta e fria.

A transformação está presente na essência das traduções intersemióticas, pela natureza desses processos que envolvem necessárias transposições, mudanças, alterações de uma linguagem para outra. No caso de *O Quinze*, do romance para o texto fílmico.

A metáfora da telha de vidro possibilita ainda a visualização no texto de chegada da ocorrência de marcas de transparência e de opacidade, as quais promovem em relação ao texto de partida uma aproximação ou um distanciamento, em maior ou menor grau.

Há duas formas, portanto, de compreender, por meio da metáfora da telha de vidro, a transformação do romance no filme. Quanto maior for a aproximação entre os dois textos, maior será a transparência do segundo em relação ao primeiro e, quanto maior for o distanciamento, maior será a opacidade.

Nessa perspectiva, a transparência e a opacidade são manifestações a serviço da metáfora da transformação, representada pela telha de vidro.

Assim, reconhece-se a homologia, ou seja, a identidade de sentido, entre a metáfora da telha de vidro e os conceitos de transparência e opacidade entendidos neste estudo como

categorias analíticas necessárias à compreensão da tradução intersemiótica de *O Quinze*, realizada por Jurandir Oliveira.

### 2.3 Telha de vidro – as categorias transparência e opacidade na tradução intersemiótica

Entre as importantes vozes sobre a tradução intersemiótica, é a voz do linguista russo Roman Jakobson, criador do termo, que melhor fundamenta a análise proposta neste estudo. Em seu ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução*, capítulo integrante da obra *Linguística e Comunicação*, Jakobson apresenta “a comutação de código” como “uma operação essencial na tradução dentro de um mesmo idioma (intralingual), de um idioma para outro (interlingual) ou de um sistema semiótico para outro (intersemiótico).” (JAKOBSON, 1997, p. 11)

No referido ensaio (ou capítulo), há um depoimento do linguista sobre o ato interpretativo como um recurso inerente ao processo da tradução:

Gostaria de apresentar todos os resultados linguísticos desta Conferência<sup>2</sup> tal como os vejo. É claro que os interpretei e não serei uma máquina de tradução que (...) não compreende e por conseguinte traduz literalmente. Desde que haja interpretação, emerge o princípio da complementaridade, promovendo a interação do instrumento de observação e da coisa observada. (JAKOBSON, 1997, p. 15)

Segundo Jakobson (1997, p. 64), as traduções são operações rotineiras, cotidianas, que pertencem tanto ao universo dos estudiosos da linguagem quanto ao seu usuário comum:

Para o linguista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como insistentemente afirmou Peirce.

Para o linguista russo, há três maneiras de interpretar um signo verbal: “ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais.” Ele classificou essas três espécies de tradução em:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua’.

<sup>2</sup> Informe final apresentado à Conferência de Antropólogos e Linguistas, realizada na Universidade de Indiana. E. U. A., de 21 a 30 de julho de 1952. Publicado no Suplemento do *Int. Journal of American Linguistics*, XIX, Nº 2, abril, 1953.

3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64-65)

Sobre a tradução interlingual, aquela que ocorre de uma língua para outra, Jakobson (2007, p. 65-66) apresenta o tradutor como alguém que cumpre o papel de recodificar e transmitir a mensagem, de maneira que as substituições não sejam mecânicas, mas atendam ao melhor entendimento do que se comunica:

Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes.

Já a tradução intralingual revela as inúmeras possibilidades que a metalinguagem oferece para nomear as experiências cognitivas dentro de uma mesma língua, conforme o linguista exemplifica com a apresentação de um específico e expressivo vocabulário siberiano:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. É desta forma que na recente língua literária dos Chunkchees do nordeste da Sibéria, “parafuso” é expresso por “prego giratório”, a por “ferro duro”, “estanho” por “ferro delgado”, “giz” por “sabão de escrever”, “relógio” (de bolso) por “coração martelador”. (JAKOBSON, 2007, p. 67)

E Jakobson (2007, p. 72) conclui que seja dentro de uma mesma língua, de uma língua para outra ou de um sistema de signos para outro, a tradução intra, interlingual ou intersemiótica, respectivamente, necessitam da interpretação do tradutor e se caracterizam por serem todas transposições criativas:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética: quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra -, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.

Se a tradução, segundo Jakobson, pressupõe um fazer interpretativo, então já se pode inferir que na tradução, qualquer que seja, é possível reconhecer marcas de opacidade, como manifestação do fazer criativo.

Assim, havendo sempre um processo interpretativo envolvido na tradução, haveria um traidor e uma traição na transmissão de uma mensagem recodificada?

Se traduzíssemos “*Traduttore, traditore*” por “O tradutor é um traidor”, privaríamos o epigrama rimado italiano de um pouco de seu valor paronomástico. Donde uma atitude cognitiva que nos obrigaria a mudar esse aforismo numa proposição mais explícita e a responder às perguntas: tradutor de que mensagens? Traidor de que valores?” (JAKOBSON, 2007, p. 72)

Vale ressaltar o caráter sincrético de uma tradução intersemiótica, pois, no caso do cinema, por exemplo, o filme reúne texto falado, imagem em movimento e som. Uma tradução fílmica de uma obra literária, como a que será oportunamente analisada, não é, portanto, somente uma tradução de palavras escritas para a modalidade oral, mas também de imagens em movimento (fotogramas), cenografia (cenas internas e externas), teatro (linguagem gestual), som técnico (ruídos) e música (trilha sonora).

No que diz respeito à tradução intersemiótica, interessa de modo particular o que diz o segundo tópico do verbete “Sincretismo” no Dicionário de Semiótica, de Greimas e Courtés (s.d., p.426):

**Sincretismo s.m.**  
fr. Synchrétisme; ingl. Syncretism

2.  
Num estilo mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas\* que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralingüísticos\* (como a gestualidade ou a proxêmica), sócio-lingüísticos, etc.

Se o simples ato de traduzir já insinua a opacidade, como foi dito há pouco, quanta opacidade, então, pode ser verificada na tradução intersemiótica para um texto sincrético como é o caso do cinema?

Como interessa a este estudo proceder à análise da tradução intersemiótica de *O Quinze*, considerando o romance de Rachel de Queiroz como texto de partida e o filme de Jurandir Oliveira como texto de chegada, segundo o termo transparência / opacidade, conta-se

mais uma vez com o auxílio metalinguístico de Greimas e Courtés (s.d., p. 459) para esclarecer em que sentido está se usando “termo” na designação do par “termo transparência / opacidade”:

**Termo s.m.**

**fr. Terme; ingl. Term**

1.

Considerando-se que toda semiótica não é senão uma rede de relações\* (ou que uma língua natural, por exemplo, não é feita, senão de diferenças), os termos só podem ser definidos como pontos de intersecção de diferentes relações. Assim, o exame da estrutura\* elementar da significação mostra bem que todo termo do quadrado semiótico é um ponto de intersecção das relações de contrariedade\*, de contradição\* e de complementaridade\*. Por outro lado, a representação de uma rede relacional em árvore\* revela que os termos que correspondem aos pontos de encontro dos ramos são, ao mesmo tempo, “resultados” das relações e as próprias relações, as quais, consideradas num nível hierarquicamente superior, apresentam-se como termos (desempenhando as funções de L. Hjelmslev o papel de funtivos): considerados sozinhos, os terminais de uma taxionomia\* não passam de termos em sentido estrito.

2.

Pontos de intersecção de relações, os termos podem ser lexicalizados (vale dizer, dotados de etiquetas\* que os denominam) ou não: uma língua natural, enquanto semiótica, oferece imensas possibilidades de lexicalização, em decorrência de ser ela uma combinatória\*. Uma segunda definição de termo revela-se, então, possível: termo é a denominação\* (a etiqueta) de um ponto de intersecção de relações (ou de um cruzamento no interior de uma rede relacional), denominação que se efetua pelo procedimento da lexicalização\*.

3.

A lexicalização dos termos será dita “natural” (por exemplo, no caso das etnotaxionomias) ou “artificial”: neste caso, os termos-rótulos constituirão ou uma terminologia\* de caráter metalinguístico\*, ou uma nomenclatura\*.

Entendido que um termo é um “ponto de intersecção” entre relações, no exame da estrutura elementar da significação, será encontrado o termo, o par mínimo constituído de relações de contrariedade, de contradição e de complementaridade<sup>3</sup>. É o que ocorre, por exemplo, com o termo transparência / opacidade, que se explica e se sustenta semanticamente por uma mútua negação, como foi visto.

O conceito de tradução elaborado por Greimas e Courtés relaciona o ato de traduzir a um “fazer interpretativo” (o que o liga a Jakobson) pautado pelo sentido, de forma que a tradução “é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação”:

**Tradução s.f.**

**fr. Traduction; ingl. Translation**

---

3 Contradição: transparência/opacidade (estabelecidos por mútua implicação negativa). Contraditoriedade: transparência / não transparência; opacidade/não opacidade (relacionados por negação). Complementaridade: não transparência implica opacidade; não opacidade implica transparência (a negação determina um dos elementos semanticamente contrários).

1. Entende-se por tradução a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado\* dado em outro enunciado considerado como equivalente.
2. A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa a seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; “falar do sentido” é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação\*.
5. É na qualidade de atividade semiótica que a tradução pode ser decomposta em um fazer interpretativo\* do texto *a quo*, de um lado, e em um fazer produtor do texto *ad quem*, de outro. A distinção dessas duas fases permite assim compreender como interpretação do texto *a quo* (ou a análise implícita ou explícita desse texto) pode desembocar, seja na construção de uma metalinguagem\* que procura explicá-lo, seja na produção (no sentido forte do termo) do texto *ad quem*, mais ou menos equivalente – uma decorrência da não-adequação dos dois universos figurativos\* – ao primeiro.

Concluindo esta subseção, segue um exemplo literário que parece sintetizar aquilo que a metalinguagem de intenção científica procura traduzir com rigor metodológico. Esse achado foi colhido por Denis Bertrand (2003, p. 402-403), ao considerar a opacidade como operação inerente à leitura, em uma citação de Proust:

Depois dessa crença central que, durante a leitura, executava incessantes movimentos de dentro para fora, em busca da verdade, vinham as emoções que proporcionava a ação em que eu tomava parte, pois aquelas tardes eram mais povoadas de acontecimentos dramáticos do que, muitas vezes, uma vida inteira. Esses acontecimentos eram os que sucediam no livro que eu lia, na verdade, as personagens a quem afetavam não era “reais”, como dizia Françoise. Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de uma personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura das nossas emoções, a simplificação que consiste em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua *opaco* para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se lhe sucede uma desgraça, esta só nos pode comover em uma pequena parte da noção total que temos dele, e ainda mais, só em uma pequena parte da noção total que ele tem de si mesmo é que sua própria desgraça o poderá comover. O achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob o seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar.

Ao comparar um personagem, “parte imaterial” assimilável pela alma, como conhecido e relacionado a um ser real, “percebido por nossos sentidos”, os quais podem trair, Proust utiliza a palavra “opaco” para definir algo não assimilável pela alma, algo denso como

“um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar”, oposto ao imaterial que se deixa penetrar e se funde à alma, porque não dizer, na clareza da transparência.

E o que é a leitura, senão uma tradução, já que também exige um fazer interpretativo, como diria Jakobson? Nesse sentido, traduzir o romance de Rachel para outras telas e páginas é explicitar uma leitura e revelar de uma forma pessoal a opacidade.

#### **2.4 Sintagma e Paradigma – a iluminação de uma telha de vidro na horizontal e na vertical**

Uma vez que este estudo culminará com a análise da tradução intersemiótica de *O Quinze*, a opção pela Semiótica Discursiva parece a mais acertada para a fundamentação teórica da referida análise.

Trata-se agora de uma questão essencialmente epistemológica, no que diz respeito ao método de investigação e à metalinguagem da teoria aqui adotada, a fim de que seja bem entendida a escolha de conceitos abrigados pela tradição semiótica.

Nesta direção, Greimas defende o controle dessa escolha e a necessidade de se buscar e se constituir um método próprio para a investigação sobre o sentido:

É preciso, para satisfazer às reais necessidades da semiótica, dispor de um mínimo de conceitos epistemológicos explicitados, que permitam ao estudioso de semiótica apreciar, quando trata da análise das significações, a adequação dos modelos que lhe são propostos ou que ele constrói para si. O estudioso de semiótica tem necessidade de um controle epistemológico do seu método. (GREIMAS, 1975, p. 12)

Assim, na condição da realização de um estudo semiótico, segue-se adiante na construção do referencial teórico necessário à análise das significações para nele encontrar o suporte necessário à exposição das investigações e percepções quanto à tradução intersemiótica, que é o foco aqui das atenções.

É, portanto, a Semiótica fundada por Greimas que interessa em relação a outras abordagens, como a fundada por Charles Sanders Peirce e a chamada Semiótica da Cultura, de Uspênski e Lotman.

E, ainda que reconhecendo a importância do trabalho realizado por Julio Plaza em seu clássico *Tradução Intersemiótica*, seguir-se-á em outra direção, na direção da Semiótica Discursiva, em razão da incompatibilidade entre a opção teórica escolhida e a abordagem de Plaza, vinculada à Semiótica de Peirce.

A trajetória da Semiótica Discursiva, como se deu a sua formação e como ela se firmou, é apresentada por Greimas na introdução do livro de Courtés, *Introducción a la Semiótica Narrativa*.

Segundo o lituano Algirdas Julien Greimas: “O campo semiótico que conheceu os progressos mais notáveis nos últimos anos é, sem dúvida, o das análises narrativas dos discursos (...) iniciado pela exploração um pouco prematura da ‘morfologia’ de Propp”:

A semiótica francesa quis ver na obra de Propp um modelo que permitiria entender melhor os princípios da organização dos discursos narrativos considerados globalmente. A hipótese, reconhecida explicitamente ou admitida tacitamente, de que existem formas universais que organizam a narração, inspirou muitas investigações mas, ao mesmo tempo, provocou lamentáveis mal-entendidos.  
(...)

O primeiro desses mal-entendidos provém da aplicação mecânica dos modelos propianos (ou de suas derivações mais triviais) aos textos literários de grande complexidade. Escrevendo-se o prefácio de uma obra de iniciação aos problemas gerais da semiótica, este texto quer ilustrar um de seus problemas, mostrando, por um lado, o caminho percorrido desde o redescobrimto de Propp e distinguindo, por outro lado, o mais claramente possível, o que pode considerar-se como uma aquisição da semiótica daquilo que preocupam a projetos e hipóteses que querem abrir caminho a novas investigações. (COURTÉS, 1980, p.5-6)

Por razões semelhantes às que guiaram Diana Luz Pessoa de Barros em sua escolha pela semiótica greimasiana, quando produziu sua obra *Teoria Semiótica do Texto*, a opção deste estudo pela Semiótica Discursiva de Greimas não desmerece as outras teorias semióticas como a de Charles Peirce e a da Escola de Tartu.

Como Diana, também não serão feitas

comparações entre as diferentes propostas e, muito menos, apreciações do mérito e das vantagens indiscutíveis de cada uma delas. A opção pela semiótica greimasiana deve-se a motivos vários, alguns de ordem pessoal, e merece referência o caráter de *teoria do texto* que assume a semiótica escolhida para esta apresentação. (BARROS, 2005, p.10)

Desta forma, preferiu-se ressaltar as características que motivaram essa escolha como as defendidas na obra já referida de Courtés, segundo a qual se reconhecem os esforços de Propp “permitindo, por um lado, construir parcialmente uma organização sintática dos relatos que, ao se estender mais além do campo da frase, se aplica à articulação de conjuntos narrativos muito mais amplos” e se apoia “por outro lado, no caminho traçado por Claude Lévi-Strauss – que intencionava organizar o discurso mítico e cuja prática metodológica nós fizemos,

entre outros, a intenção de captar – se anunciava a possibilidade de um estudo do componente semântico.” (COURTÉS, 1980, p.28)

Courtés (1980, p.28) situa a Semiótica Discursiva “na confluência da Antropologia e da Linguística” onde “às primeiras aproximações, às vezes vacilantes, sucede a instauração de um saber mais fundamentado; a semiótica está hoje integrada sem nenhuma dúvida no campo das ciências humanas”:

A diferença de uma semântica lexicática e sobretudo frásica – que é a que se pratica na França (com B. Pottier, O. Ducrot e A. Rey por exemplo) mas também em outros países (Suíça, Alemanha, Inglaterra, etc.), e sem esquecer a importante corrente dos semióticos generativistas – a tentativa da semiótica se movimenta desde o nível da frase até o do discurso e transpõe, como veremos, o modelo sintático de um plano a outro. Esta transferência metodológica, que pode resultar surpreendente à primeira vista, se justifica na medida em que, desde o ponto de vista semântico, os limites da frase seguem problemáticos (o problema das pressuposições), não esqueçamos, com efeito, que pode existir uma equivalência semântica entre os segmentos linguísticos mais desiguais (COURTÉS, 1980, p.28).

Para Courtés, “a passagem da frase ao discurso se funda na aceitação dos fenômenos de *condensação e expansão*”, conceitos que vão apoiar a análise a ser apresentada no capítulo 4 correspondendo a marcas de opacidade, e “que caracterizam as línguas naturais; são estes, o sabemos, conceitos essenciais para a descrição linguística, já que permitem o funcionamento metalinguístico do discurso: paráfrases, resumos, definições dadas pelos dicionários” (COURTÉS, 1980, p.28)

Os conceitos de condensação e de expansão, que mostram a tradução como uma operação essencialmente metalinguística, possibilitarão a análise da tradução intersemiótica de *O Quinze*, segundo os princípios da Semiótica Discursiva, sobretudo considerando-se o caráter analítico do texto escrito e o sintético de sua versão cinematográfica.

Busca-se, portanto, compreender semioticamente a dicotomia transparência / opacidade para “mostrar como é possível estruturar e generalizar em profundidade de acordo com as etapas hierárquicas, conjuntos discursivos que se apresentam em forma longitudinal, pois todo discurso é uma cadeia de enunciados”. (COURTÉS, 1980, p.28)

Encontram-se em Fiorin mais subsídios para esclarecer a relação entre tradução e interdiscursividade. Segundo ele, ao citar Bakhtin, em seu texto sobre intertextualidade e interdiscursividade,

O discurso literário “não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras”. Todo texto constrói-se, assim,

“como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (...) “O discurso (o texto) é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)”. (...) no lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade. Bakhtin opera com a noção de intertextualidade, porque considera que o “diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”. Por isso, ele vê “a escritura como leitura do *corpus* literário anterior e o texto como absorção e réplica de um outro texto.” Está aí entronizada a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto. (FIORIN, 2006, p. 163)

Se “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, e o discurso “é um cruzamento de discursos (de textos) em que se lê, pelo menos, um outro discurso (texto)”, quantas manifestações de transparência e de opacidade podem ser identificadas em uma tradução? É claro que são incalculáveis, o que obrigará a selecionar as operações mais relevantes da tradução da obra inaugural de Rachel de Queiroz.

Pretende-se que esse questionamento seja respondido ao longo deste estudo, pois concorda-se com Fiorin, ao afirmar que “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis”, (FIORIN, 2006, p. 164) e acredita-se que os discursos se tornam perceptíveis, na medida em que se constituam mais ou menos transparentes ou mais ou menos opacos.

O texto, segundo Fiorin, “é uma produtividade, porque é o teatro do trabalho com a língua, que ele desconstrói e reconstrói. É significância, porque é um espaço polissêmico, onde se entrecruzam vários sentidos possíveis.” (FIORIN, 2006, p. 164)

Fiorin apresenta o texto como “significância”, como “um espaço polissêmico”, espaço “onde se entrecruzam vários sentidos possíveis”, o que leva esta pesquisa a refletir sobre o texto como sendo uma tradução em que se condensam e se expandem outros discursos.

Neste sentido, a própria significação é entendida por Greimas como uma tradução:

A significação é, portanto, apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente, e o sentido é apenas esta possibilidade de *transcodificação*. Dramatizando um pouco, chegamos então a dizer que o falar metalinguístico do homem é apenas uma série de mentiras, e a comunicação apenas uma sequência de mal-entendidos. A escritura, esta, é evidentemente uma traição, enquanto que a crítica literária é no máximo uma tradução livre, metafórica, de uma atividade semiótica que já não é primeira. Quantas variações literárias sobre este tema, quantos pretextos para escrever sobre a impossibilidade, a indecência, o absurdo de escrever.” (COURTÉS, 1980, p.13)

Portanto, quanta opacidade há sob o próprio sentido de significação – o que leva a crer que não há hermenêutica sem opacidade, não há compreensão, distinção do sentido sem

opacidade –, pois sempre haverá tensão entre transparência e opacidade ainda que num mínimo grau de significação:

Dizer que o texto é prática significante quer dizer que “a significação se produz, não no nível de uma abstração (a língua), tal como postulava Saussure, mas como uma operação, um trabalho em que se investem, ao mesmo tempo e num só movimento, o debate do sujeito e do Outro e o contexto social” (FIORIN, 2006, p. 164)

Pode-se ainda dizer que mesmo o contato do homem com a realidade não ocorre diretamente, mas “sempre mediado pela linguagem”. Segundo Bakhtin, “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”. (FIORIN, 2006, p. 167)

Isso quer dizer que “o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos que semiotizam o mundo”. (FIORIN, 2006, p. 167)

Assim, pode-se dizer que os discursos “semiotizam o mundo”, porque “não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras” (FIORIN, 2006, p. 167)

É importante ressaltar que a presença dos discursos ou das vozes em um texto não ocorre aleatoriamente, mas “como observa Faraco”, ao evocar Bakhtin, é regida por “‘jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente’ (...). Isso significa que, para o autor russo, não há uma neutralidade na circulação de vozes. Ao contrário, ela tem uma dimensão política. As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer.” (FIORIN, 2006, p. 173)

Essas vozes distintas em um texto estão relacionadas à interdiscursividade, enquanto a presença materializada de um texto em outro texto está relacionada à intertextualidade:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (FIORIN, 2006, p. 181)

Fiorin se utiliza da ocorrência do discurso indireto livre no trecho a seguir, extraído da obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, para exemplificar a interdiscursividade:

Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços. Nem lhe restava o direito de protestar. Baixava a crista. Se não baixasse, desocuparia a terra, largar-se-ia com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Para onde? Hem? Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada! [...] Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão, os soldados e os agentes da prefeitura. Tudo na verdade era contra ele. Estava acostumado, tinha a casca muito grossa, mas às vezes arreliaava. Não havia paciência que suportasse tanta coisa. (Ramos, 1971, pp. 138-9)

No discurso indireto livre, misturam-se as vozes do narrador e a da personagem Fabiano. São vozes que se distinguem, porque representam discursos distintos, um discurso mais imparcial, no caso do narrador observável em “Olhou as cédulas arrumadas na palma, os níqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços.” e outro discurso mais emotivo, no caso da personagem, como revela “Tinha para onde levar a mulher e os meninos? Tinha nada!”

Essas vozes se encontram dentro do texto, mas não se relacionam a outro texto “fora do texto em análise”. Há, entretanto, a possibilidade de reconhecer o diálogo entre textos, “quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído. Há no texto que se relaciona com ele um encontro de dois textos.” (FIORIN, 2006, p. 182)

Chama-se intertextualidade o fenômeno que acontece, por exemplo, em *Satélite* (texto 1), de Manuel Bandeira em relação a *Plenilúnio* (texto 2), de Raimundo Correia, em textos escolhidos por Fiorin:

## Texto1

SATÉLITE  
 Fim de tarde.  
 No céu plúmbeo  
 A Lua baça  
 Paira  
 Muito cosmograficamente  
 Satélite.  
 Desmetaforizada,  
 Desmitificada,  
 Despojada do velho segredo de melancolia,  
 Não é agora um golfão de cismas,  
 O astro dos loucos e enamorados,  
 Mas tão-somente  
 Satélite.  
 Ah Lua deste fim de tarde,  
 Demissionária de atribuições românticas;  
 Sem show para as disponibilidades sentimentais!  
 Fatigado de mais-valia  
 Gosto de ti, assim:  
 Coisa em si,  
 - Satélite.  
 (BANDEIRA, 1973, p. 232)

## Texto 2

Há tantos anos olhos nela arroubados,  
 No magnetismo do seu fulgor!  
 Lua dos tristes e enamorados,  
 Golfão de cismas fascinador.  
 (CORREIA, 1976, p. 65)

Não só o uso que Bandeira faz das expressões “golfão de cismas” e “astro dos loucos e enamorados” remetem a *Plenilúnio*, como a negação de “uma concepção a respeito da lua, atribuída a um literato do passado” em que “podemos concluir não que o poeta esteja lamentando o fim dos tempos românticos e criticando a frieza do mundo moderno, mas que é avesso aos exageros sentimentais de uma certa literatura em torno da lua.” (FIORIN, 2006, p. 183)

Mas a lua vista pela telha de vidro não é a de Correia nem a de Bandeira ou a de Cassiano Ricardo, é a lua de Rachel, é “a lua branca e fria” que “também se mete às vezes pelo clarão da telha milagrosa...”. (QUEIROZ, 2015, p.85)

Na telha metafórica desta análise, a iluminação vertical é homóloga ao paradigma (assim como há aspectos paradigmáticos na tradução) e a iluminação horizontal é homóloga ao sintagma (nas sequências que podem ser transpostas).

Para melhor compreender essa iluminação horizontal e essa iluminação vertical, é necessário relembrar a relação entre a transcodificação vertical e transcodificação horizontal:

Voltamos assim ao plano semiótico da denotação do qual o sentido parece ter sido retirado, onde só resta um significante empobrecido, feito de automatismos de gesticulação e da nossa familiaridade com as coisas. Vista por este ângulo, a denotação é ao mesmo tempo o lugar de instauração do sentido e de sua suspensão. Mas se o sentido pode se deslocar assim o tempo todo, é porque existem percursos metasemióticos previsíveis para sua transposição: procedimentos de transcodificação vertical oferecem múltiplas possibilidades, de explicitação e de implicação do sentido; procedimentos de transcodificação horizontal dão conta da dupla implicação dos processos e dos sistemas. Se, nas traduções, os efeitos de sentido operam sobre o eixo da evidência e da profundidade, os processos orientados aparecem, como os lugares de transformação dos sentidos articulados em sistemas. (GREIMAS, 1975, p. 16 - 17)

Na referida relação, cabe ainda esclarecer o que a Semiótica entende pela dicotomia denotação / conotação.

Hjelmslev inaugura a sua Semiótica conotativa, partindo dessa relação entre os planos denotativo e conotativo. O objeto de estudo dessa semiótica é o resultado da inserção no segundo sistema (conotativo) do primeiro sistema (denotativo).

Desta forma, “estaremos às voltas com dois sistemas de significação imbricados um no outro, mas também desengatados, um em relação ao outro. Todavia, o 'desengate' dos dois sistemas pode fazer-se de maneiras inteiramente diferentes, segundo o ponto de inserção do primeiro sistema no segundo, dando lugar assim a dois conjuntos opostos” (BARTHES, 2006, p. 95), em que “os significantes de conotação, que chamaremos *conotadores*, são constituídos por *signos* (significantes e significados reunidos) do sistema denotado.” (BARTHES, 2006, p. 96).

Sobre a relação entre esses dois sistemas, acrescenta-se que os

Signos denotados podem reunir-se para formar um só conotador – se for provido de um só significado de conotação; ou melhor, as unidades do sistema conotado não têm forçosamente o mesmo tamanho que as unidades do sistema denotado; grandes fragmentos de discurso denotado podem constituir uma única unidade do sistema conotado (é o caso, por exemplo, do *tom* de um texto, feito de múltiplas palavras, mas que remete, todavia, a um só significado). Seja qual for o modo pelo qual a conotação “vista” a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra “denotado” (sem o quê o discurso não seria possível) e os conotadores afinal são sempre signos descontínuos, “erráticos”, naturalizados pela mensagem denotada que os veicula. (BARTHES, 2006, p. 97)

Assim como a conotação “veste a mensagem denotada”, pode-se estabelecer uma relação que entenda a conotação, como sendo opacidade que veste o texto e a denotação como sendo a sua transparência.

Roland Barthes distingue os dois planos em questão, considerando que “o primeiro sistema constitui o plano de *denotação* e o segundo sistema (extensivo ao primeiro) o plano da *conotação*. Diremos, pois, que *um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação*; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos.” (BARTHES, 2006, p. 95) E ressalta a importância de se atentar à Semiótica conotativa:

Os fenômenos de conotação ainda não foram estudados sistematicamente (encontrar-se-ão algumas indicações nos *Prolegomena* de Hjelmslev). Todavia, o futuro sem dúvida pertence a uma Linguística da conotação, pois a sociedade desenvolve incessantemente, a partir do sistema primeiro que lhe fornece a linguagem humana, sistemas de segundos sentidos e essa elaboração, ora ostentada, ora mascarada, racionalizada, toca muito de perto uma verdadeira Antropologia Histórica. (BARTHES, 2006, p. 96)

É importante também esclarecer que “a Semiótica científica ou metalinguagem é uma operação, enquanto a Semiótica conotativa não o é” (BARTHES, 2006, p. 97) e que “a noção de metalinguagem não deve ficar restrita às linguagens científicas; quando a linguagem

articulada, *em seu estado denotado*, se incumbe de um sistema de objetos significantes, constitui-se em ‘operação’, isto é, em metalinguagem.” (BARTHES, 2006, p. 98).

Para entender melhor essas duas abordagens semióticas,

Poderíamos dizer que a sociedade, detentora do plano de conotação, fala os significantes do sistema considerado, enquanto o semiólogo fala-lhe os significados; ele parece possuir, pois, uma função objetiva do deciframento (sua linguagem é uma operação) diante do mundo que naturaliza ou mascara os signos do primeiro sistema sob significantes do segundo; sua objetividade, porém, torna-se provisória pela própria história que renova as metalinguagens. (BARTHES, 2006, p. 99)

A essa “função objetiva do deciframento diante do mundo que naturaliza ou mascara os signos do primeiro sistema sob significantes do segundo” é que se dedica este estudo. Razão pela qual, é fundamental à natureza discursiva desta investigação que ela seja apoiada no pensamento de Hjelmslev, Barthes, Courtés e Greimas e no olhar semântico desses semioticistas para o mundo.

Assim, com esse mesmo olhar, pretende-se que as isotopias temático-figurativas da transparência e da opacidade permitam o confronto do texto de Rachel de Queiroz com a sua tradução cinematográfica. Vale lembrar como a isotopia é entendida para fins desta análise: “Por Isotopia, entendemos geralmente um feixe de categorias semânticas redundantes, subjacentes ao discurso considerado. Dois discursos podem ser isotópicos mas não isomorfos.” (GREIMAS, 1975, p. 10)

Greimas e Courtés assim apresentam o vocábulo em seu dicionário:

**Isotopia** s.f.

**fr. Isotopie; ingl. Isotopy**

1.

A. J. Greimas tomou ao domínio da físico-química o termo isotopia e o transferiu para a análise semântica, conferindo-lhe uma significação específica, levando em consideração seu novo campo de aplicação. De caráter operatório, o conceito de isotopia designou inicialmente a interatividade\*, no decorrer de uma cadeia sintagmática\*, de classemas\*, que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma\* que reúne ao menos duas figuras\* sêmicas pode ser considerado como o contexto\* mínimo que permite estabelecer uma isotopia. (...)

Nesta análise da adaptação fílmica de *O Quinze*, buscar-se-á identificar as isotopias que tornam o discurso homogêneo, reconhecendo os termos, ou pares mínimos que, a exemplo daqueles já mencionados (transparência / opacidade, luz / escuridão, são relevantes ao percurso gerativo de sentido do texto.

E porque trata-se de uma tradução de uma obra literária para o cinema, é interessante, além de verificar a recorrência das isotopias, observar alguns processos de condensação e extensão realizados por Jurandir Oliveira para apresentar no texto sincrético que é um filme a sua adaptação do texto de Rachel de Queiroz. Além de observar a ocorrência de isotopias temático-figurativas, pois,

3. (...) baseando-se na oposição reconhecida – no quadro da semântica\* discursiva – entre o componente figurativo e o componente temático, distinguir-se-ão correlativamente isotopias figurativas, que sustentam as configurações\* discursivas, e isotopias temáticas, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo\*.

As correspondências entre as isotopias também serão observadas no intuito de que sejam investigados os seus conectores. Importa compreender a lógica dessa conexão, uma vez que a proposta deste estudo é trabalhar a metáfora como conector de isotopias, as quais podem ser posicionadas no âmbito do sintagma e do paradigma, conforme exemplificado no verbete:

4. Na comparação, tem-se uma co-manifestação de isotopias, geralmente uma bi-isotopia: assim, em “Este homem é um leão”, aparece uma categoria classemática (do tipo “e humano e animal”) de que um e outro termos são suscetíveis de se manifestarem ao longo da cadeia sintagmática. Trata-se, aqui, de uma isotopia complexa. (...) A isotopia complexa, ainda que de caráter paradigmático está ligada à linearidade do texto, já que o desenvolvimento das duas isotopias se efetua apenas sobre o eixo sintagmático.

Estabelecer esses dois eixos é essencial à análise da tradução intersemiótica a que se propõe este trabalho, pois será justamente com base nessa perspectiva que a metáfora da telha de vidro demonstrará as suas posições vertical, para o eixo paradigmático, e horizontal, para o eixo sintagmático aos quais pretende-se associar isotopias temático-figurativas importantes para verificar o grau de opacidade e de transparência do texto fílmico de *O Quinze* em relação ao romance.

Igualmente importantes para a eficácia dessas associações será dispor de modalidades veridictórias, conforme ressaltado a seguir:

5. Enquanto enunciado\* que rege um outro enunciado (de fazer ou de estado), a modalidade\* define um plano isotópico que enquadra unidades de ordem hierarquicamente inferior sobre as quais ela incide (cf. o fenômeno de integração, assinalado por R. Barthes). Assim, por exemplo, no caso das modalidades veridictórias\*, o jogo do ser\* e do parecer\*, como as posições cognitivas\* às quais

ele dá lugar, determinam um plano isotópico, interno ao discurso. Como as categorias de *verdadeiro*, de *falso*, de *secreto* e de *mentira* apenas constituem um sistema de relações, os “valores de verdade” são relativos ao universo que elas modalizam (o mundo do “senso comum” e o do “maravilhoso”, que jogam ambos com a veridicção\*, são muito diferentes quanto à sua determinação do “verdadeiro” por exemplo): cruza-se aqui com a “lógica dos mundos possíveis” (podendo um mesmo texto ser lido em isotopias diferentes), como o problema do “fantástico” ou das “utopias”, com toda a dificuldade da indecibilidade entre duas ou várias leituras possíveis.

Essas leituras possíveis, no plano isotópico da adaptação de *O Quinze* às telas do cinema, serão analisadas por meio do quadrado veridictório, uma vez que entende-se nesse procedimento um modo eficiente de se verificar as possibilidades de buscar o sentido delas.

6.

Do ponto de vista do enunciatário\*, a isotopia constitui um crivo de leitura\* que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite elidir ambiguidades. Pode, entretanto, acontecer que a desambiguação\* se faça, por assim dizer, às avessas, por exemplo, no caso de uma leitura “intertextual” (M. Arrivé) em que um texto se encontra encaixado em um discurso mais amplo. Pode ocorrer, por outro lado, que diferentes leituras sejam possíveis, sem contudo serem compatíveis entre si. Acrescentemos, enfim, que para um texto dado, não parece que o número de leituras possíveis seja infinito: ele está simplesmente ligado ao caráter polissemêmico\* dos lexemas, cujas virtualidades de exploração são em número finito.

A análise das isotopias neste estudo terá por objetivo compreender as escolhas feitas pelo tradutor, segundo a Teoria da Enunciação que, conforme registra Fiorin, ao citar Benveniste, idealizador da teoria, é “a apropriação da língua por um ato individual de dizer”.

Trata-se de uma instância caracterizada pela mediação entre língua e fala e pela ocorrência das categorias de pessoa, tempo e espaço, nas quais variam três elementos dêiticos “ego, hic, nunc”, “eu, aqui, agora”.

De acordo com Bertrand, “O objeto da semiótica é o sentido”, apreensível pelo resultado da função semiótica da linguagem, ou seja, pela reunião dos planos da expressão e do conteúdo. O que caracteriza a semiótica é “o parecer do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 11).

A semiótica também se relaciona com a leitura no nível discursivo do texto, que está associado com o mundo exterior ao texto, o contexto. A dimensão figurativa do discurso é responsável pela relação do discurso com o mundo, na medida em que “estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo (...)” (Bertrand, 2003, p.29)

Assim, para a semiótica, um texto pode ser compreendido em camadas, pelas quais se forma o percurso gerativo de sentido, da concepção mais simples e abstrata à mais complexa e concreta. Em outras palavras, os níveis fundamental, narrativo e discursivo.

Sobre o nível discursivo, no qual se concentra esta pesquisa, Diana Barros esclarece:

A semiótica constrói os sentidos do texto sob a forma de um percurso gerativo. O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual. Pela própria definição do percurso gerativo, as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e ‘enriquecidas’ semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais. Pelo exame da sintaxe e da semântica do discurso, serão explicadas a especificidade e a complexidade das organizações discursivas.

(...)

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de ‘escolhas’, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e ‘conta’ ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa ‘enriquecida’ por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (BARROS, 2005, p.53)

Por complexa e “enriquecida” pode-se entender o processo de figurativização, ou seja, a “cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos.” (BARROS, 2005, p.53)

Pode-se dizer também que é “nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído.” (BARROS, 2005, p.53-54)

Portanto, “cabe à sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário. O discurso define-se, ao mesmo tempo, como objeto produzido pelo sujeito da enunciação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário.” (BARROS, 2005, p.54)

A semiótica investiga as relações entre enunciação e discurso sob a forma das diferentes projeções da enunciação com as quais o discurso é construído.

Nessa construção, “há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de convencerem de sua verdade, são o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente*.” (BARROS, 2005, p.54)

Esses efeitos se estabelecem na sintaxe do discurso por meio de “procedimentos argumentativos que definem o discurso como objeto de comunicação manipuladora entre o enunciador e o enunciatário.” (BARROS, 2005, p.54)

Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade. São dois, portanto, os procedimentos semânticos do discurso, a tematização e a figurativização. (BARROS, 2005, p.66)

Para que melhor se compreenda essas tarefas de disseminar temas e de os figurativizar que cabem ao sujeito da enunciação, recorreu-se ao vocabulário crítico que integra a obra *Teoria Semiótica do Texto*, da qual já se valeu diversas vezes para fundamentar este estudo:

*Tematização*: é o procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos.

*Figurativização*: é o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais “concretos” (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos.

Não se pode encerrar este tópico sem considerar que a tradução intersemiótica de *O Quinze*, foco desta análise, se constitui, antes de mais nada, em uma leitura realizada pelo tradutor. E que a opacidade no processo da leitura atribui ao texto um caráter enunciativo, em que se acentua a subjetividade, assim como considera-se enuncivo, objetivo e “imparcial” o caráter da transparência.

Segundo Bertrand (1988, p. 83), para reconhecer a transparência de um texto é necessário

separar as impressões referencias que deixam tão à vontade a leitura e fixa uma história de evidente simplicidade, para limpar a formação interna do senso, que tece as relações e produz uma imagem de mundo. Estas fazem reverter à escritura ou mais precisamente demonstra que a transparência do texto é correlacionada com a opacidade e a resistência da linguagem.

Literatura e cinema são, portanto, simulacros da realidade que, dentro de seus limites e diante de sua impossibilidade de perfeita reprodução da realidade, criam “uma imagem de mundo”, uma ilusão de realidade.

E é essa ilusão de realidade que deverá ser interpretada, uma vez que “ver é interpretar” (BERTRAND, 2003, p.160), pela precária percepção humana capaz apenas de acessar o “parecer” das coisas, não a essência delas, considerando ainda, segundo Greimas, que

“todo parecer é imperfeito: oculta o ser, mas é apenas o parecer que se nos apresenta como visível”. (GREIMAS, 2002, p.19)

Assim a semiótica explica como se contrói as relações do leitor ou do espectador com o mundo, a partir de suas impressões, abrangendo tanto as linguagens verbais quanto as não verbais, de maneira que sejam restituídas significações análogas às experiências perceptivas: “A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar visível a realidade sensível”. (BERTRAND, 2003, p.154)

Num mundo considerado como algo constituído de uma invisibilidade ou de uma opacidade, a figuratividade seria o meio de traduzir o sensível, de instituir visibilidade pelo exercício da linguagem.

Em outras palavras, a figuratividade seria uma maneira de articular os sentidos, a partir de um recorte da realidade que na concretização do texto corresponde a uma graduação de um nível mais abstrato a um nível mais concreto.

Vale lembrar que as figuras se apoiam semanticamente nos temas, os quais, por sua vez, permitem reingressar no nível fundamental. Razão que conduz esta análise pelos caminhos do “mistério e da epifania do sentido”, conforme expressou Fiorin<sup>4</sup>.

## **2.5 Homologia entre transparência e opacidade e o percurso gerativo de sentido**

Para entender a dicotomia transparência / opacidade como homóloga ao percurso gerativo de sentido, deve-se considerar a camada mais superficial do texto em estudo, portanto claramente observável, situando essas manifestações no nível discursivo.

A tradução intersemiótica do texto do romance *O Quinze* para o texto fílmico homônimo, revela, na sintaxe do discurso, uma relação entre os sujeitos da enunciação, enunciador e enunciatário, em que o primeiro se apresenta com o propósito de convencer o segundo, que, por sua vez, estabelece um fazer interpretativo sobre o enunciado proposto.

Assim, quanto mais independente for o enunciador do texto de chegada em relação ao texto de partida, mais opaca será a sintaxe discursiva. O que equivale dizer que quanto mais são percebidas as escolhas criativas do enunciador no enunciado do filme (observado como texto), mais evidentes serão as marcas de opacidade na sintaxe do discurso.

---

4 Disponível em: < (<https://www.youtube.com/watch?v=jjuU3SJromc>)>

Do mesmo modo, quanto menos o enunciador fílmico é percebido no enunciado, quanto mais ele se parafraseia o texto de partida, alcançando certa invisibilidade, mais transparente é o jogo da sintaxe discursiva. E as marcas dessa transparência são constituídas veridictoriamente como um “disfarce”, ou seja, é o filme, mas parece o livro. Contribui para a transparência o caráter tipicamente enuncivo (ele – lá – então) no enunciado do filme, em que poucas marcas da presença enunciativa (eu – aqui – agora) são observadas.

Deve-se recordar também que o nível do discurso da relação intersemiótica pressupõe um nível narrativo, pois o enunciador do filme é, neste caso, o enunciatário do romance. É no nível narrativo que se estabelece o jogo actancial, na relação conjunta entre sujeito e objeto de valor. A transparência ou a opacidade, nesse plano do percurso gerativo do sentido, dependerá da menor ou maior coincidência de percursos conjuntos ou disjuntos e dos valores investidos nesses percursos (contrato, desempenho, sanção).

No nível fundamental, o mais abstrato do percurso gerativo do sentido, serão mais transparentes ou mais opacas as dicotomias sobre as quais o texto verbal ou fílmico se estruturam semanticamente, ganhando investimentos eufóricos ou disfóricos. Uma dicotomia universal como vida/morte pode ter igual, maior ou menor repercussão nos demais níveis do percurso se comparado a outros, como liberdade / opressão ou masculino/feminino, por exemplo.

Voltando ao nível discursivo, reconhece-se a atuação de um enunciador no texto verbal, que faz saber ao destinatário (enunciador do texto fílmico) a existência do objeto de valor traduzir / interpretar, tornando-o sujeito da ação em um contrato pelo dever / querer construir uma tradução fílmica do texto motivador, o qual entra em conjunção com esse objeto e espera o veredicto da sanção.

Nessa relação entre destinador e destinatário é possível notar: a fase da virtualização do objeto traduzir / interpretar, quando do estabelecimento do contrato pelo dever / querer; a fase da atualização decorrente das modalizações do saber / poder e a fase da realização, quando no momento da sanção (aprovação ou não do sujeito destinador) se constata que a performance se realizou e ocorre o reconhecimento do sujeito que operou a transformação sob a tensão entre a transparência – fidelidade / angústia de corresponder ao romance e a opacidade – responsabilidade autoral / desejo da manifestação criativa do fazer fílmico.

Do ponto de vista da semântica do discurso, as marcas de opacidade e transparência irão corresponder às isotopias temático-figurativas, as quais serão opacas quanto mais se

afastarem daquelas observáveis no romance e serão transparentes quanto mais aproximadas àquelas existentes no texto de partida.

Retomando a ideia de tradutibilidade, que se relaciona com as possibilidades de condensação e expansão do discurso, vale ressaltar que há diferenças e semelhanças inerentes à realização de um texto sincrético, como é um filme, em que o intérprete / tradutor intersemiótico acaba lidando com pelo menos três semioses (relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão): as imagens em movimento, o som (seja musical, técnico e do texto verbal oralizado) e as escolhas, por exemplo, do conteúdo a ser cortado, uma vez que a complexidade de um romance com 26 capítulos não caberia em sua integralidade dentro de um filme, uma síntese de aproximadamente 100 minutos.

Finalmente, apresentados os conceitos com os quais este estudo será fundamentado, resta propor a metáfora da telha de vidro como conector de isotopias temáticas e figurativas.

Para isso, serão observados os termos opacidade / transparência e horizontalidade / verticalidade em suas possibilidades sintagmáticas e paradigmáticas, contando com o quadrado semiótico como instrumento de análise comparativa entre o romance e o filme *O Quinze*.

## 2.6 *O Quinze* no quadrado semiótico

Inserir *O Quinze* no quadrado semiótico requer, antes de mais nada, retomar o seu conceito, segundo apresentam Greimas e Courtés:

**Quadrado semiótico** s.m.  
fr. Carré sémiotique; ingl. Semiotic square

1.

Compreende-se por quadrado semiótico a representação\* visual da articulação lógica de uma categoria\* semântica qualquer. A estrutura\* elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação\* entre ao menos dois termos\*, repousa apenas sobre uma distinção de oposição\* que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma\* composto de n termos, mas não permite por isso mesmo distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia\* (o “parentesco”) dos traços distintivos\* que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações, por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que são alheios.

No quadrado semiótico, se estabelece uma oposição entre a e b, uma relação de contrariedade recíproca, já que negar a implica afirmar b e vice-versa. A relação semântica entre uma negação e um dos termos contrários é chamada de contraditoriedade. Finalmente, a

implicação de uma negação para com um dos termos contrários é chamada de complementaridade.

O termo transparência / opacidade é o que interessa à constituição do quadrado, ainda que o objetivo deste estudo não seja a análise usual do termo, mas usar o próprio quadrado como instrumento de análise na comparação entre duas linguagens, a literária e a cinematográfica, segundo essas categorias.

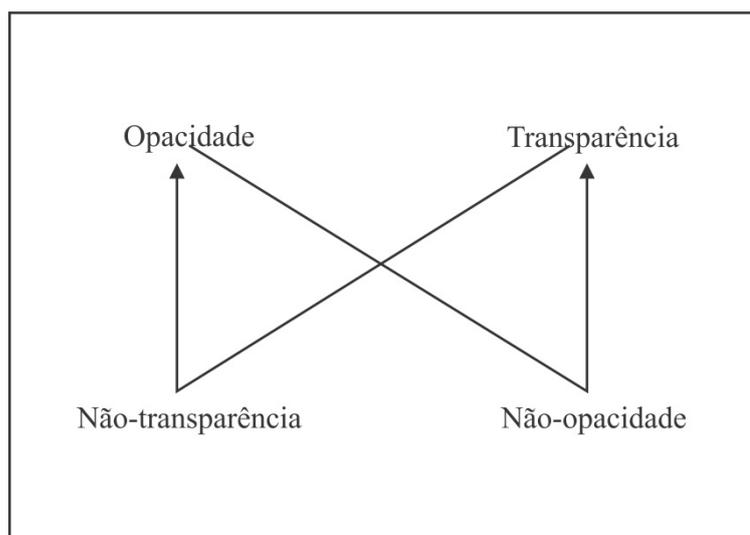


Figura 1 – Quadrado Semiótico Opacidade / Transparência 1

No quadrado acima, transparência/opacidade são termos contrários, pois são categorizáveis por uma recíproca implicação negativa, formando o termo complexo luminoso. São contraditórias as ligações entre não transparente e opaco e entre não opaco e transparente. São complementares as implicações vistas nas laterais, ou seja, não opaco implica transparente e não transparente implica opaco. Cabe ainda ressaltar que os termos reunidos no par não transparente / não opaco, situado na base do quadrado, são chamados de neutros: não transparente / não opaco é não luminoso, ou seja, escuro.

Desta forma, guiada pela metáfora da telha de vidro, esta pesquisa analisará, num primeiro momento, a relação entre opacidade e transparência nas escolhas de Jurandir Oliveira, ao traduzir *O Quinze* do romance para o cinema.

Essas escolhas são consequências do dilema fidelidade *versus* criatividade, vivido pelo diretor paraibano cuja proposta, conforme será apresentada no capítulo 3, “Das páginas de Rachel a outras páginas e às telas da TV, do computador e do cinema”, na subseção 3.4 “Das páginas de Rachel à tela do cinema – *O Quinze*, o filme de Jurandir Oliveira”, parece que foi

manter-se o mais fiel possível ao texto de partida. Ou, em outras palavras, alcançar a predominância da transparência interdiscursiva em sua obra.

Num segundo momento, o quadrado semiótico será constituído pelo termo horizontalidade / verticalidade, com o objetivo de realizar um levantamento quantitativo correspondente a considerações qualitativas acerca das sequências sintagmáticas e das equivalências paradigmáticas relacionadas à opacidade e à transparência e suas respectivas isotopias temáticas e figurativas.

Neste caso, o objeto desta análise, a ser guiada pela metáfora telha de vidro, será o filme *O Quinze*, analisado conforme as categorias dispostas no diagrama abaixo:

Telha de Vidro			
Horizontalidade (sintagma) [aqui aparecem as sequências]		Verticalidade (paradigma) [aqui aparecem as equivalências]	
Opacidade isotopias temático- -figurativas [texto/imagem/som]	Transparência isotopias temático- -figurativas [texto/imagem/som]	Opacidade isotopias temático- -figurativas [texto/imagem/som]	Transparência isotopias temático- -figurativas [texto/imagem/som]

Figura 2 – Quadro Telha de Vidro 1

Assim, iluminado pelo fecho de luz que desce da telha de vidro, este estudo tratará no próximo capítulo sobre os desafios da transformação do signo e da construção de novos significados aos quais se dedicaram os profissionais que levaram as páginas de Rachel de Queiroz a outras páginas e às telas da TV, do computador e do cinema.

*A lua branca e fria também se mete às vezes pelo clarão da telha milagrosa*

### 3 DAS PÁGINAS DE RACHEL A OUTRAS PÁGINAS E ÀS TELAS DA TV, DO COMPUTADOR E DO CINEMA

Entre as traduções intersemióticas da obra de Rachel de Queiroz, *O Quinze* é o título que já mereceu as maiores atenções de ilustradores, *motion designers*<sup>5</sup>, roteiristas e diretores que, por meio da palavra ou que, a partir dela, desenvolveram suas criações.

*O Quinze*, em síntese, é um romance da escassez. É bem mais do que a obra de estreia de Rachel de Queiroz. É a demonstração da capacidade da escritora de contar uma história sem desperdiçar nenhum recurso, nenhuma palavra.

Publicado em 1930, o livro, de estética modernista, classificado como romance regionalista de 30 por sua cronologia e temática, narra o drama vivido pelas personagens, durante a terrível seca de 1915, e insere o leitor nessa realidade árida, desde o primeiríssimo contato com o texto, representado pelo título sucinto “O Quinze”.

A narrativa é situada no ano de 1915, quando muitos sertanejos nordestinos foram obrigados a emigrar para o Norte em busca da promessa de enriquecimento propagado pela febre da borracha ou para o Sudeste necessitado de mão de obra para seu processo de desenvolvimento industrial.

A escassez da seca é uma característica representada não só pela objetividade que intitula o romance, mas na ausência de títulos para os seus 26 capítulos, enumerados por algarismos arábicos, ao longo dos quais se evidenciam outras faltas, como a falta da chuva, que gera a falta de condições para a permanência na terra e para a sobrevivência, a falta do trabalho, a falta da moradia, a falta de alternativas.

A falta é diferentemente apresentada nos cenários cearenses das três fazendas da região de Quixadá: Logradouro (pertencente à D. Inácia, avó de Conceição), Aroeiras (de propriedade de D. Maroca, para quem trabalha Chico Bento), a fazenda onde vivem os pais e as irmãs de Vicente (primo de Conceição) e Fortaleza:

Logradouro – D. Inácia, a quem as personagens se referem também como “Mãe Inácia”, é obrigada pela seca a deixar Logradouro e se mudar para Fortaleza com a neta Conceição ao término das férias passadas na companhia da avó;

---

<sup>5</sup> Motion Designer é o profissional da área Audiovisual que trabalha especialmente com animação digital. É basicamente um designer que dá movimentos em grafismos, textos, ícones, imagens, etc. Motion Graphics ou Motion Design, é uma arte digital. O Motion Designer cria animações em 2D ou 3D, como vinhetas de abertura, vídeos explicativos, book trailers, infográficos animados, abertura de títulos de cinema (Title Sequence) e tudo que engloba animação digital para vídeos. (<http://brelaz.tv/motion-designer/>)

Aroeiras – D. Maroca abandona Aroeiras e ordena ao vaqueiro Chico Bento que, depois de soltar os animais, busque meios de sobreviver em outro lugar;

Fazenda do Major – A família de Vicente deixa a fazenda aos seus cuidados e se muda para Quixadá;

Fortaleza – Recolhe em campos de concentração as levas de retirantes vindas do interior do Ceará.

Em uma linguagem econômica de adjetivos e permeada de fortes imagens poéticas, o narrador onisciente conduz, em terceira pessoa, um fio narrativo predominantemente linear com poucos avanços e recuos no tempo, recorrendo ao discurso indireto livre por meio do qual se sucedem as falas em construções simples, diálogos espontâneos, os quais revelam a profundidade psicológica das personagens.

À semelhança da objetividade do título do romance e da ausência de títulos nos capítulos, as personagens são nomeadas somente pelo primeiro nome, desconhecendo-se seus sobrenomes, com raras exceções, como Luís Bezerra e Mariinha Garcia.

Elas se distribuem em dois percursos narrativos: o percurso da professora Conceição, do qual fazem parte D. Inácia, o primo Vicente e seus familiares – Idaliana (mãe de Vicente), Major (pai de Vicente), Lourdinha, Alice e Paulo (irmãos de Vicente), Mariinha Garcia (amiga da família), e o percurso do vaqueiro Chico Bento, ao qual se relacionam a esposa Cordulina, os filhos Josias, Pedro, Manuel (Duquinha) e outros dois não nomeados, Mocinha, irmã de Cordulina, D. Maroca, Luís Bezerra, ex-empregado de D. Maroca e delegado em Acarape, Doninha, madrinha de Josias e esposa de Luís Bezerra.

A intersecção dos percursos narrativos de Conceição e Chico Bento ocorre em Fortaleza, depois da penosa viagem realizada pelo vaqueiro e sua família, num trajeto marcado pela fome, pela sede e por muitas perdas.

Pelo caminho fica Mocinha, cujo destino sugerido é a prostituição; fica a burra, que servira de transporte no primeiro trecho da travessia do sertão; ficam dois filhos: Josias morre envenenado, após ingerir mandioca brava, e Pedro, o mais velho, foge em Acarape, seguindo um grupo de viajantes.

No Campo de Concentração, atendido por Conceição, ocorre o encontro que culmina com a adoção de Duquinha por Conceição, que consegue passagens para São Paulo para Chico Bento, Cordulina e os dois filhos restantes.

A realização da maternidade por meio da adoção caracteriza o espírito independente de Conceição, moça culta, que rompe com os padrões vigentes, os quais condicionam a mulher ao casamento.

Assim, Conceição decide assumir-se “solteirona”, porque seu afeto pelo primo Vicente não prevalece sobre a falta de comunicação entre os dois pelo fato de pertencerem a universos com distintos interesses.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p.67-68), “O primeiro escrito de Rachel de Queiroz foi sintomático e definitivo.” *O Quinze*, escrito em 1929, “repercutiu bem para além das fronteiras cearenses. Augusto Frederico Schmidt e Alceu Amoroso Lima, no Rio, e Artur Mota, em São Paulo, saúdam, com entusiasmo, sua estreia literária.”

Repercutiu inclusive sob a forma de suspeita, como a confessada, anos mais tarde, por Graciliano Ramos, quando escreveu sobre *Caminho de pedras*:

*O quinze* caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que realmente causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. (RAMOS apud HOLLANDA, 1992, p. 68)

A obra de Rachel sempre foi a resposta às inquietações que a envolveram, desde o início de sua carreira. Foi assim com *O Quinze* que conquistou em 1931 o *Prêmio Fundação Graça Aranha* na categoria romance.

E foi assim com o preconceito contra as mulheres na Academia Brasileira de Letras, expresso na fala de Carlos de Laet, “devia-se deixá-las entrar porque já traziam consigo as cadeiras” (HOLLANDA, 1992, p. 70), e cuja resposta, quase cinquenta anos depois de *O Quinze*, foi a eleição vencida com larga vantagem de votos sobre o consagrado jurista Pontes de Miranda, seu concorrente.

*O Quinze* engrossou a lista de contestados frutos de autoria feminina de que Rachel de Queiroz, Beatriz Brandão e tantas outras que a precederam foram alvo “em razão de, à luz dos séculos XVIII e XIX”, e, por que não acrescentar, do século XX, “dedicar-se à produção literária sendo mulher.” (PEREIRA, 2011, p. 21)

Aquele primeiro prêmio dissipou as dúvidas e assegurou o reconhecimento de Rachel de Queiroz como romancista, como atesta com insofismáveis dados quantitativos Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p.68-69):

*O quinze* passa, então, a ser disputado por vários editores para uma segunda edição. Rachel escolhe a Editora Nacional. Hoje o livro escrito aos 19 anos encontra-se na 49ª edição, foi lido por mais de 100.000 pessoas e é unanimemente considerado um clássico na história da literatura brasileira. 48 anos mais tarde, no dia 4 de novembro de 1977, Rachel de Queiroz, autora de 5 romances, 2 peças, 8 livros de crônicas, traduções em inglês, francês, alemão, polonês e japonês, 50 anos de colaboração regular na imprensa e tradutora de 47 livros, era recebida na Academia Brasileira de Letras por Adonias Filho para ocupar a cadeira número 5, fundada por Raimundo Correia. Foi a primeira mulher a entrar na Academia e nunca se saberá verdadeiramente se a enorme festa nacional em torno dessa posse dizia respeito à vitória definitiva das mulheres e à queda de um dos mais severos bastiões da cultura brasileira, ou se era apenas mais um feito “natural” e ocasional de Rachel de Queiroz.

Aos feitos “naturais” Rachel atribuía tanto a escritura do “livrinho” com o qual iniciou sua trajetória literária, quanto a sua entrada na Academia Brasileira de Letras, no ápice de uma carreira de quase cinco décadas.

Sobre o seu ingresso na ABL, ela afirmou com toda a naturalidade e com a sua franqueza característica: “Eu não entrei na Academia por ser mulher. Entrei porque, independentemente disso, tenho uma obra.”

As atitudes de Rachel de Queiroz fizeram dela uma liderança pioneira que, se por um lado não se levava muito a sério, chamando seu primeiro romance de “livrinho”, por outro, defendia sua obra feito uma Maria Moura, quando esta disse: “Eu podia ser o chefe, como exigia que eles me considerassem, mas era também a Sinhazinha, que João Rufo de certo modo ajudou a criar...” (QUEIROZ, 1992, p.87).

Observar as posições de Rachel de Queiroz em defesa de sua obra, como será visto neste estudo, é essencial à análise da tradução intersemiótica proposta e à observação das dificuldades inerentes à transmutação da linguagem, que, saindo do campo das palavras com seu amplo alcance descritivo, transfere-se a novas fronteiras.

### **3.1 Das páginas de Rachel a outras páginas – *O Quinze*, a HQ de Shiko**

Em *O Quinze*, da coleção *Clássicos Brasileiros em HQ*, lançada pela Editora Ática, em 2012, “o drama sertanejo no traço de Shiko” surge da “inspiração nos trabalhos de Pierre Verger, Sebastião Salgado e Evandro Teixeira nessa busca por trabalhar não só os resultados trágicos da fome, mas também atingir sua dimensão humana.” (O Povo, 2012, Caderno Vida & Arte)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/10/11/noticiasjornalvidaearte,2934828/tracos-da-seca.shtml>

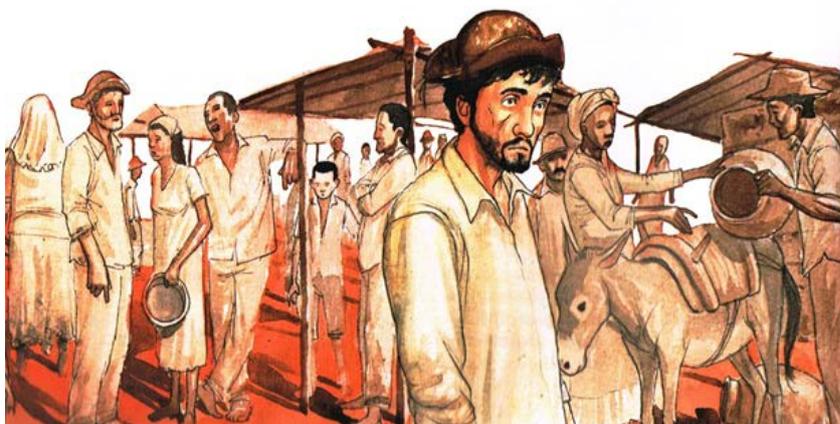


Figura 3 – Campo de Concentração

Para adaptar o texto de Rachel de Queiroz aos quadrinhos, Shiko se inspirou na “obra desses artistas” que “retratou, entre outras coisas, trabalhadores e famintos ao redor do mundo. As imagens captadas por eles mostram que a fome e a miséria são mais do que estatísticas: são olhares desolados, rostos cabisbaixos e desesperançados.” (SHIKO, 2012, p. 86)

Francisco José de Souto Leite, o Shiko, é um artista paraibano. Sua produção inclui ilustrações de editoriais, campanhas publicitárias, grafites, direção de filmes, videoclipes e curtas de animação.

Antes de traduzir *O Quinze* para as páginas de uma HQ (História em Quadrinhos), Shiko realizou transmutações intersemióticas de obras literárias escritas por Augusto dos Anjos, Eduardo Galeano, Moacyr Scliar e Xico Sá.

Sua adaptação do romance *O Quinze* foi reconhecida na Itália, e veio a integrar o *Catálogo de Bolonha*<sup>7</sup> 2013, entre 181 títulos selecionados dos 910 analisados.

O processo de adaptação do romance de Rachel de Queiroz demandou o cumprimento de algumas etapas. A primeira delas “foi uma leitura atenta, anotando o indispensável da narrativa e caracterização dos personagens. ‘É importante perceber quanto do texto pode ser traduzido em imagens’” (O Povo, 2012, Caderno Vida & Arte)

O segundo passo foi “o processo de pesquisa realizado por ele antes mesmo do primeiro traço: entre vestimentas, objetos da época, geografia, transportes e animais criados, muito foi pesquisado”, o que, segundo Shiko, não foi uma tarefa fácil: “fiquei impressionado com a pouquíssima informação pictórica sobre o fato histórico”.

<sup>7</sup> Publicação da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), seção Brasil do *International Board on Book for Young People (IBBY)*. O catálogo apresenta anualmente a produção da literatura brasileira selecionada para a Feira de Bolonha, na Itália.

Concluída a pesquisa, veio “o esboço geral a lápis, já no formato definitivo, seguidos de pintura e arte-finalização.” (O Povo, 2012, Caderno Vida & Arte)

O realismo das cenas retratadas por vezes, ainda segundo a matéria de *O Povo* (2012), “ganha contornos deformados a reforçar a sensação de miséria”. Shiko optou pela escolha de “cores abrasadoras, entre o amarelo e o vermelho, que ressaltam a impressão de calor e aspereza. ‘O sertão tem uma luz estourada pelo sol e eu sabia que a aquarela seria a técnica adequada para representar’, afirma o artista, que realiza uma gradação desses elementos ao longo da saga de Chico Bento.” É o que se pode observar nesta cena, cuja escolha técnica expressa a inequívoca opacidade dessa tradução:

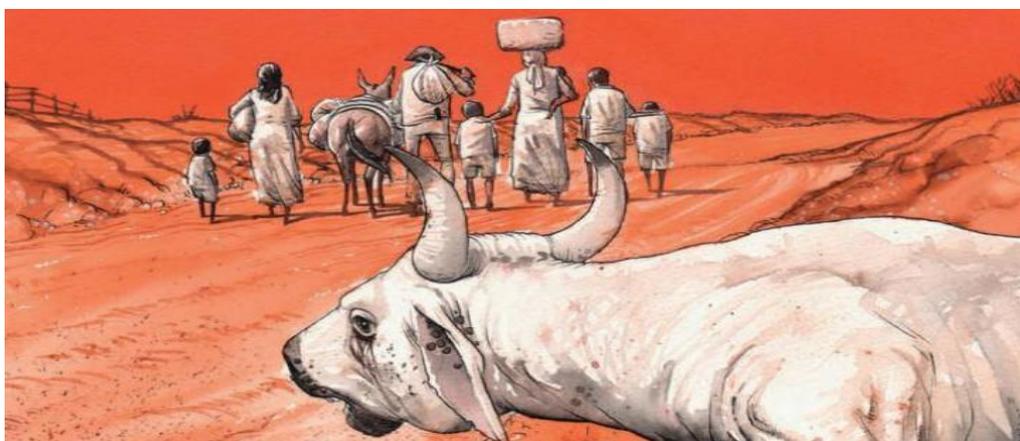


Figura 4 – Êxodo

Alguns momentos da narrativa são destacados, como a partida da família de Chico Bento. São “cenas de um épico” – afirma o artista na mesma matéria jornalística. Chama atenção, no depoimento, a lexicalização do “épico”, evidência de que foi consciente a operação de condensação dos sintagmas equivalentes do romance, transparência, portanto, colocada em tensão com a opacidade das escolhas, como a já referida “luz estourada” e a saturação dos tons avermelhados que envolve as figuras da cena.

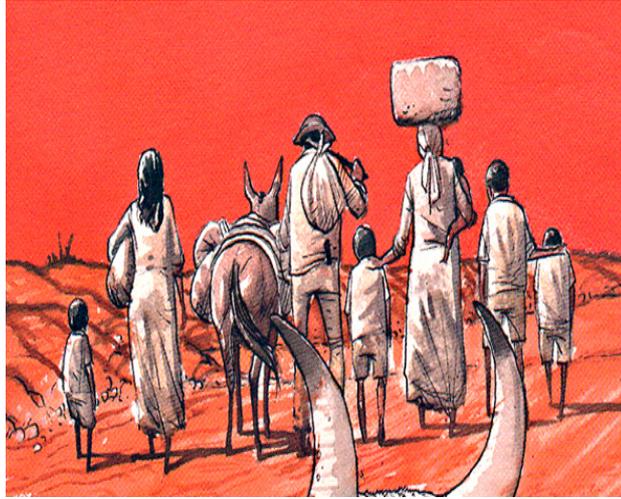


Figura 5 – Êxodo ângulo posterior



Figura 6 – Êxodo ângulo frontal

Além da seleção de cores e da técnica da aquarela, Shiko utiliza uma série de recursos para traduzir no seu discurso a obra de Rachel de Queiroz. O grau de importância das cenas, segundo a sua leitura, se evidencia pela repetição das mesmas em diferentes ângulos. Trata-se, pois, de uma opção discursiva que enfatiza o paradigma, já que o sintagma como que é estancado. É o que Jakobson (1997, p.130) chama de função poética, quando diz que essa função se traduz como a projeção do sintagma sobre o paradigma. Tem-se assim, metaforicamente, a luz que inside verticalmente pela telha de vidro, como mostram estes quadrinhos:



Figura 7 – Sequência Cabra

Assim como a decomposição dos elementos que compõem a cena cria um efeito de realidade, gerando no leitor a impressão de participar da situação narrada, o que se observa nas ilustrações das mãos ensanguentadas, das tripas e da faca da ilustração acima, outro recurso utilizado por Shiko é a superposição de imagens para representar dois planos distintos, como neste exemplo:



Figura 8 – Fusão de duas cenas

Tem-se agora a superposição de dois sintagmas distintos, com nítida euforização da imagem colorida e disforização da que está em preto e branco. O contraste da ilustração colorida com a ilustração em que predominam os tons de preto, branco e cinza cria um efeito que, no texto de Rachel de Queiroz, corresponde ao dêitico “hic”, definindo o lugar de ocorrência de cada plano, ficando clara a tendência ideológica no confronto temático, em que os valores da tradição e da formalidade são negados, e os da natureza, do erotismo e da rebeldia são afirmados. No mais, a fusão de cenas é também uma fusão de luzes, evidenciando-se a tendência para a opacidade do discurso, que não se limita a reproduzir, mas sim recriar, com densidade e síntese, o texto de partida.

Trata-se de uma espécie de marcação enunciativa que, em sincretismo com o texto escrito, distingue topologicamente o espaço da cidade e o espaço do sertão, reforçado pela oposição de imagens que expressam a formalidade da cidade e espontaneidade do sertão, nos trajés e nas atitudes.

Entre os muitos desafios de realizar uma tradução intersemiótica de uma obra literária para uma história em quadrinhos, texto sincrético, visto que reúne palavra e imagem, está, como foi visto em breves exemplos, a decisão pelo nível de transparência ou de opacidade dos novos signos.

Sobre a transparência literária no texto de Rachel, ou, em outras palavras, sobre “a simplicidade da obra, a maneira enxuta e precisa como a autora constrói sua história”, Shiko afirma que “a moderação pode ser bem eloquente, e Rachel já sabia disso aos 19 anos.” (SHIKO, 2012, p. 86)

Considerando que o simples ato de traduzir já traz em si um grau de opacidade, como apresentado anteriormente, assim o artista se posicionou na busca do equilíbrio entre a transparência e a opacidade interdiscursivas:

“Tentei fazer uma construção objetiva, sem grandes floreios, sem perspectivas fantásticas, enquadramentos de malabarista, ou cenas de página inteira”. Somente em algumas páginas foi usado o recurso da *splashpage* (página inteira para um único quadro), como na cena em que Shiko procura caracterizar o campo de concentração e trazer um tom épico aos quadrinhos. (SHIKO, 2012, p. 85)

Intuitivamente, o ilustrador manifesta-se consciente daquilo que Jakobson (1997, p. 150) diz a respeito do efeito polissêmico que causa o poético (opaco) sobre o referencial (transparente): “A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua.” Em outras palavras, o equilíbrio entre o opaco e o transparente se desdobra num resultado polissêmico, efeito bastante explorado por Shiko, a exemplo das superposições e fragmentações verificáveis nas imagens dadas e nas próximas.

É possível observar algumas marcas de transparência na HQ *O Quinze* em relação ao texto de partida, o romance *O Quinze*: “Por considerar o texto de Rachel de Queiroz brilhante, suas descrições dotadas de clareza e beleza, Shiko procurou ser bastante fiel ao original, mas sem se sentir preso a ele. Podemos perceber isso no texto dos balões e das legendas (recordatórios, com a voz do narrador)” (SHIKO, 2012, p. 86)

Da mesma forma, traços de opacidade no trabalho de Shiko se evidenciam, porque o artista “também soube imprimir sua marca à história, criar expressões faciais únicas para os personagens da trama, que exprimem sentimentos que completam o texto.” (SHIKO, 2012, p. 86)



Figura 9 – Sequência Expressões

É o que se pode observar nos quadros em que as expressões faciais são mais eloquentes do que o texto verbal. Assim como as cores de fundo da aquarela em tons de amarelo comunicam a intenção do artista: “‘Eu queria uma gradação, uma mudança de luz que acompanhasse a viagem da família de Chico Bento; se nas primeiras páginas ainda se vê uma nesga de céu azul no céu, uma sombra de verde no chão, isso desaparece quando o dia de São José chega sem anunciar chuva’. A saga atinge seu ápice no angustiante vermelho vibrante do céu.” (SHIKO, 2012, p. 87)

Ou seja, neste caso são as cores que funcionam como o dêitico “nunc”, marcando coesivamente a passagem do tempo que decorre entre o encontro de Vicente e Conceição, no início da narrativa, no final do mês de fevereiro, e a procissão de São Francisco, em outubro, como aparece nesta sequência, que também explora a ênfase paradigmática já referida:



Figura 10 – Procissão

Rachel de Queiroz pintou esses quadros com suas palavras e Shiko se valeu da escolha de técnicas próprias do desenho e da pintura para representá-los, conforme a sua visão de mundo e do texto de partida. “É na maestria do uso das cores que Shiko capta todo o poder devastador de um sol inclemente e confere à HQ toda a grandeza de uma obra-prima.” (SHIKO, 2012, p. 87)

Shiko traduziu a primeira página do romance de Rachel de Queiroz para a HQ conforme se vê a seguir:

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, Dona Inácia concluiu: “Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém.”

Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a:

– E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena...

Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes:

– Tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até em abril. Na grande mesa de jantar onde se esticava, engomada, uma toalha de xadrez vermelho, duas xícaras e um bule, sob o abafador bordado, anunciavam a ceia.

– Você não vem tomar o seu café de leite, Conceição? (QUEIROZ, 1993, p.7)



Figura 11 – Medalhinha de São José

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, Dona Inácia concluiu: “Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém.” (QUEIROZ, 1993, p.7)



Figura 12 – Conceição na rede

Vendo a avó sair do quarto do santuário, Conceição, que fazia as tranças sentada numa rede ao canto da sala, interpelou-a:

– E nem chove, hein, Mãe Nácia? Já chegou o fim do mês... Nem por você fazer tanta novena... (QUEIROZ, 1993, p.7)



Figura 13 – Mãe Inácia

Dona Inácia levantou para o telhado os olhos confiantes:

– Tenho fé em São José que ainda chove! Tem-se visto inverno começar até em abril. Na grande mesa de jantar onde se esticava, engomada, uma toalha de xadrez vermelho, duas xícaras e um bule, sob o abafador bordado, anunciavam a ceia.

– Você não vem tomar o seu café de leite, Conceição? (QUEIROZ, 1993, p.7)

Atento aos detalhes do texto de Rachel de Queiroz, Shiko destaca a medalha, o oratório, a rede, o lampião, o bule, a xícara e a toalha de xadrez vermelho. Mais do que objetos, são elementos carregados de significação, como a dicotomia masculino/feminino. A toalha xadrez, por exemplo, é representativa do feminino, ao passo que os livros são relacionados às influências do falecido avô “livre-pensador, maçom e herói do Paraguai.” (QUEIROZ, 1993, p.9) Também se explora o termo tradição/modernidade, marcando-se as diferenças de pensamento entre Conceição, influenciada pela literatura insubmissa deixada pelo avô, e sua avó, arraigada ao tradicionalismo religioso do sertão. Ou ainda a oposição natureza/cultura,

homóloga à dicotomia liberdade/opressão, presentes na trama figurativizada pelo tecido e projetadas sintagmaticamente na história.

Shiko “sempre gostou de *O Quinze*, desde sua primeira leitura, ainda na escola: ‘Considero este livro uma obra importantíssima na nossa literatura, que joga luz (grifo nosso) sobre um momento da nossa história muito pouco visitado’”. Para o autor, “trata-se de ‘uma descrição emocionante e convincente de uma paisagem humana, geográfica e afetiva que diz muito sobre o sertão e sobre o Brasil’” (SHIKO, 2012, p. 85)

Com seu trabalho, o artista chama a atenção para a escritora que joga luz sobre um fenômeno natural, um problema social e um momento histórico.

Ao revisitar a obra de Rachel de Queiroz, Shiko ressalta a importância de *O Quinze* e de sua autora que, ao escrever seu primeiro livro, se transforma na telha de vidro a revelar um drama que tem atravessado séculos.

Pode-se dizer, finalmente, que a tradução do texto de Rachel de Queiroz realizada por Shiko constitui um bom exemplo da relação simbiótica decorrente do destaque que a obra literária atribui de imediato às suas traduções intersemióticas. E, assim, enquanto a obra de partida ganha nova significação, a obra de chegada instiga no leitor dos quadrinhos a vontade de conhecer a narrativa literária.

### 3.2 Das páginas de Rachel à tela do computador – *O Quinze*: o book trailer

Outro exemplo de tradução da palavra à imagem na obra de Rachel de Queiroz pode ser observado no *book trailer*<sup>8</sup> *O Quinze*, dirigido por Cleide Ramos, supervisionado por Ricardo Petracca, com direção e tema musical de Humberto Avelar e roteiro de Flávia Lobo e Ricardo Carvalho.

Trata-se de uma animação feita em coprodução entre a Secretaria de Estado da Educação do Paraná e a Prefeitura do Rio, com a duração de dois minutos, disponível para ser assistido na Internet, pelo canal *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=yaimp8ouk0c> e cuja transcrição será apresentada a seguir:

---

<sup>8</sup> O *book trailer* por excelência tem uma duração de até 2 minutos de vídeo em micro metragem. É uma ferramenta de divulgação de um livro. Desenvolvido a partir de um *storyboard*, animações de capa zoom in, zoom out, animação de elementos gráficos ou introdução de elementos gráficos necessários, este tipo de vídeo contém ainda uma banda sonora (trilha e ruídos) e locução em *off* (feminina ou masculina). ([http://www.escriptos.com/?pag\\_id=33](http://www.escriptos.com/?pag_id=33))

1915 – Quixadá, Ceará

“...Você pode tomar um rumo ou, se quiser, fique nas Aroeiras, mas sem serviço de fazenda. Sem mais, do compadre amigo...”

“...Chegou a desolação da primeira fome. Vinha seca e trágica, surgindo no fundo sujo dos sacos vazios...”

“É preciso abandonar a terra, as raízes, o amor. Vidas modeladas pelo barro seco. Na bagagem a esperança árida do desconhecido. Uma história de resistência, desapego e coragem. Um flagelo de sonhos e destinos.”

“...Ficou em paz. Não tinha mais de chorar de fome estrada a fora...”

“O Quinze, de Rachel de Queiroz, na biblioteca da sua escola.”

### 3.2.1 Descrição de imagens

No *book trailer*, predominam as cores em tons de terra. Imagens da desolação provocada pela seca são representadas por urubus disputando a carcaça do gado morto pela fome e pela sede (00:20 – 00:40).



Figura 14 – Sequência Carcaça

Seguem as cenas do livro homônimo representadas na animação:



Figura 15 – Família em Marcha

Cena 1 (00:41 – 00:45): Família de Chico Bento deixa a fazenda Aroeiras.



Figura 16 – Estação

Cena 2 (00:46 – 00:55): Conceição e Dona Inácia se despedem de Vicente na estação de trem de Quixadá rumo a Fortaleza.



Figura 17 – Imagem do Santo

Cena 3 (00:56 – 01:05): Dona Inácia leva a imagem do Santo e do Menino Jesus na bagagem.



Figura 18 – Cova

Cena 4 (01:06 – 01:30): E um menino fica para trás, Josias, enterrado, após morrer envenenado por comer uma mandioca brava.



Figura 19 – Conceição e Vicente

Entre essas imagens, ressalta-se a cena de Conceição e Vicente, separados pela terra seca que se parte.



Figura 20 – Morte de Josias

E a cena do pai com o filho morto nos braços, que somem dentro da caveira de um boi, antes da entrada dos créditos.



Figura 21 – Olhos

O trabalho de closes nas expressões das personagens é simultâneo à aceleração do ritmo da música. Essa associação dos planos imagéticos e sonoros impressiona no *book trailer* de *O Quinze*.

Na tradução intersemiótica, evidencia-se uma forte condensação dos sintagmas originais. A concepção das imagens, a expressividade das figuras, a cor terrosa dominante, a velocidade com que planos gerais, planos aproximados e o recurso dramático (metonímico) do zoom sobre pormenores físicos ou elementos colhidos da paisagem (crânio do boi), tudo evidencia a opacidade da tradução.

### **3.2.2 Descrição da trilha sonora**

A melancolia da música de violinos e violoncelos introduz um solo de guitarras elétricas, caracterizado por um veloz dedilhado e distorções sonoras, e da embolada, canção desafio caracterizada pelo improvisado, que se distingue do repente pelo uso dos pandeiros e triângulos no lugar das violas nordestinas. Toda essa motivação sonora, em sincretismo com as imagens em movimento, adensa ainda mais a opacidade do discurso, que mescla a música eletrônica à tradição, que não deixa de ser transparente à música sertaneja. Tal contraste figurativo é homólogo à tensão entre liberdade e tradição, na proposta temática do romance *O Quinze*.

O gênero exige rapidez de raciocínio e é executado em ritmo crescente de tirar o fôlego. Efeito que tem a opacidade da tradução, mas que, dialeticamente, remete com transparência à perda de fôlego que o calor da caatinga provoca nas pessoas, assim como o improvisado pode ser associado ao modo de sobrevivência para quem enfrenta o drama da seca.

### **3.3 Das páginas de Rachel à tela da TV – a novela, a minissérie e a série de reportagens do JN**

Entre os textos de Rachel de Queiroz adaptados para a tela da TV estão os romances *As três Marias* e *Memorial de Maria Moura*, um traduzido para novela e o outro convertido em minissérie, respectivamente.

De autoria de Wilson Rocha e Walther Negrão, a novela *As três Marias* foi produzida pela Rede Globo e exibida no período de 10/11/1980 a 16/05/1981, no horário das 18h.

A trama dirigida por Herval Rossano, estruturada em 156 capítulos, “foi inspirada em romance homônimo de Rachel de Queiroz, escrito em 1939. A novela conta a história de amizade entre as jovens Maria José (Glória Pires), Maria Augusta (Nádia Lipp) e Maria da Glória (Maitê Proença)”.<sup>9</sup>

A novela teve boa repercussão entre os telespectadores, excetuando-se a telespectadora Rachel de Queiroz. O descontentamento da escritora com as adaptações de suas obras foi manifestado em público, diversas vezes, inclusive aos jornalistas, como na entrevista que concedeu às páginas amarelas da revista VEJA, em 1996:

**“VEJA: Por que a senhora não gostou das adaptações para a televisão de seus romances *As Três Marias* e *Memorial de Maria Moura*?”**

*Com As Três Marias eu tive uma grande briga com o doutor Roberto Marinho, durante a qual ele se manifestava com grande cordialidade. Eu falava: “O senhor mande parar essa porcaria”. Ele me respondia: “Mas, Rachel, eu não posso. Já está gravada toda a novela”. Eu compreendia. Mas quando aparecia outra iniquidade eu dava outra esculhambação amigável no doutor Roberto. Ele agüentava com a maior paciência. Em Maria Moura, eu exigi deles um atestado que dizia que era uma adaptação livre do original homônimo. Aceitei tudo porque eles pagavam in cash para a gente, e em dólar. De uma única vez, foram 60 000 dólares. Eles abusaram de duas coisas de que eu não gosto, sexo e violência, que não existem no meu romance.”*

Quando perguntada sobre a minissérie, *Memorial de Maria Moura*, também produzida pela *Rede Globo de Televisão*, lançada na TV em 1994 e em DVD em 2004, Rachel de Queiroz respondeu com o seu característico senso de humor: "Até estou gostando; eles lá na Globo é que não gostaram muito de meu livro, pois trataram de mudar tudo na história". (O Povo, 2010)

“Famosa por suas declarações paradoxais, Rachel manteve uma opinião fixa sobre as adaptações de seus livros para a televisão, anteriores à do (livro) *Memorial de Maria Moura*: detestou todas.” (MORETZSOHN, 2011, p. 2)

Por ocasião do centenário da seca descrita em *O Quinze*, a escritora Ana Miranda, que foi grande amiga de Rachel de Queiroz, contou em reportagem gravada pela *TV Verdes Mares*:

*Ela era adorável, com aquele temperamento, assim, ao mesmo tempo afetuoso e franco, porque a Rachel tinha uma franqueza muito grande, ela falava o que pensava, não importavam as consequências, ela sempre era muito sincera. E isso era uma abertura humana muito grande, não é, dá uma abertura assim do coração, do pensamento. Então, eu acho que ela conquistou muita gente assim.*

<sup>9</sup> Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/>.

Entre as razões do descontentamento expresso com franqueza pela escritora está a mudança de ambientação entre o livro e a minissérie *Memorial de Maria Moura*:

Apesar de a Maria Moura do romance habitar o sertão nordestino, a minissérie foi gravada em Tiradentes, cidade histórica de Minas Gerais, de arquitetura compatível com a época na qual Rachel situa as aventuras de Moura. O verde da região, evidentemente, em nada se assemelha com a caatinga descrita no livro, e se, nos primeiros parágrafos do romance da escritora cearense, o padre Zé Maria, sedento, bebe água de uma pocinha salvadora no meio da aridez do sertão, no primeiro capítulo apresentado na televisão ele bebe de um rio caudaloso. (MORETZSOHN, 2011, p. 4)

Não se saberá, entretanto, a opinião de Rachel em relação à série *O Quinze, Travessia*<sup>10</sup>, exibida pela Rede Globo, em 2015, portanto, 12 anos após o falecimento da escritora.

Com a proposta de se imbuir da essência do romance *O Quinze*, a produção da série refez o caminho das personagens, no intuito de compartilhar seus dramas e suas emoções.

Assim, os repórteres Felipe Santana e Alex Carvalho iniciam a reportagem na casa construída por Rachel de Queiroz e seu marido Oyama, na fazenda *Não Me Deixes*, e partem de Quixadá em direção a Fortaleza, com paradas nas cidades de Capistrano e de Baturité.

O trecho, transcrito a seguir, corresponde à abertura da série que foi exibida pelo *Jornal Nacional* em três programas, nos dias 28, 29 e 30 de dezembro de 2015:

*O Jornal Nacional começa a apresentar nesta segunda (28) uma série de três reportagens sobre um dos assuntos que dominaram as conversas e as preocupações dos brasileiros ao longo deste ano: a seca.*

*As paredes de uma casa guardam uma história que começou a ser imaginada há exatos 100 anos.*

*Foi o barulho do sertão que alimentou a imaginação de uma menina chamada Rachel. Ela tinha cinco anos de idade e o Ceará passava por uma das piores secas da sua história.*

*Tão trágica que 1915 passou a ser conhecido apenas por O Quinze. E naquela época a menina tinha dois olhos, um coração e janelas. Com o que viu, anos depois ela escreveu uma ficção muito próxima da realidade.*

*Um dos personagens era um homem chamado Chico Bento. Sem chances de sobreviver ali, ele pega uma mula, a família e resolve retirar-se. Uma viagem de 200 quilômetros a pé, de Quixadá até Fortaleza.*

*A saga do retirante e o livro “O Quinze” são hoje um patrimônio. E foram imaginados dentro de uma casa.*

*Cem anos depois, que segredos ainda existem nesse caminho? A partir de agora, a reportagem pisa nas pegadas de um personagem imaginário numa busca pela salvação, o maior impulso de vida.*

<sup>10</sup> A série completa se encontra disponível na Internet nos endereços: Edição de 28/12/2015: Um século depois, o drama da seca retratado no livro “O Quinze” se repete <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/um-seculo-depois-o-drama-da-seca-retratado-no-livro-o-quinze-se-repete.html>. Edição de 29/12/2015: Estiagem continua expulsando moradores do sertão cearense <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2015/12/estiagem-continua-expulsando-moradores-do-sertao-cearense.html>. Edição de 30/12/2015: Expulsos pela seca ainda acreditam que é possível viver no Sertão do Ceará <http://g1.globo.com/jornal-nacional/edicoes/2015/12/30.html>

A série até dialoga com o romance de Rachel e com ele estabelece uma relação de intertextualidade. Contudo, não se pode afirmar que se trata, a não por exceção, de uma tradução intersemiótica, porque além do enfoque jornalístico, com exceção do trajeto geográfico percorrido por Chico Bento e sua família, outros elementos da narrativa não se evidenciam. Como esse sincretismo, que reúne jornalismo, biografia e mesmo referências literárias, extrapola os limites necessários ao intento desta investigação, não serão feitas maiores considerações analíticas sobre essa adaptação.

*O Quinze, Travessia* revela, contudo, que, um século depois, o romance *O Quinze* continua vivo e o drama da seca retratado no livro se repete. Revela também que, em se tratando desse tema, é a história criada por Rachel de Queiroz, aos 19 anos, a maior referência.

### **3.4 Das páginas de Rachel à tela do cinema – *Dôra, Doralina*, o filme de Perry Salles, e *O Quinze*, o filme de Jurandir Oliveira**

Da obra de Rachel de Queiroz, dois livros foram adaptados ao cinema até o momento, *O Quinze*, de Jurandir Oliveira, e *Dôra, Doralina*, de Perry Salles. E outros dois projetos, o de filmar *João Miguel*, também por Jurandir Oliveira, e *Memorial de Maria Moura*, por Leilany Fernandes, foram iniciados e permanecem inacabados.

*Dôra Doralina* é um filme brasileiro de 1982 dirigido por Perry Salles, baseado na obra homônima de Rachel de Queiroz. Traz no elenco os atores Eduardo Tornaghi, João Falcão, Jofre Soares, Jorge Cherques, Rafael de Carvalho e Vera Fischer, com locações em Quixeramobim – CE, Vale do São Francisco, Pirapora – MG, e trilha sonora do maestro José Siqueira. Esses e outros dados podem ser acessados neste informativo disponível em meio eletrônico:

Dora, Doralina (Brasil, 1982). Direção: Perry Salles. Rot. Adaptado: Perry Salles & Miguel Pereira, baseado no romance de Rachel de Queiroz. Fotografia: Edson Santos. Música: José Siqueira. Montagem: Manfredo Caldas. Cenografia e figurinos: Paulo Chada & Arthur Maia. Com: Vera Fischer, Perry Salles, Cleyde Yáconis, Jofre Soares, Jorge Cherques, Fregolente, Julia Miranda, Otávio Augusto, Etty Frazer, Gracinda Freire, Minam Mehler, Soia Oiticica, Chico Martins, Marcos Toledo, Lutero Luiz, Rafael de Carvalho, Isolda Cresta e Eduardo Tornaghi. (<https://magiadoreal.blogspot.com.br/2014/05/filme-do-dia-dora-doralina-1982-perry.html>)

A ação tem início com a chegada à fazenda Soledade de um sobrevivente da destruição em 1936, pelas forças getulistas, da comunidade de Caldeirão. Na fazenda vive

Doralina, personagem interpretada por Vera Fischer. A moça é a bela esposa de um caçador de dotes inescrupuloso, e filha de Senhora, a proprietária de Soledade, que oprime seus empregados e a família sob seu teto.

Doralina, após sofrer um aborto, deixa a fazenda e vive seus próximos trinta anos, tendo como pano de fundo acontecimentos históricos que culminam com o suicídio de Getúlio Vargas.

Da repercussão do filme de Perry Salles, destacam-se as duas críticas a seguir. Ambas se referem a problemas com a montagem da película, sobretudo a partir do momento que Doralina deixa Soledade:

#### Crítica 1:

No trecho que corresponde a primeira parte do livro – O Livro da Senhora – consegue se desenvolver relativamente bem a trama de paixão e ódio, sem apelar para o melodrama. Porém, a partir do momento que envereda pelas aventuras de Dora fora da fazenda, perde-se nas excessivas minúcias do enredo do romance, tornando-se cansativo e com poucas qualidades cinematográficas, sendo suas óbvias referências a própria ditadura militar que se acabava e a prática de tortura, retratadas no ambiente do Estado Novo, uma referência comum à época. Apesar de tudo, em seus melhores momentos consegue construir uma atmosfera peculiar. Também utiliza-se de imagens documentais para ilustrar a repressão no período Vargas e de um *flashback*, próximo ao final, em que a protagonista relembra as preocupações humanistas do pai. Labirinto Filmes/Embrafilme. 96 minutos.

(<https://magiadoreal.blogspot.com.br/2014/05/filme-do-dia-dora-doralina-1982-perry.html>)

#### Crítica 2:

Um grupo de cineastas fortemente interessados em fazer as pazes da sétima arte com a literatura intensa da cearense. Missão muito digna, vale ressaltar, tendo em vista a péssima qualidade da montagem de “Dôra, Doralina”, dirigida por Perry Salles, em 1978, com Vera Fischer no papel da protagonista.

(<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-quinze-autorizado1.83860>)

Como não se trata do título que serve de *corpus* a esta investigação, não se tratará da tradução intersemiótica de *Dôra, Doralina*.

Assim como *Dôra, Doralina*, o romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, foi adaptado ao cinema. O filme, exibido no Festival de Gramado de 2004, chegou às salas de cinema em 2007 para contar a saga da família de Chico Bento obrigada a se retirar de Quixadá para Fortaleza como alternativa única à fome que se alastrou pelo sertão do Ceará, em 1915.

Em paralelo, desenrolam-se as ações do plano em que se situa a família de Conceição, apresentando o drama da seca sob a perspectiva da classe que detém o poder econômico.

Aceitando o enorme desafio transmutar um livro em filme, pois “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária no filme” (AVELLAR, apud JOHNSON, 2003, p. 41), coube a Jurandir Oliveira enfrentá-lo ao realizar um filme a partir de uma obra literária canônica e ainda desempenhar simultaneamente os papéis de ator, diretor e roteirista, tudo isso sob a supervisão da autora do romance *O Quinze*.

Oliveira interpretou Chico Bento, um dos protagonistas do enredo de Rachel de Queiroz, assinou o roteiro, que adaptou do texto original 26 capítulos, transmutando-os em 97 minutos de filme, e dirigiu a película, após cinco versões submetidas ao crivo da autora.

Cinco anos de trabalho exaustivo foram necessários para se concretizar a mudança do meio literário para o meio cinematográfico, e Jurandir lidou com todas as dificuldades inerentes a essa trajetória.

Segundo Bazin (apud NAREMORE, 2000), muitos são os complicadores que podem resultar em uma tradução fílmica de má qualidade como a desproporção orçamentária entre as duas obras, pois, na maioria dos casos, o romance tem um único autor e o filme é uma produção coletiva que envolve atores, diretores, roteiristas, cenógrafos, operadores de maquinário de iluminação e de câmeras, constituindo um processo mais caro e difícil de administrar.

Apesar de todas essas dificuldades, o filme *O Quinze* não foi alvo de tantas polêmicas quanto o filme *Dôra, Doralina* e a minissérie *Memorial de Maria Moura*, tendo sido reconhecido com o *Kikito de Ouro* de Melhor Edição, no Festival de Gramado, e os prêmios de Melhor Ator para Jurandir Oliveira, Melhor Atriz para Soia Lira, Prêmio Especial Longa-Metragem de Crítica e de Melhor Produção em Longa-Metragem da Associação dos Produtores e Cineastas do Norte e Nordeste, no *Cine Ceará*. Além dos prêmios de Melhor Diretor, Melhor Som e Melhor Edição, no *Festicine Goiânia*.

É apresentada, a seguir, a ficha cinematográfica de *O Quinze*:

**97 minutos**

**Ano de Produção:** 2005

**Direção:** Jurandir Oliveira

**Produção:** Letícia Menescal por Menescal Produções

**Atrizes:** Karina Barum como Conceição, Maria Fernanda como Mãe Inácia, Soia Lira como Cordulina

**Atores:** Juan Alba como Vicente, Jurandir Oliveira como Chico Bento  
**Atrizes coadjuvantes:** Ângela Escudeiro como Chiquinha, Jane Azevedo como Dona Idalina, Renata Salles como Mocinha  
**Atores coadjuvantes:** Carry Costa como Delegado, Francisco Leandro como Pedro, Francisco Leonardo como Duquinha, Henrique Patricius como João Marreca  
**Roteiro adaptado:** Jurandir Oliveira. Adaptação do livro “O Quinze” de Rachel de Queiroz  
**Direção de fotografia:** Luiz Abramo  
**Direção de arte:** Jurandir Oliveira  
**Figurino:** Dami Cruz  
**Maquiagem:** Cristiano Caetano Pires  
**Montagem:** Luelane Loiola  
**Som direto:** Chico Bororo  
**Edição sonora:** Carlos Cox  
**Mixagem:** Ulisses Lopes e Walton Mavignier  
**Trilha sonora:** Roberto Menescal  
**Distribuidora:** Pipa Produções

([http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=527&Itemid=452&limit=1&limitstart=1](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=527&Itemid=452&limit=1&limitstart=1))

Jurandir Oliveira faz parte de um grupo de cineastas fortemente interessados em fazer as pazes da sétima arte com a literatura de Rachel de Queiroz. *O Quinze* foi a estreia do diretor em longas-metragens, mas ele já havia produzido, em 2000, o documentário *Rachel – Vida e Obra*.

Portanto, a sua relação com a obra de Rachel de Queiroz começou bem antes de filmar *O Quinze*. Na verdade, eles se conheceram em 1997, quando Jurandir substituiu um ator na montagem da peça *A Beata Maria do Egito*, de autoria de Rachel.

*O Quinze* foi filmado com orçamento reduzido, pouco mais de um milhão de reais, o que trouxe algumas limitações à sua realização. Entretanto, os desafios começaram ainda antes, pois foi necessário um ano para concluir o roteiro, que passou por cinco versões submetidas à Rachel.

Das páginas, às telas, foi empreitada complicada adaptar para o cinema o romance inicial de Rachel de Queiroz, lançado em 1930, quando a cearense contabilizava apenas 19 anos. Duas tentativas de adaptação acabaram não se concretizando. Uma delas, inclusive, tendo suas gravações interrompidas pela morte do diretor do longa, o cineasta brasileiro Augusto Ribeiro Filho. Tudo isso fez com que a autora ficasse com o pé atrás diante dos pedidos de montagem de sua obra que se sucederam. Isso até que Letícia Menescal, sobrinha e assessora particular de Rachel, a convencesse de entregar mais um projeto nas mãos do paraibano Jurandir Oliveira. (LIMA, 2004, Caderno 3)

A participação de Jurandir como ator, papel ao qual somaria ao de roteirista e de diretor, foi proposta por Letícia Menescal, produtora do filme e por amigos.

A maior parte do filme, cerca de 90% do total, foi rodada no sertão central do Ceará, em Quixadá, durante seis semanas, e o restante, durante uma semana em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro.

Embora Rachel tenha acompanhado o início do processo da tradução intersemiótica de seu livro, a sua opinião sobre o resultado final não pôde ser conhecida, porque Rachel de Queiroz faleceu em 4 de novembro de 2003, duas semanas antes de Jurandir Oliveira dar o corte final do filme, exibido no Festival de Gramado em 2004, e apenas lançado nos cinemas brasileiros em 2007.

Os trechos, a seguir, são da entrevista concedida ao jornalista Magela Lima da Editoria de Caderno 3 do *Diário do Nordeste*, em 26 de junho de 2004, noite da estreia de *O Quinze* dentro da programação da mostra competitiva de longas-metragens, *XIV Cine Ceará*:

***O teu filme é o primeiro a estreiar de uma série de três longas-metragens que estão sendo produzidos com base na obra de Rachel de Queiroz. Você, inclusive, está à frente de mais um desses outros projetos. Por que esse interesse tão intenso do cinema pela literatura da cearense?***

***Jurandir Oliveira*** — Na realidade, a Rachel de Queiroz e o José Américo de Almeida abriram o ciclo da literatura regional nordestina. Principalmente, a Rachel, com “*O Quinze*”, e toda a repercussão desse livro, não só no Brasil, mas internacionalmente, é muito grande. Rachel é uma influência cultural das mais importantes que temos. Além disso, ela é uma construtora de personagens e uma contadora de histórias que instiga a criação de imagens. A literatura da Rachel é muito fácil de ser transportada para imagens. Para o cinema, o contato com uma literatura desse tipo é uma fonte muito rica. As letras de Rachel solicitam uma visualização em imagens, a literatura dela é, extremamente, imagética. (LIMA, 2004, on-line).

Essas impressões de Jurandir Oliveira sobre a forte visualidade presente no texto de Rachel de Queiroz são compartilhadas pelo reconhecido pesquisador Benjamin Abdala Jr., que afirmou, em entrevista, ser *O Quinze* um texto “quase pronto” à sua transmutação de linguagem: “sua narrativa, de um visualismo cinematográfico é quase um roteiro de cinema” (O Povo, 2010).

***Por fim, qual a tua expectativa para essa primeira exibição de “O Quinze”. É mais difícil estreiar na terra da Rachel de Queiroz, participando do Cine Ceará?***

***Jurandir Oliveira*** — Dá medo. Dá medo porque sei que aqui a exigência vai ser um pouco maior. As pessoas conhecem muito mais a obra da Rachel e têm um carinho muito grande por ela. A Rachel é propriedade do povo cearense e acho justo que seja assim. Rachel de Queiroz é um dos maiores nomes desse Estado. Mesmo o Ceará sendo a terra também do José de Alencar, a figura da Rachel é muito forte e presente. É natural que o povo daqui tenha um pouco de ciúmes dela. Eu morro de medo disso. (LIMA, 2004, on-line).

O peso de sentir-se autorizado pela própria autora a traduzir um livro emblemático, considerando o perfil e a história de Rachel de Queiroz, certamente exigiu de Jurandir Oliveira uma completa entrega, pois sobre ele incidiu mais intensa e mais de perto a luz vazada pela telha de vidro, a um tempo iluminação e desafio.

Pode-se dizer que a tradução intersemiótica do texto do romance *O Quinze* para o texto fílmico apresenta, na sintaxe do discurso, uma relação entre os sujeitos da enunciação, caracterizada pelo enunciador, Rachel de Queiroz, que movida por experiências anteriores, se torna compreensivelmente exigente quanto às traduções intersemióticas de sua obra.

É esse perfil de enunciador que estabelece o propósito de convencer, por meio de suas opiniões públicas, o enunciatário, Jurandir Oliveira, a realizar um fazer interpretativo sobre o enunciado proposto, a tradução, de maneira a equilibrar as marcas de opacidade (maior distanciamento) e de transparência (maior aproximação) em relação ao texto de partida.

O texto fílmico evidencia a preocupação do tradutor em realizar a tradução com todas as escolhas inerentes a essa transposição de linguagem e sistemas semióticos, do texto romance ao texto sincrético do filme, e, ainda assim, corresponder ao livro.

Portanto, reconhece-se a atuação de uma Rachel de Queiroz, enunciador no texto verbal, que faz saber por sua insatisfação amplamente divulgada em entrevistas, ao destinatário, Jurandir Oliveira, a existência do objeto de valor traduzir / interpretar o romance, tornando-o sujeito dessa ação em um contrato pelo dever / querer construir uma tradução fílmica do texto motivador, o qual entra em conjunção com esse objeto e em disjunção com o fazer criativo autoral.

Nessa relação entre destinador e destinatário é possível notar as seguintes fases, admitindo-se a interpretação interdiscursiva como uma abstração actancial, sobretudo inferindo das declarações textualizadas por Rachel de Queiroz sobre as adaptações de sua obra:

- a) **a fase da virtualização do objeto traduzir / interpretar**, quando do estabelecimento do contrato pelo dever / querer: as tentativas anteriores de filmar *O Quinze* não foram bem-sucedidas e Jurandir faz parte de um grupo de cineastas fortemente interessados em fazer as pazes da sétima arte com a literatura de Rachel de Queiroz, autora com a qual iniciou uma relação pessoal, ao interpretar um papel na peça *A Beata Maria do Egito*.

- b) **a fase da atualização** decorrente das modalizações do saber / poder: Rachel de Queiroz, convencida pela sobrinha e assessora, Letícia Menescal, entrega o projeto de tradução intersemiótica de seu romance ao paraibano que acredita em si para responder à confiança nele depositada, porque é nordestino e conhecedor da realidade da seca, e se entrega totalmente ao desafio proposto, assumindo os papéis de roteirista, diretor e ator.
- c) **a fase da realização**, quando no momento da sanção (aprovação ou não do sujeito destinador) se constata que a performance se realizou e ocorre o reconhecimento do sujeito que operou a transformação, sob a tensão entre a transparência – fidelidade / angústia de corresponder ao romance e a opacidade – responsabilidade autoral / desejo da manifestação criativa do fazer fílmico.

A tradução realizada por Jurandir Oliveira conserva no nível profundo os termos mínimos vida / morte, masculino/feminino, tradição/modernidade. E, apesar das decisões próprias a um texto sincrético que é um filme, o diretor submete reiteradas vezes o roteiro ao enunciador do romance, Rachel de Queiroz, também enunciador da relação que constituída por ocasião do contrato, se estabelece como um tipo de manipulação.

Essa submissão é um fazer necessário que ajuda o sujeito enunciatário na transformação e que traz a Jurandir uma certa tranquilidade para suavizar a tensão entre as manifestações das marcas de transparência e de opacidade em sua tradução intersemiótica.

Finalmente, o filme representa a performance sobre a qual recai a sanção, em outras palavras, o reconhecimento de seu trabalho, por parte do público e da crítica, com a conquista do *Kikito de Ouro* no prestigiado Festival de Gramado e de outros prêmios, uma vez, que, o sujeito destinador, Rachel de Queiroz, faleceu antes de poder ela própria constatar e premiar a performance do enunciatário com elogios ou desabonar as escolhas de Jurandir Oliveira, acrescentando *O Quinze* à lista de traduções que não corresponderam às expectativas da escritora cearense.

Jurandir e os demais artistas apresentados neste capítulo enfrentaram de maneiras bem distintas o desafio da tradução intersemiótica. Neles, é possível observar uma preocupação maior ou menor em manter-se fiel à obra de partida.

História em quadrinhos, *book trailer*, novela, minissérie ou filme, não importando o texto de chegada, todos são exemplos dos desdobramentos artísticos da obra de Rachel de Queiroz e que com ela mantêm uma relação mediada pela predominância da transparência ou da opacidade interdiscursiva.

Tanto os quadrinhos como o vídeo mantêm elementos temático-figurativos homólogos aos do texto de Rachel de Queiroz. Destacam-se sobretudo as isotopias associadas ao termo complexo vida/morte, o que explica a transparência das traduções. Por outro lado, a opacidade se deve à agregação de novos elementos figurativos, próprios de cada código visual, cada um com suas opções sincréticas. Ambas as traduções se caracterizam pela condensação, sem perda do tema original, mesmo com as variações figurativas.

Apresentadas em grau crescente de complexidade, essas realizações levaram ao texto que constitui o foco do interesse deste estudo: entender as escolhas e os desafios vividos por Jurandir Oliveira em sua tradução fílmica de *O Quinze* e reconhecer o seu esforço em atribuir uma transparência interdiscursiva à sua obra, mesmo vivenciando o processo naturalmente opaco da tradução.

Mas como nenhum artista cala a sua voz, apaga a sua luz, será buscada, no próximo capítulo, a luz própria de Jurandir, a sua voz na interdiscursividade de sua criação. E, assim, será possível comprovar que essas marcas de opacidade não impediram o cineasta de prestar a sua homenagem.

*Por que você não experimenta? A moça não foi tão bem sucedida?*

#### **4 O QUINZE À LUZ DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA – ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE JURANDIR OLIVEIRA**

À luz das relações intersemióticas podem ser enxergadas as estruturas estéticas e linguísticas que diferenciam o cinema da literatura.

Trata-se neste estudo de dois signos distintos e o processo de transformação da obra literária em cinematográfica, ao mesmo tempo em que ocorre por meio de aproximações de imagens figurativas, resgatando diálogos e reproduzindo ações do texto de partida, pede um certo distanciamento da obra escrita em decorrência da necessidade de atualização da linguagem para o cinema.

Livro e filme distinguem-se também, porque ocupam posições polarizadas nesse processo de transmutação da linguagem. Em um extremo, se ouve e se vê a encenação. No outro extremo, há somente o silêncio exigido pela leitura da palavra escrita.

Por isso, segundo Xavier (2014, p.54), as adaptações constituem um processo complexo e conflitante, que se traduz pela tentativa de conciliar formas culturais diferentes voltadas a públicos diversos e heterogêneos.

Entretanto, vale lembrar que o leitor contemporâneo, em geral mais receptivo à leitura midiática, estabelece muitas vezes o vínculo com a literatura por meio do cinema, que, tendo como obra de partida a obra literária, conduz o espectador num caminho de volta e o transforma em leitor do romance.

Sob essa perspectiva, a tradução intersemiótica promove a aproximação entre duas linguagens. Na sala de projeção, um fecho luminoso corta o espaço em direção à tela, reunindo silêncio e som, escuridão e luz, imagem e palavra.

Desse encontro surgem os pares silêncio/som, escuridão/luz e palavra/imagem, vinculados à semiótica fílmica.

No âmbito da semiótica, a tradução de uma obra literária envolve particularidades não só linguísticas. Na geração do novo signo, ocorrem uma redefinição de sentido e uma mudança de conotação que formalizam a passagem de uma linguagem para outra. De maneira que é prerrogativa do diretor expressar na tela suas preferências e suas crenças.

Mesmo que o texto de partida, no caso de *O Quinze*, se apresente “quase pronto” à sua transmutação de linguagem – como aponta Abdala Jr., em entrevista: “sua narrativa, de um visualismo cinematográfico é quase um roteiro de cinema” (O Povo, 2010) –, conforme referiu-se anteriormente, muitas “disjunções” ocorrem na mudança de signo, porque esse processo muitas

vezes envolve a preocupação em atender os interesses do público-alvo, questões de ordem ideológica, de natureza comercial e de temporalidade.

Segundo Ana Maria Balogh (1996), transformar a palavra em imagem exige do roteirista-adaptador encontrar soluções que produzam efeitos significativos, em que a voz do narrador é substituída por planos e enquadramentos de câmeras objetivas e subjetivas necessários à tradução de signos distintos.

Ana Maria, em seu texto, destaca a opinião de Walter Durst, um dos roteiristas da minissérie da TV Globo, *Grande sertão: veredas*, para quem escrever um roteiro adaptado de uma obra literária é criar “uma arquitetura de antagonismos”, na qual “tem que haver uma transposição, uma mudança de código, de tudo, porque aí as coisas se chocam, escrever para alguém ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação” (BALOGH, 1996, p.158).

Distanciadas das ideias de Durst apresentadas por Balogh, observa-se que na tradução intersemiótica de *O Quinze* as atenções do roteirista Jurandir Oliveira estão menos voltadas a essas questões, referentes à criação de um signo novo, e mais concentradas em conciliar os interesses de leitores e de espectadores, de investidores e da autora do romance – tarefa de dimensão hercúlea.

Nessa perspectiva, é possível reconhecer muitas convergências entre o texto de chegada e o texto de partida, ao mesmo tempo em que vêm à tona questionamentos relativos ao processo de construção de novos significados.

#### **4.1 A relação fidelidade *versus* criatividade – o dilema da adaptação**

Grande parte dos filmes do século XX são adaptações de obras literárias consagradas e escritas por autores reconhecidos.

Se por um lado, para muitos cineastas, isto represente garantia de sucesso à adaptação, como ocorreu com os filmes brasileiros: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, tradução na qual o cineasta se baseou no texto homônimo de Mário de Andrade; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, pautada na obra homônima de Clarice Lispector; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, baseada em Machado de Assis; por outro, a literatura se beneficia das adaptações fílmicas, porque, conforme defende Diniz, elas ajudam na sobrevivência da obra original:

Somos assim lembrados de que o filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda, sofre mutação. E se mutação é um processo evolutivo, as adaptações fílmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver. (DINIZ, 2005, p. 91)

Esta espécie de simbiose decorre do destaque que a obra literária atribui de imediato ao filme, enquanto a história original ganha nova significação, instigando no telespectador a vontade de conhecer a narrativa literária.

Em contrapartida, tal realização insere aquele que abraça o desafio de adaptar uma obra literária ao cinema em um dilema de difícil resolução: permitir-se dar asas à imaginação e exercitar a liberdade de criação ou manter-se fiel à obra de partida, correndo o risco de executar uma mera reprodução, estéril do ponto vista artístico. E acabam divididos entre agradar um e desagradar outro de dois grupos antagônicos:

Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou à distância semiótica entre as duas linguagens. Os cinéfilos, por sua vez, argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação, pois a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida (Éco, 2003, p. 12)

Segundo Bazin, “há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela”. (BAZIN, 1999, p. 93).

De maneira que o cinema possa buscar referências na literatura, contanto que se adapte aos padrões cinematográficos. E que os textos literários não devem ser tratados como “sinopses bem desenvolvidas”, porque “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*” (BAZIN, 1999, p. 82-83).

No que corrobora Xavier, ao afirmar que “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62).

#### **4.2 O Quinze – Considerações sobre o Percorso Gerativo de Sentido**

De acordo com Bertrand, “O objeto da semiótica é o sentido”, apreensível pelo resultado da função semiótica da linguagem, ou seja, pela reunião dos planos da expressão e do conteúdo. O que caracteriza a semiótica é “o parecer do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 11).

A semiótica também se relaciona com a leitura no nível discursivo do texto, que está associado com o mundo exterior ao texto, o contexto, uma vez que no texto estão os temas e as figuras que remetem ao mundo natural e aos aspectos extralinguísticos. A dimensão figurativa do discurso é responsável pela relação do discurso com o mundo, na medida em que “estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo (...).” (Bertrand, 2003, p.29)

Assim, para a semiótica, um texto pode ser compreendido em camadas, pelas quais se forma o percurso gerativo de sentido, da concepção mais simples e abstrata à mais complexa e concreta. Em outras palavras, os níveis fundamental, narrativo e discursivo.

No nível fundamental a significação se apresenta por uma oposição cujos termos são determinados pelas relações que podem ter um valor positivo (eufórico) ou negativo (disfórico). É a sintaxe elementar que afirma ou nega esses termos representados por meio de um modelo lógico de relações, que é o quadrado semiótico.

No quadrado semiótico, que aqui se retoma, estabelece-se uma oposição entre a e b, uma relação de contrariedade recíproca, ou melhor, de não-a vs não-b. Entre a e não-a e b e não-b existe uma relação de contradição ou contraditoriedade. Além disso, não-a mantém com b, assim como não-b com a, uma relação de implicação ou complementaridade.

Na tradução fílmica *O Quinze*, “a” representa a criatividade / distanciamento, ou seja, a liberdade de criação e “b” representa a fidelidade / aproximação em relação à obra de partida, ou seja, são termos que se relacionam semanticamente como contrários.

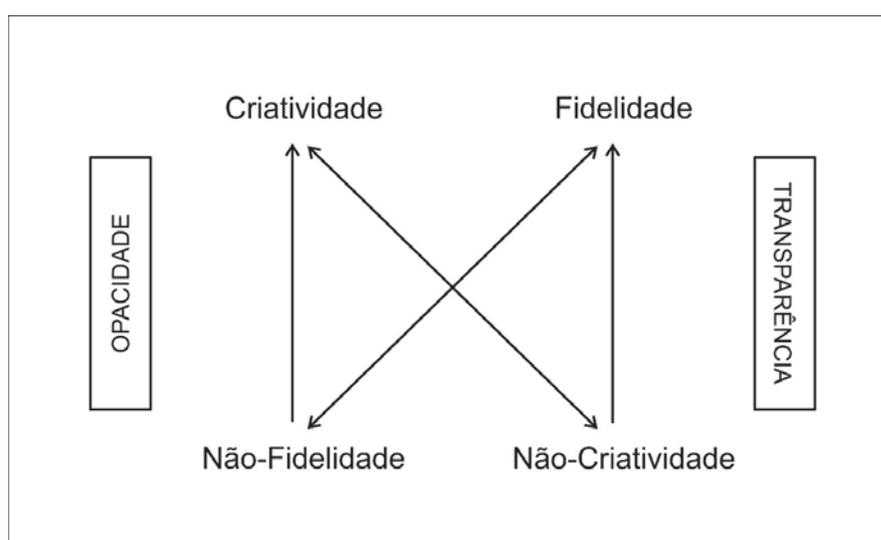


Figura 22 – Quadrado Semiótico Criatividade / Fidelidade

No quadrado semiótico, surgem os termos não-a (não-criatividade) vs não-b (não-fidelidade). Entre a (criatividade) e não-a (não-criatividade) e b (fidelidade) e não-b (não-fidelidade) existe uma relação de contradição ou contraditoriedade. Além disso, não-a (não-criatividade) mantém com b (fidelidade), assim como não-b (não-fidelidade) com a (criatividade) uma relação de implicação ou complementaridade. O que vai corresponder, na perspectiva deste nosso estudo, à incidência da transparência em b (fidelidade) e não-a (não-criatividade) e da opacidade em a (criatividade) e não-b (não-fidelidade).

Em outras palavras, quanto mais Jurandir Oliveira se mantém fiel à obra de partida com a finalidade de corresponder às expectativas dos leitores do romance e da própria autora, menos manifesta seu potencial criativo ao originar o novo signo impregnado com as marcas dessa transparência. E, quanto mais ele se distancia do texto de partida, maior é a opacidade observada no texto de chegada, que é o filme.

A essas relações próprias ao dilema da adaptação são acrescidas reflexões sobre dois procedimentos extremos: realizar uma tradução aproximada demais ou distanciada demais do texto de partida. E, neste último caso, corre-se o risco de desagradar público e crítica.

Achar o equilíbrio, o caminho do meio seria concordar com Bazin quando ele defende que “a boa adaptação deve ter algo mais” (BAZIN, 1991, p.96).

A relação entre opacidade e transparência nas escolhas de Jurandir Oliveira, ao traduzir *O Quinze* do romance para o cinema resulta do dilema fidelidade *versus* criatividade, vivido pelo diretor paraibano.

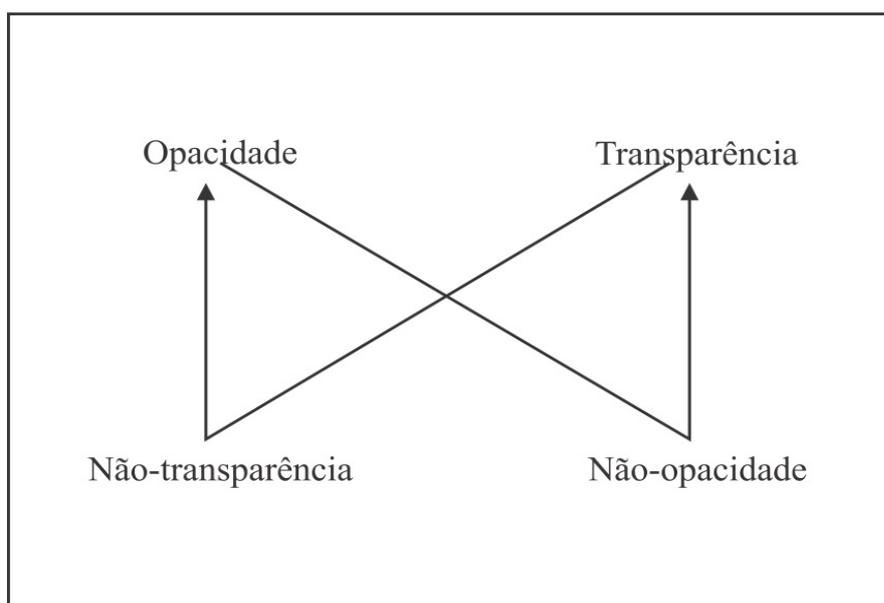


Figura 23 – Quadrado Semiótico Opacidade / Transparência 2

No quadrado semiótico, também se estabelece uma oposição entre a (opacidade) e b (transparência), uma relação de contrariedade recíproca, ou melhor, de não-a (não-opacidade) vs não-b (não-transparência). Entre a (opacidade) e não-a (não-opacidade) e b (transparência) e não-b (não-transparência) existe uma relação de contradição ou contraditoriedade. Além disso, não-a (não-opacidade) mantém com b (transparência), assim como não-b (não-transparência) mantém com a (opacidade), uma relação de implicação ou complementaridade.

No filme *O Quinze*, “a” representa a opacidade, ou seja, a liberdade de criação e “b” representa a transparência / aproximação em relação à obra de partida.

### 4.3 A relação entre transparência e opacidade na tradução fílmica de *O Quinze*

Denis Bertrand, em *A transparência de um texto, exercício de leitura semiótica*, oferece um bom exemplo de transparência no texto literário ao analisar a narrativa *Agalega*, extraída de *Chercheur d’or*, de J. M. G. Le Clézio: “Le texte est transparent: un monde surgit sous nos yeux, bien ordonné, magnifiquement lisible. Or, pour le regard critique, il y a là un motif d’étonnement: qu’est-ce qui fonde cette impression de limpidité? Quelles sont les raisons de cette efficacité?”<sup>11</sup> (BERTRAND, 1988, p. 83)

Segundo Bertrand, o narrador, Alexis, embarcou na ilha Maurice, no barco comandado pelo capitão Bradmer em um longo passeio pelo Oceano Índico à ilha Rodrigues. Seu objetivo é descobrir um fabuloso tesouro. A cena se situa em qualquer parte do meio da viagem, quando é descrita a ilha Agalega, que o narrador conhece como “a rainha das ilhas”, porque é a mais salubre e de solo mais fértil do Oceano Índico, até o capitão descrevê-la como “a ilha dos ratos”, em razão da infestação de que o local foi vítima, após um naufrágio em suas proximidades em que a carga foi salva, mas as caixas continham ratos que se multiplicaram rapidamente na ilha.

Outrora não havia ratos sobre Agalega. Era também um pouco como um pequeno paraíso, como Saint Brandon, porque os ratos são animais do diabo, com eles não tem paraíso. E um dia um barco chegou à ilha vindo da Terra Grande, não se sabia seu nome, um velho barco que as pessoas não conheciam. Ele naufragou na ilha e salvaram as caixas do carregamento. Nas caixas havia ratos. Quando abriram as caixas, eles se espalharam na ilha, se reproduziram, tornaram-se tantos que comiam

---

<sup>11</sup> Tradução: "O texto é transparente: um mundo emerge diante de nossos olhos, todo arrumado e magnificamente legível. Todavia, para o olhar crítico, há nisso um motivo de admiração: o que instaura essa impressão de clareza? Quais são as razões para tal eficácia?"

todas as provisões de Agalega e mais os ovos e arroz. Eles eram tão numerosos que as pessoas não podiam mais dormir. Os ratos roíam mesmo os cocos nas árvores e os ovos dos pássaros do mar. Então, foi tentado primeiro com os gatos, mas os ratos eram tão numerosos que matavam os gatos e os comiam. Então, foi tentado com armadilhas, mas os ratos são malignos e não se deixavam prender. Então, os ingleses tiveram uma ideia. Eles fizeram vir barcos de cães Fox-Terriers, prometeram que dariam uma rúbia por cada rato. As crianças que escalavam os coqueiros subiam nas palmas para fazer cair os ratos e os Fox-Terriers os matavam. Dizem que as pessoas d'Agalega matavam a cada ano mais de 40 mil ratos e ainda restavam, sobretudo no norte da ilha onde eles eram numerosos. Os ratos gostavam muito das nozes dos cocos d'Agalega e viviam todo tempo nas árvores. Eis tudo, é por isso que vossa rainha das ilhas é chamada de a ilha dos ratos. (BERTRAND, 1988, p. 82)

Já em relação à análise dos conceitos de transparência e opacidade no âmbito do cinema, o romance *O Quinze* é a realidade “fotografada” por Jurandir Oliveira, enquanto o filme *O Quinze* se apresenta como um recorte dessa realidade limitada, conforme define André Bazin: “Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes o sugere, o *quadro* da imagem, mas um ‘recorte’ (*cache* em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade” (XAVIER, 2014, p.20)

Assim, cabe ao roteirista realizar o “recorte” da realidade que quer mostrar, levando o espectador a “ver” pelos olhos, sob a perspectiva e de acordo com o ponto de vista de quem decidiu o que seria mostrado.

Essa ideia remete a um outro aspecto merecedor de destaque por Ismail Xavier, de quem serão aproveitadas algumas reflexões sobre opacidade e transparência, em sua obra *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência: quem produz um filme produz um discurso*.

Xavier levanta questionamentos como: “o cinema reproduz a realidade? Ou é um discurso, e, portanto, um discurso ideológico sobre a realidade?” (Xavier, 2014, quarta capa)

Se o cinema é um discurso, à luz da matriz francesa da Análise Discursiva, proceder à leitura do discurso fílmico para estabelecer as relações de transparência e opacidade também não é algo simples.

A imagem tomada como “realidade” passível de confirmação no mundo produz um efeito de evidência “atravessado em sua opacidade visto que o discurso, quer manifestado verbalmente ou na matéria imagética, não é evidente, (...) mas implica considerar o movimento dos sentidos, tecido conforme a memória discursiva da qual o sujeito recorta o seu dizer.”<sup>12</sup>

---

12 Disponível em: <[http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao05/artigo\\_ed05\\_silvajb\\_romaolms\\_pacificosrm.php](http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao05/artigo_ed05_silvajb_romaolms_pacificosrm.php)>

O pensamento de Xavier corrobora para a necessidade de se atentar às questões inseridas na produção do novo signo em uma tradução intersemiótica da literatura ao cinema, as quais se referem à análise do discurso, que não se pretende abordar, mas que aqui se menciona com a finalidade de ressaltar a presença da transparência e da opacidade na tradução fílmica:

Nos anos 1970, o processo de recepção do filme e o modo como a posição, a subjetividade e os afetos do espectador são trabalhados ou “programados” no cinema mereceram uma atenção concentrada da crítica, a ponto desses temas terem se constituído no foco de atenção privilegiado tanto das teorias estruturalistas, psicanalíticas e desconstrucionistas, quanto das análises mais “engajadas” nas várias perspectivas marxistas, feministas e multiculturalistas. Nessas abordagens, o aparato tecnológico e econômico do cinema (na época chamado de o “dispositivo”), bem como a modelação do imaginário forjada por seus produtos foram submetidos a uma investigação minuciosa e intensiva, no sentido de verificar como o cinema trabalha para interpelar o seu espectador enquanto sujeito, ou como esse mesmo cinema condiciona o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme. Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de transparência. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de opacidade. Opacidade e transparência são os dois pólos de tensão que resumem o essencial do pensamento daquele período.” (XAVIER, 2014, p. 5-6)

Ainda que Xavier se refira a uma realidade dos anos 70, o essencial daquela discussão permanece atual. Mesmo porque, conforme ressalta Arlindo Machado no prefácio de *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, “Se a história se repete em ciclos, é conveniente, vez por outra, retornar aos modelos de pensamento do passado.” (XAVIER, 2014, p. 7)

No intuito de melhor esclarecer essa manifestação da transparência e da opacidade no texto fílmico, caberia ainda recorrer a Foucault:

A arqueologia (do saber) busca definir não os pensamentos, as representações, as imagens, os temas, as obsessões que se ocultam ou se manifestam nos discursos; mas os próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. Ela não trata o discurso como documento, como elemento que deveria ser transparente, mas cuja opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim, aí onde se mantém a parte, a profundidade do essencial. (FOUCAULT, 1969, p. 159)

Para Foucault, o discurso é o espaço em que saber e poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso, que passa por verdadeiro, que veicula saber e é gerador de poder.

A produção desse discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída tanto quanto a “realidade” recortada que é um filme.

Literatura e cinema são, portanto, representações da realidade que, dentro de seus limites e diante de sua impossibilidade de perfeita reprodução da realidade, criam uma ilusão de realidade.

E é essa ilusão de realidade que deverá ser interpretada, uma vez que “ver é interpretar” (BERTRAND, 2003, p.160), pela precária percepção humana capaz apenas de acessar o “parecer” das coisas, não a essência delas, considerando ainda, segundo Greimas, que “Todo parecer é imperfeito: oculta o ser, mas é apenas o parecer que se nos apresenta como vivível”. (GREIMAS, 2002, p.19)

Aqui a semiótica cumpre um papel fundamental, porque permite compreender as relações do leitor ou do espectador com o mundo, a partir de suas impressões, abrangendo tanto as linguagens verbais quanto as não verbais, de maneira que sejam restituídas significações análogas às experiências perceptivas: “A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar visível a realidade sensível”. (BERTRAND, 2003, p.154)

Num mundo considerado como algo constituído de uma invisibilidade ou de uma opacidade, a figuratividade seria o meio de traduzir o sensível, de instituir visibilidade pelo exercício da linguagem.

Segundo Teles, transparência e opacidade podem ser observadas não só no âmbito textual, na literatura, mas também são aspectos que regem as relações interpessoais

Heidegger escreve que a *transparência* é a intuição que o Ser-aqui tem de si mesmo: ‘Existindo, o Ser-aqui só se vê a si mesmo enquanto se tornou originariamente *transparente* no seu ser no mundo e no seu ser com os outros, como momentos constitutivos da sua existência’ (...) E o ato de interpretar é saber ir além das *aparências*, é atravessar o que se deseja ao mesmo tempo opaco e transparente. (...) Sendo ao mesmo tempo Ser em geral e Ser em particular, o Ser lido pela existência terá diferente sentido conforme tenha diferente iluminação. (TELES, 2011, p.46)

Na análise comparativa do plano verbal entre a narrativa fílmica de *O Quinze* e o romance, é possível notar que o roteirista fez pequenas atualizações, optando por deixar muitas frases do livro presentes nos diálogos dos personagens do filme:

Momento 1 – No livro (Capítulo 2 - Vicente pede carrapaticida à Mãe Inácia):

- Quanto você quer?
- Coisa assim de litro a mais.
- Dona Inácia saiu, arrastando as chinelas. Vicente virou-se para a prima:
- Domingo atrasado as meninas cansaram de esperar por você!

- Eu até já ia lhe falar nisso. É porque não tive quem fosse comigo. Contava que Mãe Nácia quisesse ir de cadeirinha...
- Pois, no outro domingo, venho buscá-la. Pra você não enganar mais a gente.
- Conceição abanou a cabeça:
- Você? Qual! É uma maçada muito grande para quem vive tão ocupado... Só tem tempo de pensar em trabalho... Juro que só veio aqui, hoje, por causa do carrapaticida. Você mesmo não disse, ainda agora?
- Ele riu-se, corando:
- E se viesse por causa de alguma pessoa, não perdia meu tempo e minha viagem?
- Conceição riu também:
- Muito obrigada! Então vir me ver é perder tempo? Pois deixe estar...

Momento 2 – No filme (Cena em que Vicente pede carrapaticida à Mãe Inácia):



Figura 24 – Filme cena Carrapaticida - Momento 1

Mãe Inácia: – De quanto você precisa?

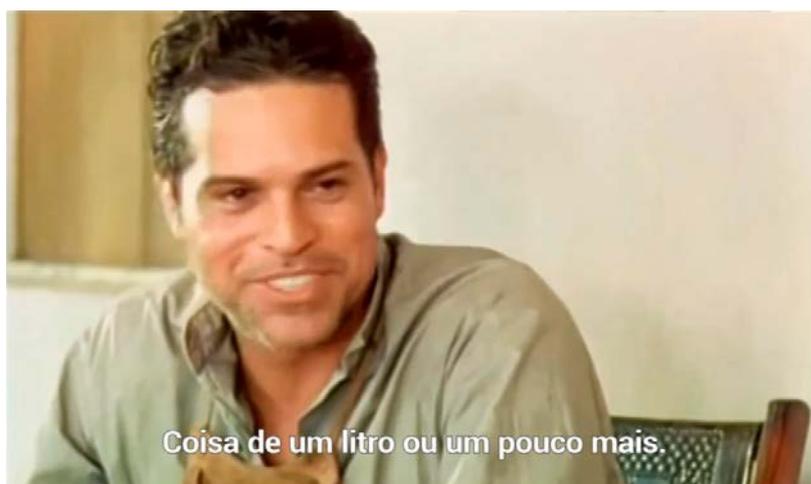


Figura 25 – Filme cena Carrapaticida - Momento 2

Vicente: – Coisa de um litro ou um pouco mais.

(Mãe Inácia levanta e sai arrastando as sandálias.)



Figura 26 – Filme cena Carrapaticida - Momento 3

Vicente: – Domingo passado as meninas cansaram de esperar por você.



Figura 27 – Filme cena Carrapaticida - Momento 4

Conceição: – Eu já ia até lhe falar nisso. Eu não encontrei ninguém pra ir comigo.

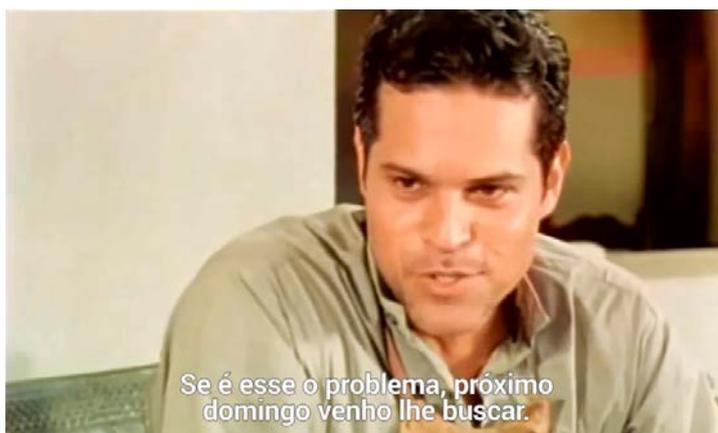


Figura 28 – Filme cena Carrapaticida - Momento 5

Vicente: – Se é esse o problema, próximo domingo eu venho lhe buscar.



Figura 29 – Filme cena Carrapaticida - Momento 6

Conceição: – Você? Você só pensa em trabalho, Vicente. Eu aposto que você só veio aqui por causa de suas vacas.

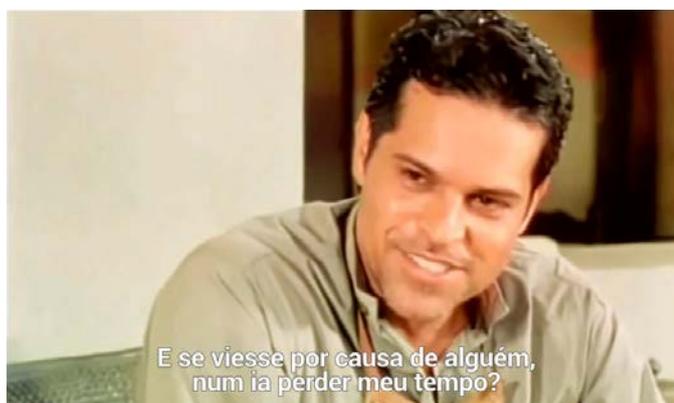


Figura 30 – Filme cena Carrapaticida - Momento 7

Vicente: – E se viesse por causa de alguém, num ia perder meu tempo?



Figura 31 – Filme cena Carrapaticida - Momento 8

Conceição: – Muito obrigada! Quer dizer então que vir me ver é perda de tempo? Deixa estar, deixa estar.

A escolha de manter a proximidade entre os diálogos dos textos de partida e de chegada aponta para uma forte preocupação do enunciador do filme com o espectador (enunciatório) também leitor do romance e a com recepção geral do filme.

Na comparação entre o romance e o filme, é possível notar que os diálogos apresentam mudanças aparentemente sutis. Mesmo assim, são suficientes para promover mudanças em níveis mais profundos, como pode ser observado no quadro abaixo:

Atualizações Lexicais	
Livro	Filme
“Quanto você quer?”	“De quanto você precisa?”
“Coisa assim de litro a mais.”	“Coisa de um litro ou um pouco mais.”
“Domingo atrasado”	“Domingo passado”
“É porque não tive quem fosse comigo.”	“Eu não encontrei ninguém pra ir comigo.”
“Juro que só veio aqui, hoje, por causa do carrapaticida.”	“Eu aposto que você só veio aqui por causa de suas vacas.”

Figura 32 – Atualizações Lexicais

O diálogo em Rachel de Queiroz apresenta uma escolha lexical e uma organização frasal muito representativa da fala do sertanejo nordestino.

Tomado o par “Quanto você quer?” *versus* “De quanto você precisa?”, observa-se que a segunda frase é mais polida, menos direta, embora o contexto seja o sertão. Do ponto de vista de D. Inácia, Vicente é um sujeito do querer no livro e um sujeito do dever no filme, uma mudança decorrente da atualização lexical.

No texto de Rachel tem-se a modalização por um querer. Um sujeito do querer é apresentado ao leitor.

Em contrapartida, no texto fílmico, esse sujeito do querer é substituído por um sujeito do dever, pois o personagem já não quer, ele precisa.

No par “Coisa assim de litro a mais” *versus* “Coisa de um litro ou pouco mais”, percebe-se no texto de partida o uso da expressão “de litro a mais”, significando mais de um litro.

Enquanto no texto de chegada, a necessidade é modificada em relação ao texto de partida, passando a significar um litro ou mais de um litro.

Já no par “domingo atrasado” *versus* “domingo passado” é possível notar que a atualização lexical substitui o vocábulo “atraso”, apesar de ele compor uma expressão bastante usual entre os sertanejos nordestinos, pelo vocábulo “passado”.

Nesse caso, credita-se a modificação ao distanciamento dos expectadores do filme em relação à ideia de tempo decorrido para o sertanejo nordestino e à necessidade de clareza e concisão que o vocábulo “passado” carrega em comparação a atrasado.

No penúltimo par, “É porque não tive quem fosse comigo.” *versus* “Eu não encontrei ninguém pra ir comigo.”, um sujeito de estado é substituído por um sujeito do fazer. A passividade expressa na primeira fala é substituída pela atuação de um sujeito que pratica a ação de procurar, embora não encontre o objeto-modal companhia para alcançar o objeto-valor visitar os primos.

E, por último, no par “Juro que só veio aqui, hoje, por causa do carrapaticida.” *versus* “Eu aposto que você só veio aqui por causa de suas vacas.”, pode-se reconhecer a substituição do verbo jurar pelo verbo apostar, em debreagem que introduz uma manipulação por provocação, assim como na segunda alteração o adjuvante carrapaticida é substituído pelo objeto-valor vacas.

Além disso, há uma mudança significativa quando o carrapaticida, produto, veneno é substituído por vacas, real objeto valor para Vicente. A fala de Conceição, no filme, é mais direta e ressalta a ideia de que o primo não foi lá para vê-la.

Assim, é possível perceber que a mudança nas falas do filme altera em parte o sentido das falas no romance. E revela as características que fazem diferir a construção dos protagonistas nos dois textos.

Observadas essas mudanças, é possível notar em *O Quinze*, texto fílmico, uma tendência de fidelidade ao tema da obra de partida, considerado o plano da sintaxe discursiva, pela relativa similaridade das interlocuções.

Se por um lado o texto de Jurandir Oliveira difere do romance, conforme aponta essa breve análise das atualizações lexicais, por outro lado, o texto fílmico cria um efeito de sentido de fidelidade, pelo fácil reconhecimento do texto de Rachel de Queiroz.

Nessa perspectiva, deve-se recordar, por meio de fragmentos do livro e do filme, a morte de Josias, filho de Chico Bento e de Cordulina, já mencionada no *book trailer* apresentado no capítulo 3 deste estudo:



Figura 33 – Filme cena Morte Josias - Momento 1

(...) De tarde, quando caminhavam com muita fome, tinham passado por uma roça abandonada, com um pau de maniva aqui, outro além, ainda enterrados no chão. (...)  
 (...) Ele então foi ficando para trás, entrou na roça (...) (QUEIROZ, 1993, p.52-53)



Figura 34 – Filme cena Morte Josias - Momento 2

(...) escavou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificultosamente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz (...) (QUEIROZ, 1993, p.53)



Figura 35 – Filme cena Morte Josias - Momento 3

(...) Batendo-lhe de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casca; e enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos (...)  
(QUEIROZ,1993, p.53)



Figura 36 – Filme cena Morte Josias - Momento 4

(...) – Meu filho! Pelo amor de Deus! Você comeu mandioca crua? (...) (QUEIROZ,1993, p.54)



Figura 37 – Filme cena Morte Josias - Momento 5

(...) Chico Bento saíra de manhãzinha a ver se descobria alguém que ensinasse um remédio (...) (QUEIROZ,1993, p.54)



Figura 38 – Filme cena Morte Josias - Momento 6

(...) – Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor... (...) (QUEIROZ,1993, p.55)



Figura 39 – Filme cena Morte Josias - Momento 7

(...) Lá se tinha ficado Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados feita pelo pai. Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. (...) (QUEIROZ, 1993, p.61)

No nível fundamental, comparando o texto fílmico e o romance, se encontra a mesma oposição vida/morte revestida da figurativização do nível discursivo representada pelas figuras dos galhos secos, da mandioca brava, da escuridão, das roupas em farrapos, da cruz.

Contudo, há uma diferença na sequência de ações dos dois textos, pois, enquanto o texto fílmico inicia com Josias atrasando o passo para entrar na roça abandonada e finaliza com a cena da cova em sequência cronológica, o texto de Rachel inicia no capítulo 10 com o menino arquejando em uma cama de trapos da velha casa de farinha onde a família estava arranchada, a ação recua à véspera quando Josias atrasa o passo e entra na roça abandonada, depois retorna ao momento do sofrimento da criança, que está agonizando, quando o pai chega com a rezadeira.

No livro, entre o instante da morte e a cena da cova, já no capítulo 12, Rachel interpõe o capítulo 11, tratando de Conceição no Campo de Concentração.

A morte de Josias, no livro, não ocorre em plano único, sendo espaciada, com o recurso de *flashback* e entrecortada por outro capítulo, diferente do filme onde a mesma cena é apresentada em sequência contínua de ações, o que facilita a compreensão do espectador.

Assim, pode-se dizer que é estabelecida uma relação de transparência, pois o filme como produto final recupera o romance na medida em que facilita para o leitor o reconhecimento na narrativa fílmica dos diálogos e das ações existentes no romance.

O enunciador do texto fílmico, assim, se transveste do enunciador do texto de Rachel de Queiroz. Parece não aparecer. Esforça-se em parecer invisível, para dar maior visibilidade ao texto de partida. Mesmo que para isso, paradoxalmente, necessite por vezes dele se distanciar, conforme indicam as marcas de opacidade presentes na sequência escolhida por Jurandir Oliveira para apresentar a morte de Josias.

#### 4.4 Opacidade e transparência na horizontalidade e na verticalidade da telha de vidro

Neste momento, o quadro constituído pelo termo horizontalidade/verticalidade tem o objetivo de exemplificar as sequências sintagmáticas e as equivalências paradigmáticas relacionadas à opacidade e à transparência e suas respectivas isotopias temáticas e figurativas presentes no filme *O Quinze*, analisado conforme as categorias dispostas abaixo:

Telha de Vidro			
Horizontalidade (sintagma) [aqui aparecem as sequências]		Verticalidade (paradigma) [aqui aparecem as equivalências]	
Opacidade	Transparência	Opacidade	Transparência
isotopias temático- -figurativas	isotopias temático- -figurativas	isotopias temático- -figurativas	isotopias temático- -figurativas
[texto/imagem/som]	[texto/imagem/som]	[texto/imagem/som]	[texto/imagem/som]

Figura 2 – Quadro Telha de Vidro

Para fundamentar a ocorrência da transparência e da opacidade no texto fílmico de Jurandir Oliveira, em comparação com o texto do romance, serão apresentados inicialmente os levantamentos, a seguir.

Algumas escolhas de Jurandir Oliveira se distanciam do texto de partida para atender às necessidades do texto fílmico. Entre elas, estão os cortes e as antecipações. E a mudança de foco do percurso narrativo de Conceição em destaque no livro para o percurso narrativo de Chico Bento em destaque no filme. Pode-se apresentar como exemplo disso o DVD

usado para a distribuição comercial do filme *O Quinze*, em que ocorre uma curiosa antecipação da cena em que a família de Chico Bento deixa a fazenda Aroeiras com destino a Fortaleza, seguindo a pé pela caatinga. A cena destacada antecede o “menu” com as opções “*Iniciar Filme*” e “*English Subtitle*”, o que revela no plano discursivo a importância que o enunciador fílmico atribui ao Percorso Narrativo de Chico Bento, pois trata-se da cena escolhida para representar o filme:



Figura 40 – Filme cena da Partida de Chico Bento e família

Comparados os dois percursos narrativos (programa narrativo de Chico Bento e percurso narrativo de Conceição) presentes tanto no livro quanto no filme, pode-se concluir que essa “predileção” pelo Percorso Narrativo de Chico Bento é evidente no filme, inclusive quantitativamente.

#### ***4.4.1 Os percursos narrativos***

O romance *O Quinze* é estruturado, a partir de dois percursos narrativos. No primeiro, está Conceição, jovem professora, leitora voraz, destacando sua relação afetiva com sua avó Inácia e com seu primo Vicente.

No segundo programa, o romance apresenta o destino trágico de Chico Bento, de sua mulher Cordulina e de seus filhos, uma família de sertanejos nordestinos obrigada pela seca ao êxodo em direção à cidade.

No desfecho do romance, ocorre a intersecção das personagens dos dois programas, quando Conceição ajuda Chico Bento a conseguir um miserável emprego na cidade, e também adota o filho do casal de retirantes.

### Sequência do filme:

00:00 – 01:00 – Patrocinadores

01:00 – 01: 43 – Prólogo

01: 44 – 01:36:55 – Cenas

### Percursos Narrativos do Filme: 62 cenas

Percurso 1 (P1) – Conceição Percurso 2 (P2) – Chico Bento Cena (C)

P1	01:44 – 03:31	C1	P2	44:31 – 45:25	C32
P1	03:32 – 04:27	C2	P2	45:26 – 46:25	C33
P1	04:28 – 07:00	C3	P1	46:26 – 48:28	C34
P2	07:01 – 09:17	C4	P1	48:29 – 50:35	C35
P2	09:18 – 11:15	C5	P1	50:36 – 52:24	C36
P2	11:16 – 11:29	C6	P1	52:25 – 52:46	C37
P2	11:30 – 12:39	C7	P2	52:47 – 53:57	C38
P2	12:40 – 13:39	C8	P2	53:58 – 57:06	C39
P2	13:40 – 16:25	C9	P2	57:07 – 57:42	C40
P2	16:26 – 17:19	C10	P1	57:43 – 01:02:04	C41
P2	17:20 – 18:15	C11	P1	01:02:05 – 01:03:42	C42
P2	18:16 – 19:27	C12	P1	01:03:43 – 01:04:32	C43
P1	19:28 – 20:26	C13	P2	01:04:33 – 01:06:58	C44
P2	20:27 – 21:14	C14	P2	01:06:59 – 01:07:42	C45
P2	21:15 – 22:27	C15	P1	01:07:43 – 01:10:47	C46
P1	22:28 – 23:22	C16	P2	01:10:48 – 01:11:22	C47
P1	23:23 – 24:26	C17	P2	01:11:23 – 01:12:59	C48
P2	24:27 – 25:10	C18	P2	01:13:00 – 01:14:18	C49
P2	25:11 – 26:26	C19	P2	01:14:19 – 01:15:18	C50
P2	26:27 – 28:00	C20	P1 ) P2	01:15:19 – 01:19:23	C51
P2	28:01 – 28:36	C21	P2	01:19:24 – 01:20:00	C52
P1	28:37 – 29:39	C22	P2 ) P1	01:20:01 – 01:21:18	C53
P1	29:40 – 30:30	C23	P2	01:21:19 – 01:22:45	C54
P2	30:31 – 31:55	C24	P1 ) P2	01:22:46 – 01:27:45	C55
P2	31:56 – 37:12	C25	P1	01:27:46 – 01:28:59	C56
P2	37:13 – 38:12	C26	P2 ) P1	01:29:00 – 01:30:59	C57
P2	38:13 – 39:25	C27	P1	01:31:00 – 01:31:42	C58
P2	39:26 – 40:32	C28	P1	01:31:43 – 01:32:12	C59
P2	40:33 – 42:02	C29	P1	01:32:13 – 01:33:00	C60
P2	42:03 – 43:24	C30	P1	01:33:01 – 01:34:38	C61
P2	43:25 – 44:30	C31	P1	01:34:39 – 01:36:55	C62

Figura 41 – Levantamento P1 / P2 Filme

Total de cenas do Percurso 1 (P1) – Conceição: 22

Total de cenas do Percurso 2 (P2) – Chico Bento: 36

Total P1 ) P2: 2

Total P2 ) P1: 2

### **Percursos Narrativos do Livro: 26 capítulos**

Percurso 1 (P1) – Conceição Percurso 2 (P2) – Chico Bento Capítulo (C)

P1	C. 1	P1	C. 14
P1 ) P2	C. 2	P2	C. 15
P2	C. 3	P1 ) P2	C. 16
P2	C. 4	P1	C. 17
P2	C. 5	P2 ) P1	C. 18
P1	C. 6	P2 ) P1	C. 19
P2	C. 7	P1 ) P2	C. 20
P1	C. 8	P1	C. 21
P2	C. 9	P1	C. 22
P2	C. 10	P1	C. 23
P1	C. 11	P1	C. 24
P2	C. 12	P1	C. 25
P2	C. 13	P1	C. 26

Figura 42 – Levantamento P1 / P2 Livro

Total de capítulos do Percurso 1 (P1) – Conceição: 12

Total de capítulos do Percurso 2 (P2) – Chico Bento: 9

Total P1 ) P2: 3

Total P2 ) P1: 2

Após esse levantamento, se evidencia o que já havia observado quanto à mudança do foco do percurso narrativo. No livro, o percurso de Conceição cobre 46,1% do total de capítulos do texto, enquanto o percurso de Chico Bento cobre 34,6% desse total. No filme, o percurso de Chico Bento equivale a aproximadamente 58% do total das cenas contra 35,8% do

percurso de Conceição, desprezadas as intersecções, por não apresentarem diferença significativa entre livro e filme.

Essa mudança de foco representa uma marca de opacidade, pois se distancia do texto de partida, evidenciando as escolhas do enunciador fílmico.

#### 4.4.2 *Das sequências e equivalências*

Além dos percursos, o filme apresenta ainda, em seu início, duas fortes marcas de opacidade em relação ao romance. A primeira é presença de um prólogo, que inexistia no livro:

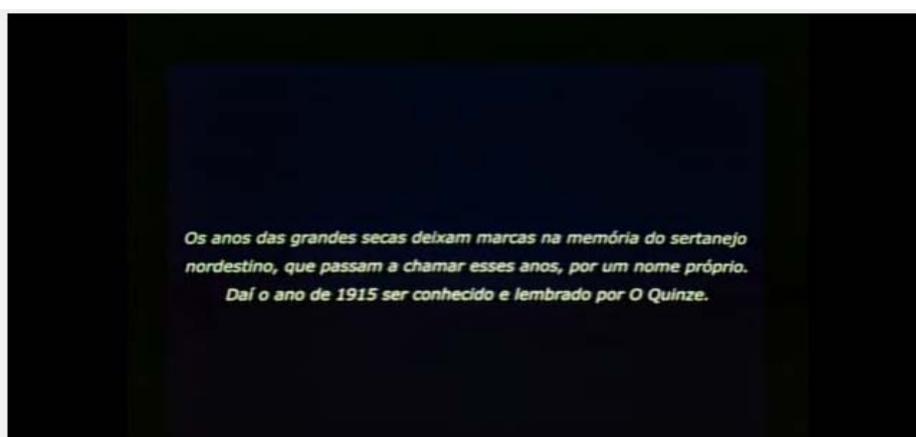


Figura 43 – Prólogo

Os anos das grandes secas deixam marcas na memória do sertanejo nordestino, que passam a chamar esses anos, por um nome próprio. Daí o ano de 1915 ser conhecido e lembrado por *O Quinze*.

A segunda é a cena 1 do filme, que apresenta a imagem da lua cheia acima da linha que recorta no horizonte o contorno de montanhas, enquanto se ouve o pio de uma coruja:



Figura 44 – Lua

A predominância do P2 no texto de chegada se relaciona à opacidade no âmbito vertical, pois se trata de uma escolha que incide no plano do paradigma. Deve ser acrescentado, ainda, que a segunda cena do filme corresponde à primeira do livro. Nas descrições abaixo, é possível notar outras marcas de opacidade na comparação entre as sequências do filme e do livro:

**Filme:** Prólogo – imagem de lua cheia (pio de coruja) – Dona Inácia reza Ave Maria com terço nas mãos – faz oração para São José - beija o terço (1ª vez) - beija o terço (2ª vez), enquanto, saindo do quarto do santuário, se desloca pela sala – Inácia passa pela mesa com toalha de xadrez vermelho – Inácia chega ao canto, onde está a rede de Conceição – Conceição trança os cabelos deitada na rede – Dona Inácia é interpelada por Conceição – Dona Inácia responde – Dona Inácia caminha em direção à janela – Dona Inácia vê a lua e diz: “Essa lua, limpa dessa maneira...Chove não!”

**Livro:** sem prólogo - Dona Inácia se benze – beija 2 vezes a medalha de São José – ora para São José – deixa o quarto do santuário – é interpelada por Conceição – olha para o telhado – responde à Conceição – chama a neta para cear – Conceição termina a trança – Conceição ceia – Dona Inácia toma um gole de café – Dona Inácia vai fumar no quarto – Conceição com o farol de querosene pendendo do braço, passa diante do quarto da avó – pede a benção – entrou no seu quarto, ao fim do corredor – coloca a luz sobre uma mesinha, junto da cama – põe-se à janela, olhando o céu – ao fechá-la, diz: “Eh! a lua limpa, sem lagoa! Chove não!...” – vai à estante. Procura, bocejando, um livro. Escolhe uns quatro ou cinco – coloca-os na mesa, junto ao farol.

A inserção de um prólogo, a antecipação da imagem da lua, a inserção de pios de coruja, da Ave Maria na oração de Dona Inácia e de um livro na rede de Conceição se relacionam à opacidade no âmbito horizontal, pois são escolhas que afetam o sintagma, condensando (no caso do livro que antecipa a ideia contida em cena posterior, a fim de abreviá-la) ou ampliando (no caso do prólogo, da lua, do pio de coruja, da Ave Maria) a sequência, conforme o quadro:

Telha de Vidro			
Horizontalidade (sintagma)		Verticalidade (paradigma)	
Opacidade	Transparência	Opacidade	Transparência
isotopia temático- figurativa: <b>Prólogo</b> <b>Pio da Coruja</b> <b>Ave Maria</b> <b>Livro</b>	-	-	isotopia temático- figurativa: <b>Pio da coruja</b>

Figura 45 – Quadro Telha de Vidro 2

Observa-se ainda a partir do quadro que os elementos apresentados podem figurar tanto na horizontalidade quanto na verticalidade, a exemplo do pio da coruja, que interfere no sintagma ampliando a sequência. Além disso, a coruja introduzida na primeira cena do filme por meio da manifestação do som de seu pio é uma figura que traz o tema da morte, correspondente ao paradigma do livro. Assim, constitui uma isotopia temático-figurativa, de aspecto transparente em relação ao texto de partida, pois a ele se equivale, verticalmente no paradigma.

A Ave Maria introduzida no filme entre as orações de Dona Inácia, ao contrário do pio da coruja, se relaciona à opacidade somente no âmbito horizontal, pois é uma escolha que afeta o sintagma, ampliando a sequência. Trata-se de uma figura do nível superficial que reveste o tema da religiosidade, no nível profundo.

A presença do prólogo, por sua vez, só aparece no âmbito horizontal porque não tem equivalência. Trata-se de um recurso do enunciador fílmico como forma de explicar a expressão “O Quinze”, dado o distanciamento temporal. O que não ocorre com o livro lançado 15 anos após a referida seca. No filme, ao contrário do livro, o prólogo representa a voz do enunciador do texto fílmico.

No tópico a seguir, serão verificadas as sequências e as equivalências a partir do percurso narrativo do sentido.

#### **4.5 *O Quinze* em síntese no Percurso Gerativo de Sentido**

Em *O Quinze*, é possível reconhecer quatro pares mínimos, a partir dos quais a narrativa é estruturada, vida / morte, tradição / modernidade, liberdade / opressão, masculino / feminino. Vale ressaltar que o par vida/morte é o que organiza a narrativa em *O Quinze*.

Porque tanto o livro quanto o filme há um estado inicial de conjunção com a fartura, a abundância, a família, representada pelo trabalho, pela casa, por exemplo, e, ao longo da narrativa, esse estado de conjunção vai se transformando em estado de disjunção com fartura, quando ocorre por ocasião da seca a conjunção com a falta, que traz a disjunção com a família, quando ocorre a morte de Josias, o desaparecimento de um filho e a adoção de outro, por Conceição.

A dicotomia vida / morte está presente no percurso narrativo de Chico Bento nos dois textos, no de Rachel de Queiroz e no de Jurandir Oliveira e já revela sua importância desde

o título *O Quinze*, tanto do livro quanto do filme em referência direta ao ano da seca de 1915, quando a morte se impôs à vida no sertão nordestino.

Embora vida/morte seja o par principal, há outros pares mínimos recuperáveis do texto:

### **Liberdade / opressão**

Vítimas do fenômeno natural e do descaso das forças políticas os sertanejos pobres, sem alternativas, imigram a pé para as cidades nordestinas, como Fortaleza.

A ação, as personagens, e demais elementos narrativos compõem um discurso que denuncia a opressão, a miséria e a falta de perspectiva do retirante sertanejo, que não se deixa vencer e busca se libertar da miséria, aventurando melhores condições de vida longe de casa.

### **Tradição / modernidade**

Desde a apresentação das personagens Conceição e Inácia, no início da narrativa, é evidenciada a tensão entre tradição e modernidade. Neta e avó se preparam para dormir na fazenda do Logradouro, próxima a Quixadá. Inácia reza pedindo a intervenção divina para que chova, e Conceição se ocupa na leitura dos livros de sua estante.

Conceição tem 22 anos e os interesses da juventude e Inácia tem seus interesses representados pela devoção, pela fé, pela religião de uma tradição que se opõe à modernidade da neta, que não acredita nas rezas da avó, tanto quanto a avó não aceita a conduta da jovem:

Dona Inácia juntou as mãos, aflitas:

- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso? Você quererá ser doutora, dar pra escrever livros?

Novamente o riso da moça soou:

- Qual o quê, Mãe Nácia! Leio para aprender, para me documentar... (QUEIROZ, 1993, p.124)

### **Masculino / feminino**

No espaço ficcional de *O Quinze* a estrutura das relações é claramente patriarcal. A mulher é submissa, dependente do homem, tanto que a vida da mulher só está plenamente organizada quando ela se casa e tem filhos. Conceição foge aos estereótipos das mulheres da época dependentes da realização no casamento com filhos.

Conceição é professora, tem independência financeira, e uma visão realista do seu relacionamento com o primo Vicente. Além disso, adota uma criança, desempenha um papel assistencial no campo de concentração e lê muitos livros.

No nível narrativo o enunciador Rachel de Queiroz ao instalar dois percursos narrativos concorrentes entre si apresenta ao seu enunciatário um programa de privação representado pelo percurso de Chico Bento e outro de liquidação representado pelo percurso de Conceição.

Ambos seguem a trajetória do sertanejo nordestino diante da seca que, no caso de Chico Bento, funciona como antisujeito, alterando a condição do vaqueiro de sujeito de estado em conjunção com a fartura, com a terra, com o trabalho, com a moradia e leva-o a entrar em disjunção com esses elementos e em conjunção com a miséria ou falta (de chuva, de trabalho, de moradia).

Assim, Chico Bento se torna um sujeito do fazer cuja performance será decisiva para que ele alcance seu objeto valor sobrevivência.

Já para Conceição, a seca surge como um adjuvante, uma vez que ela sonha em ser mãe, mas está em disjunção com a maternidade e em conjunção com a sua liberdade e com a sua independência. Conceição é um sujeito do querer que almeja o objeto valor filho e encontra na seca o adjuvante que trará a oportunidade para a performance de adotar, levando esse actante à sua realização.

No nível discursivo o enunciador do livro delega voz ao narrador que, ao se utilizar de debreagens enuncivas, em alguns momentos delega a voz aos atores do enunciado, que por sua vez se utilizam de debreagens enunciativas, conforme o exemplo:

O João Marreca olhou para o animal que todo se pontilhava de verrugas pretas, encarçando-lhe o úbere, as pernas, o corpo inteiro:  
 – Tem umas ainda pior... Carece é carrapaticida muito... E as reses assim fracas...  
 Vicente lastimou-se:  
 – Inda por cima do verãozão, diabo de tanto carrapato... Dá vontade é de deixar morrer logo!  
 – Por falar em morrer... O compadre já soube que a Dona Maroca das Aroeiras deu ordem pra, se não chover até o dia de São José, abrir as porteiras do curral? E o pessoal dela que ganhe o mundo... Não tem mais serviço pra ninguém.  
 Escandalizado, indignado, Vicente saltou de junto da jurema onde se encostava:  
 – Pois eu, não! Enquanto houver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu! Aquela velha é doida! Mal empregado tanto gado bom!  
 (QUEIROZ, 1993, p.11-12)

No filme, não há um narrador, mas as debreagens enuncivas podem ser percebidas nos planos e enquadramentos, por exemplo, no prólogo (figura 43), no plano da lua (figura 44)

imagem distanciada que se mostra ao enunciatário, na cena em plano geral da cena da partida de Chico Bento e família, deixando a fazenda Aroeiras (figura 40), em que são apresentados os personagens, e na cena do carrapaticida (figuras 24 a 31) que constitui debreagem enunciativa tanto no plano imagético pelos enquadramentos quanto no plano verbal, nos diálogos entre os interlocutores.

Após considerar o Percurso Gerativo de Sentido para verificar a presença das marcas de opacidade e de transparência no texto de Jurandir Oliveira em relação ao texto de Rachel de Queiroz, pode-se afirmar sobre a transparência, da maneira como ela foi apresentada neste capítulo de análise, que ela se manifesta tanto no nível fundamental pela manutenção da oposição principal vida/morte quanto no nível narrativo, em que são mantidos os percursos narrativos de Conceição e de Chico Bento. A transparência ocorre nesses dois níveis pela aproximação entre as obras. E, no nível discursivo, transparência e opacidade co-ocorrem, de modo que o segundo texto cria em relação ao primeiro um efeito de sentido de transparência/fidelidade.

*Ponha uma telha de vidro em sua vida!*

## 5 CONCLUSÃO

A investigação realizada neste estudo, que compara dois textos, *O Quinze*, texto fílmico de Jurandir Oliveira, e *O Quinze*, romance de Rachel de Queiroz, revela como uma abordagem semiótica pode contribuir para iluminar a compreensão dos processos e dos desafios inerentes à tradução intersemiótica de uma obra.

Assim, com inspiração na metáfora da telha de vidro, uma metáfora da transformação, admitida como categoria integradora do estudo comparado, esta pesquisa foi fundamentada na Semiótica Discursiva de Greimas e de seus seguidores, partindo dos conceitos semióticos para propor o que ficou aqui convencionado chamar de Semiótica da Luz, a fim de que fosse possível observar a ocorrência da transparência e da opacidade na tradução intersemiótica do romance de Rachel de Queiroz realizada por Jurandir Oliveira.

Também com apoio no pensamento dos teóricos da tradução intersemiótica, como Roman Jakobson, e no olhar de Ismail Xavier para a ocorrência da opacidade e da transparência no texto fílmico, associou-se a um dos maiores dilemas da tradução intersemiótica, fidelidade *versus* criatividade, as marcas de transparência e de opacidade que permitem reconhecer o grau de distanciamento (opacidade) e de aproximação (transparência) entre o texto de partida, o romance *O Quinze*, e texto de chegada, o filme de Jurandir Oliveira.

Nesse contexto da tradução intersemiótica, as aproximações e os distanciamentos revelam as razões que motivaram as escolhas do enunciador do texto fílmico: realizar uma obra que alcançasse a aprovação da autora do texto de partida e dos leitores do romance, ao mesmo tempo que permitisse a manifestação de um fazer criativo necessário à mudança de linguagem de um conjunto de signos para outro, em outras palavras, do texto literário para o texto sincrético que é um filme.

A comparação entre os dois textos, na perspectiva do Percurso Gerativo do Sentido, demonstra ainda como Jurandir Oliveira, embora inserindo no texto fílmico as suas marcas de opacidade, cria um efeito de transparência simultâneo à recuperação do texto de partida, de maneira que os espectadores do filme reconhecem, de imediato, e sem nenhuma dificuldade, o livro de Rachel de Queiroz.

As posições públicas registradas em entrevistas de Rachel de Queiroz sobre as traduções intersemióticas de seus textos tornaram ainda mais desafiante a empreitada de Jurandir Oliveira que, a exemplo de outros artistas apresentados neste estudo enfrentaram cada

um à sua maneira o desafio da tradução intersemiótica para o cinema, para os quadrinhos, para o *book trailer* e para a TV.

Em todos eles, é possível observar uma preocupação maior ou menor em manter-se fiel à obra de partida, ou seja, os textos de Rachel de Queiroz.

Destacado do conjunto das traduções intersemióticas da obra de Rachel de Queiroz, o filme *O Quinze* de Jurandir Oliveira foi escolhido para balizar essa preocupação com a fidelidade.

E o Percorso Gerativo do Sentido o método que permitiu identificar no texto fílmico, conforme sugere a metáfora da telha de vidro, a presença de isotopias temático-figurativas no eixo sintagmático horizontal ou das sequências e no eixo paradigmático vertical ou das equivalências, isotopias que correspondem à transparência e à opacidade do texto de Jurandir Oliveira em relação ao texto de partida.

A expressão artística na referida tradução intersemiótica, quando revelada no Percorso Gerativo do Sentido, desfaz uma impressão inicial de transparência predominante, em decorrência da intensa dedicação de Jurandir Oliveira ao desafio de recuperar, o máximo possível, o romance, buscando uma invisibilidade para que não ele, mas Rachel de Queiroz seja vista, reconhecida.

Finalmente, após considerar o Percorso Gerativo de Sentido para verificar a ocorrência das marcas de opacidade e da transparência no texto fílmico de Jurandir Oliveira, pode-se afirmar sobre a transparência, da maneira como ela foi apresentada neste estudo, que ela se manifesta de forma contundente no nível fundamental e no nível narrativo, posto não haver significativas diferenças entre as duas obras.

Mas, no nível discursivo, transparência e opacidade co-ocorrem, de modo que o segundo texto, o filme de Jurandir Oliveira, cria um efeito de sentido de transparência/fidelidade em relação ao primeiro texto, o romance de Rachel de Queiroz, o que não impede que a opacidade se manifeste em diversas oportunidades.

Corroboram para essas conclusões os exemplos apresentados no capítulo de análise do texto fílmico de Jurandir Oliveira, que inclui os levantamentos quantitativos dos percursos narrativos de Conceição e de Chico Bento, tanto no filme quanto no romance, as observações sobre algumas atualizações lexicais, e o quadro representativo da telha de vidro em suas posições vertical e horizontal.

O filme, nessa perspectiva, caracteriza-se como uma homenagem prestada à autora de *O Quinze*.

Contudo, o texto fílmico *O Quinze* é a criação de Jurandir Oliveira, que nele insere as suas marcas criativas (ou de opacidade), algumas delas bastante significativas como a mudança do foco de Conceição para Chico Bento, cujo percurso narrativo ganha ênfase no texto fílmico, pelo número superior de cenas em relação à participação de Conceição.

Em sua tradução intersemiótica, Jurandir Oliveira condensa e amplia sequências, realiza atualizações lexicais, sem, apesar dessas necessárias alterações, perder de vista o paradigma do texto de partida, por exemplo, no tema da morte, presente nas equivalências que realiza.

Conforme estes resultados, demonstra-se a ocorrência da transparência e da opacidade no texto fílmico de Jurandir Oliveira, o qual, de acordo com observações apresentadas neste trabalho, criou um efeito de transparência, para prestar a sua homenagem, realizou a sua obra, exercitando o seu potencial criativo e colocou, definitivamente, a telha de vidro em sua vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIOLI, Socorro. **A Casa dos Benjamins – Parte I**. Fortaleza: O Povo, 2016.

ACIOLI, Socorro. **Rachel de Queiroz**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BAZIN, André. **Por um Cinema Impuro**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru, SP: EDUSP, 2003, p. 399-413.

BERTRAND, Denis. **La Transparence d'un Texte, Le Français Dans le Monde: Recherches et Applications**, Paris: Hachette, 1988, p. 81-96.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números**. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COIMBRA, R. L. **A Linguagem Metafórica**. 1999. 603 f. Tese (Doutorado em Letras/Linguística) – Curso de Pós-Graduação em Letras/Linguística, Universidade de Aveiro, Aveiro, 1999.

COURTÉS, Joseph. **Introduccion a la Semiótica Narrativa**. Argentina: Hachette, 1980.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, Umberto. **Dizer Quase a Mesma Coisa – Sobre a Tradução**. Portugal: Difel, 2005.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin – Outros Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-184.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o Sentido: Ensaio Semióticos**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. A Roupas da Rachel. **Revista de Estudos Feministas**. Rio de Janeiro: Imago, n. 0, 1992.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo. 9. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 1977.

LIMA, Magela. **“O Quinze” Autorizado**. Entrevista com Jurandir Oliveira, diretor do filme *O Quinze*. Caderno 3, 26 jun. 2004. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-quinze-autorizado1.83860>. Acesso em: 15 jun. 2016.

LOVATEL, Marília. **A Sala de Aula e Outros Contos**. São Paulo: Scipione, 2012.

MORETZSOHN, Patrícia Coelho. **Sertão Imaginado: a Maria Moura de Rachel de Queiroz, no Livro e na Televisão**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC/Rio, 2011.

NAREMORE, James. **Film Adaptation**. London: The Athlone Press, 2000.

PEREIRA, Cláudia Gomes. **Contestado Fruto, a Poesia Esquecida de Beatriz Brandão (1779 – 1868)**. Lisboa: CLEPUL, 2011.

QUEIROZ, Rachel de. **A Lua de Londres: Coletânea de Crônicas**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2015.

QUEIROZ, Rachel de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 1992.

QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 53. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

QUEIROZ, Rachel de. **Serenata: Poesias**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

SHIKO. **O Quinze** [Rachel de Queiroz; roteiro e arte Shiko]. São Paulo: Ática, 2012.

SOUZA, A. C. **Leitura, Metáfora e Memória de Trabalho**: Três Eixos Imbricados. 2004. 232 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

TELES, Gilberto Mendonça. O Claro-Escuro da Transparência Literária. Revista **Sigila**. Paris: nº 25, 2010.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema. *In*: CAMARGO, Luís (Org.). **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: SENAC, 2003, v. 1, p. 61-89.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**: a Opacidade e a Transparência. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

## **FILMOGRAFIA**

**O Quinze** (2004). Filme baseado na obra homônima de Rachel de Queiroz. Direção e roteiro de Jurandir Oliveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uu1i1U4EiPc>. Acesso em: 10 jun. 2016.

**O Quinze** (2010). Animação baseada na obra homônima de Rachel de Queiroz. Direção-Geral de Cleide Ramos. Roteiro de Flávia Lobo e Ricardo Carvalho. Ilustrações de Eduardo Duval e Frata Soares. Supervisão-Geral de Ricardo Petracca. Direção e tema musical de Humberto Avelar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaimp8ouk0c>. Acesso em: 18 jun. 2016.