

ALGUMAS OBSERVAÇÕES A RESPEITO DA TRADUÇÃO FÍLMICA DE UM TEXTO LITERÁRIO: "VIDAS SECAS"

ANA MARIA BALOGH ORTIZ

Universidade de São Paulo

Resumo:

A Autora tenta estudar a tradução fílmica de um texto literário - *Vidas Secas* - o que permite a abordagem de um grande número de questões importantes com respeito à reflexão sobre o instrumental metalingüístico da semiótica. O estudo comparativo dos níveis funcional, qualificacional e sintático-semântico em ambas as narrativas assim como as direções e a figura do círculo permitem à Autora destacar uma série de elementos conjuntivos entre ambos sistemas semióticos.

Abstract:

The Author attempts to study the movie translation of a literary text - *Vidas Secas* - which allows the approach of a great number of important questions concerning with the reflexion on the semiotic metalinguistic instrument. The comparative study of functional, qualificational and syntactical semantic levels in both narrative, as well as the directions and the figure of the circle enable the Author to point out a great deal of conjunction elements between both semiotic systems.

O estudo da tradução fílmica de um texto literário propicia o levantamento de uma série de questões relevantes para uma reflexão com base no instrumental metalingüístico da semiótica. Num trabalho anterior ("A Tradução Fílmica de um Texto Literário: 'Vidas Secas'", 1979) tivemos a oportunidade de realizar uma primeira abordagem comparativa desta natureza. Considerávamos, naquele trabalho, que se o percurso semiótico se manifesta em duas direcionalidades opostas e complementares, então, o percurso da gramática profunda ou nível imanente (Greimas) à gramática de superfície ou nível aparente (Greimas): $A \rightarrow B$, pressupõe o percurso prévio na direção oposta, bem como a estocagem de elementos obtidos através da mesma: $A \leftarrow B$; ou seja, o caminho da gramática de superfície à profunda, do particular ao geral. Nosso estudo representava,

pois, um primeiro ensaio de análise inserido neste segundo percurso co-tejando "Vidas Secas" de Graciliano Ramos com sua tradução filmica: "Vidas Secas" de Nelson Pereira dos Santos. O estudo partia da concepção de um universo semiótico bi-plano (Saussure, Greimas e Hjelmslev principalmente) utilizando também a terminologia proposta pelo Prof. E. Lopes em sua tese de livre-docência: "Estruturas Elementares da Narrativa — Contribuição à Linguística Transfrasal" (Unesp, 1977). A consciência das limitações impostas pelo alcance daquele primeiro ensaio a ser repensado com base num estudo que abarque um maior número de transmutações similares, se associava, em nós, a consciência das dificuldades impostas pela própria natureza dos objetos a serem comparados. A manifestação literária, dado o predomínio hierárquico da função poética da linguagem e das resultantes "subversões" do código linguístico tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, se presta a uma grande multiplicidade de decodificações-leituras e, conseqüentemente, de traduções possíveis. Outro tanto ocorre com a manifestação cinematográfica, visto que se trata da mais complexa das artes visuais na medida em que resultante do embricamento de vários códigos: imagético, gestual, mímico, prosémico, sonoro, verbal e vários outros. Descobrir a forma de interrelação entre estes diferentes "códigos" na estruturação da mensagem não é tarefa simples. No caso de ser o discurso cinematográfico a transmutação de um texto literário, ainda menos. Qual a capa de significado, ou a conotação preferencial que rege a leitura do "cineasta-tradutor" e conseqüentemente do filme? Quantas isotopias básicas do texto de partida abarca o texto de chegada? Através de que recursos se apresentam ao nível da manifestação? Em que medida os recursos utilizados podem determinar acréscimo de novos classemas e determinar uma resultante relativização de conteúdos aparentemente idênticos ou similares? Ainda que detectada a opção preferencial do tradutor por determinada capa de significados e as isotopias básicas que a manifestam, qual seria a determinante para traduzir uma isotopia x num código x preferencial, ou ao contrário, distribuí-la em mais de um dos vários códigos estruturadores do filme? Qual a resultante conseguida na utilização de tais procedimentos e em que medida representa um ganho, perda, equivalência em relação ao texto de partida. Poderíamos seguir com as perguntas indefinidamente. Talvez a semiótica e a semiótica da narrativa bem como os elementos figurativos nos permitam responder algumas destas indagações na medida que oferecem subsídios,

esta é nossa hipótese de partida, para detectar os elementos conjuntivos dos sistemas comparados. Como é óbvio, não podemos reproduzir neste ensaio todos os passos efetuados no referido trabalho e necessários para uma abordagem em profundidade. Cremos válido, no entanto, retomar aqui alguns dos problemas mais relevantes com os quais nos defrontamos ao longo da análise do universo de tradução inter-semiótica escolhido e as conclusões esboçadas a partir dos mesmos. Neste sentido nos pareceu particularmente produtiva a abordagem da figura do círculo na transmutação cinematográfica, seu significado, seu valor em termos de transmutação de conteúdos presentes no romance sobre a qual nos estenderemos um pouco mais. Na análise da narrativa consideramos a existência de um actante-sujeito S atualizado e constituído pelos membros da família: Fabiano (F), sinhá Vitória (SV), o menino mais velho (MMV), o Menino mais novo (MMN) e Baleia (B). A trajetória narrativa da família é impulsionada por um Projeto de Fazer (PF) que pode ser resumido a três desejos primordiais: sobreviver, permanecer e, finalmente, progredir. Ao nível da cultura o PF mencionado é constantemente derrubado pela presença do Actante-anti-sujeito manifesto primordialmente pelo ator Patrão e suas manifestações metonímicas: Soldado Amarelo, Dono da Bodega e outros. Ao nível da natureza o PF dos atores constituintes de S é constantemente impedido pela seca. O estudo comparativo do nível funcional, qualificacional, sintático e semântico de ambas as narrativas bem como o da manifestação da direcionalidade (horizontalidade vs verticalidade (inferatividade vs superatividade) e da figura do círculo nos permitiram chegar a detectar um número apreciável de elementos conjuntivos entre o sistema semiótico de partida (romance) e o sistema semiótico de chegada (filme) que passaremos a arrolar. Convém recordar ainda que a maioria dos exemplos utilizados se restringirá a duas seqüências do filme consideradas fundamentais por congregarem a maioria das isotopias básicas do romance e que correspondem, "grosso modo", aos capítulos "mudança" e "O menino mais velho" da obra literária. Arrolamos, pois, os elementos conjuntivos detectados:

1. A análise funcional da narrativa nos revelou que todas as *funções essenciais* para o desenvolvimento da narrativa *foram fielmente mantidas na transmutação* cinematográfica sendo que o referido elenco revelou-se extremamente reduzido. Basicamente se reiteram carências e remoções

parciais ou meramente aparentes das mesmas e danos cuja remoção é também meramente parcial (Sinhá, Terta, cuidando das feridas de Fabiano depois da surra que levou na cadeia) ou nem sequer são removidos (o dinheiro que o patrão rouba de Fabiano no acerto de contas, o dinheiro perdido no jogo de cartas).

2. A análise qualificacional da narrativa também nos permitiu concluir que os elementos essenciais constitutivos da competência e da performance dos atores considerados em conjunto como constituintes do S, a família, e do AS, o patrão e suas manifestações metonímicas (soldado amarelo, fiscal, dono da bodega), são mantidas na transmutação. Devemos recordar ainda que a disparidade gritante entre a competência e performance, de um lado, dos atores constituintes de S e, de outro, de AS normalmente era enfatizada pela utilização sempre pertinente dos recursos cinematográficos apropriados. E o caso, por exemplo, da câmara subjetiva retomando a queda do MMV na primeira seqüência escolhida em que seu olhar vê os pais cada vez mais longínquos andando no leito do rio conforme seu estado de debilidade física, ou seja, a sua carência de /poder/ se acentua. O mesmo ocorre com o episódio da égua alazã filmada em "contre-plongé" antes de que Fabiano a monte e ambos acompanhados pela subjetiva do MMN enquanto Fabiano a doma enfatizando o seu /saber/ de vaqueiro.

3. A dimensão semântica da narrativa em seus dois opostos complementários, antes: conteúdo invertido e depois: conteúdo colocado, são singularmente mimetizados ao nível imagético. A reparação das carências mais básicas da família: comida e abrigo representa este nível aparente sintetizado na imagem de um lago com uma árvore que dão a impressão enganosa de estarem "de ponta-cabeça" assim como é enganosa e efêmera a reparação das carências do S que caracteriza este nível da narrativa. Tanto a remoção e a permanência num espaço fixo são efêmeras que a seca volta e com ela a desgraça, a impotência do MMV de decifrar o significado da palavra "inferno" e, conseqüentemente, de apreender e manifestar o mundo que o cerca, simbólicos da impotência do S em modificar as suas circunstâncias. O MMV nas seqüências relativas a palavra "inferno" se deita ao pé da árvore e a câmara subjetiva filma a casa do seu ângulo: deitada de lado e o conteúdo verdadeiro da narrativa volta a se manifestar: novamente a "retirada" e a tragédia da seca.

4. Ainda no que diz respeito aos elementos conjuntivos é respeitada na transmutação cinematográfica a predominância de EEDs. (Enunciados de Estado Disjuntivo), como ao nível da narrativa cinematográfica não podemos, a rigor, falar de “enunciados” narrativos podemos dizer que pelo menos a conotação de caráter disfórico e a disjunção total ou parcial dos atores constituintes de S em relação aos objetos de seus desejos é mantida fielmente. De modo que tanto a narrativa de “Vidas Secas” – romance como a de “Vidas Secas”: filme se caracterizam como sendo “narrativas de virtualização” (Lopes, 1977, 238-242).

5. Ainda em relação à tipologia dos enunciados narrativos predominante no romance e transmutada no filme e a caracterização de ambas as narrativas como narrativas de virtualização se manifesta outro aspecto conjuntivo: a manutenção das isotopias básicas orientadoras do percurso narrativo:

- a) DOMINADOR/DOMINADO: A análise qualificativa mostra a injustiça caracterizadora do universo de valores de “Vidas Secas”. A competência e a performance dos atores constituintes do S se desvalorizam na medida em que desvinculadas de /possuir/ que, por sua vez, caracteriza o AS e determina as regras do jogo no universo mencionado. Até mesmo as limitadas reflexões de Fabiano no romance nos revelam este aspecto de forma clara: VS: 20 – “E pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros”.

21 – “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano”.

No romance, a absurda marginalização dos membros da família se manifesta sobretudo na reiteração constante de suas dificuldades de fala. Esta dificuldade extrema faz deles seres desamparados para captar o mundo que os cerca e sobretudo para transmitir suas impressões sobre o mesmo e, o que é essencial, para defender-se dos abusos e desmandos da classe dominante em relação a eles com base nesta carência e apoiados pelo seu excessivo /poder-possuir/. O levantamento pormenorizado das dificuldades de fala caracterizadoras dos atores da família já foi realizado (Revista de Letras Cael -USP, 1967, 60-124) e se manifesta em todos os ní-

veis do discurso desde a ausência do conhecimento de um significado para um significante (“inferno”) até a impossibilidade de captar um mecanismo básico da língua: a combinação, ou o processo associativo que rege o discurso de Sinhá Vitória sobre as “aves de arribação” e Fabiano demora muito a perceber. O cinema, dentro de suas limitações transmuta os momentos em que esta dificuldade se manifesta de forma mais aguda. Em algumas seqüências o filme enfatiza através de recursos próprios a dificuldade em questão como é o caso do “diálogo” entre Fabiano e Sinhá Vitória ao pé do fogo correspondente ao capítulo “Inverno”. No filme ambos falam simultaneamente enfatizando a ininteligibilidade que normalmente caracteriza seus “discursos” e a incomunicabilidade ao nível lingüístico que caracteriza suas relações. Nas seqüências relativas à palavra “inferno” a câmara “responde” de forma magistral às indagações do garoto, magistral e trágica porque somos nós, os receptores, os únicos que podemos captar ou decodificar esta resposta.

Outra das formas de transmitir a absurda limitação dos membros da família para modificar suas circunstâncias é o recurso constante às transformações atorais que caracterizam o romance. Os membros da família são antes “bichos” do que “gente”. Grande parte desta isotopia, com especial destaque para a tão reiterada animalização de Fabiano, se transmuta no filme através da posição dos atores preferencialmente no extremo inferativo da verticalidade no espaço. Esta transmutação não deixa de ser, conforme nos parece, uma expansão ao nível do percurso da narrativa fílmica, de um significado condensado em alguns enunciados da obra literária:

VS: 61 – “O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. *No chão*, despidos os couros, *reduzia-se bastante*, mas *no lombo da égua alazã era terrível*”.

117 – “Se pudesse economizar durante alguns meses *levantaria cabeça*. Forjara planos. Tolice, *quem é do chão não se trepa*.”

.....
“Conversa. *Dinheiro anda num cavalo* e ninguém pode viver sem comer. *Quem é do chão não se trepa*”.

Perguntamo-nos, tanto na leitura do romance como na apreciação do filme, quais seriam os conteúdos paralelos ou procedimentos estilísticos paralelos que amenizariam a transmissão de um universo tão injusto e o tornariam suportável para o receptor. Também neste aspecto encontramos uma série de elementos conjuntivos que cremos conviria mencionar, ainda que sem implicar numa análise aprofundada que não cabe nos limites impostos ao nosso trabalho. A posição em que Graciliano Ramos e Nelson Pereira se colocam perante os atores, cuja trajetória nos mostram, é muito similar. Desta posição ideológica nascem uma série de elementos comuns na estruturação das obras comparadas. Tanto em "Vidas Secas" — filme, como em "Vidas Secas" — romance os "sujeitos enunciantes" da narrativa, além do recurso invariante da narrativa na terceira pessoa (câmera objetiva), ora incorporam o "outro" que falta aos atores que manifestam o sujeito através da função metalingüística, ora assumem de forma enfática suas limitações manifestas principalmente no uso da função emotiva da linguagem ou em sintagmas ou seqüências de carga marcadamente afetiva. Em qualquer um dos dois casos o que se evidencia é que os "sujeitos enunciantes" não assumem uma visão paternalista dos seres marginalizados mas, pelo contrário, procuram tanto quanto possível ver o mundo também de dentro para fora através dos mesmos. Esta característica comum de ambas as obras se manifesta através de variados recursos dos quais mencionamos os mais notáveis e constantes a saber:

— Os diminutivos na obra de Graciliano são tão escassos quanto os momentos de felicidade da família. Nas raras ocasiões em que aparecem com caráter marcadamente afetivo ou eufórico sempre acompanham os atores da família ou a visão de algum dos atores da família sobre um de seus companheiros, ou ainda algum de seus minguados sonhos, visões ou desejos:

VS. o MMV: 9 — "Entregou a espingarda a Sinhá Vitória, pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos".

8 — "(F)... pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato".

VS: o MMN: 62 -- “A porteira abriu-se... os chocalhos soaram, a camisinha de algodão atravessou o pátio, contornou as pedras...”

VS: o MMN: 64 -- “Ficou ali, estatelado, quietinho, num zumzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura”.

61 -- “Esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina”.

VS. a B: 113 -- “Uma noite de inverno, gelada e nevoenta cercava a criaturinha”.

114 -- “Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra”.

60 -- “O menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a barriguinha vermelha, descoberta, sem-vergonha”.

Em outros momentos Graciliano assume a ignorância de um Fabiano que não sabia contar e a transforma num “ver poético” que assim se manifesta no romance:

VS: 13 -- “Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, *havia mais de cinco estrelas* no céu. O poente cobria-se de cirros e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano”.

O mesmo ocorre na ocasião em que os meninos vão com os pais à cidade e ficam imaginando como aquele montão de coisas que seus olhos vêem podem ter nomes e o que é mais incrível ainda, no seu modo de pensar, assumido pelo “sujeito enunciante” que os habitantes da cidade tenham a capacidade de conservar na memória o nome de todos aqueles objetos.

Por outro lado, a análise do nível qualificacional evidenciou que os atores que constituem o S por suas dificuldades de fala, por sua anima-

lização e por tantos outros aspectos que evidenciam a sua escassa competência jamais seriam capazes de transmitir num discurso ordenado e coerente a revolta que sentem face às injustiças a que são submetidos (manifestas na série de danos e carências ao nível funcional). Nestes momentos os “sujeitos enunciantes” da narrativa incorporam este “outro” que atualizaria tudo o que falta aos atores de S através de um discurso metalinguístico que nos “explica” esta revolta e a impotência para levá-la ao nível da performance, desta forma a inexistência do /fazer/ transformador e subversivo das narrativas consideradas é amenizada através deste recurso que atinge seu ápice em “Cadeia” no romance mas que também se manifesta em menor escala em outros momentos como no episódio do acerto de contas com o patrão. Neste último existe inclusive um tímido ensaio de uma atitude ou /fazer/ modificador, a reclamação de Fabiano, prontamente neutralizada através do rápido uso que o patrão faz de suas prerrogativas. Alguns trechos de “Cadeia” comprovam o que afirmamos:

VS: 40 – “Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo”.

.....
“O fio da idéia cresceu, engrossou – e partiu-se. Difícil pensar. Vivia tão agarrado aos bichos. Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares”.

VS: 42 – “Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. (...) Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não. (...) Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele. Entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo. Não ficaria um para semente. Era a idéia que lhe fervia na cabeça. Mas havia a mulher, havia os meninos, havia a cachorrinha”.

Dizíamos que Nelson Pereira assume uma posição similar à de Graciliano em relação aos atores cuja trajetória nos está mostrando e isto se reflete na transmutação fílmica de “Vidas Secas” como veremos. Assim como o “sujeito enunciante” da narrativa literária assume muitas vezes a visão dos seres marginalizados através de recursos já exemplificados, também na narrativa fílmica são frequentes os momentos em que toda uma série de planos nos é transmitida através da câmera subjetiva de algum dos atores constituintes de S, geralmente um dos meninos. Um dos raros momentos de “grandeza” de Fabiano nos é dado precisamente por várias subjetivas de Menino-Mais-Novos e mesmo a câmera objetiva acompanha as corridas do menino para seguir seu pai como se estivesse de mãos dadas com ele tentando ver de melhor ângulo possível a maravilhosa façanha de dominar a égua alazã. Já mencionamos em outros momentos a câmera subjetiva do Menino-Mais-Velho na primeira seqüência escolhida e também na segunda em que ela é um recurso predominante: também o cinema tenta ver a caatinga ameaçadora de dentro para fora: o sujeito enunciante assumindo o ator primeiro para chegar depois, através dele, ao espaço. Também a utilização da função metalingüística com o mesmo significado do romance se manifesta de forma magistral no filme nas seqüências correspondentes ao capítulo “Cadeia”: a oscilação do pensamento de Fabiano entre a revolta e a possibilidade de levá-la a cabo (que permanece ao nível virtual), entre a família e a opção pelo cangaço é retomada com grande sensibilidade na alternância constante entre três espacialidades básicas: o adro da igreja onde Sinhá Vitória, os Meninos e Baleia esperam, a cadeia onde Fabiano e o cangaceiro preso se irmanam através do espaço, da gestualidade e do olhar, e ainda, o pátio da casa onde as autoridades e o patrão assistem às festividades da cidade. O código sonoro assume um caráter marcadamente metalingüístico: apesar da alternância entre os três espaços e os conjuntos de atores que congregam, durante toda a seqüência prevalece e se manifesta o som correspondente às festividades às quais assiste o grupo representativo da classe dominante. Por vezes quando Fabiano é filmado na prisão o som das festas se alterna com os seus gemidos retomando grande parte do matiz ideológico do “seu” discurso no romance. Inclusive a possibilidade de chegar ao /fazer/ transformador: “mataria os donos dele” que permanece virtual é retomada com grande eficiência ao nível imagético do filme: as autoridades, ameaçadas pelo chefe dos cangaceiros correm afoitas para libertar o cangaceiro preso e aparecem

em vários planos desta seqüência filmadas do ângulo de Fabiano e do cangaceiro preso: ou seja, por alguns instantes dão a impressão ilusória de que são eles que estão atrás das grades através das quais são filmados. Também na seqüência relativa à palavra “inferno” como já foi visto a câmara explica metalingüisticamente as indagações do Menino.

b) VIDA/MORTE: constitui a isotopia mais importante e não é por mero acaso que se encontra no próprio título das obras que comparamos: “Vidas Secas”, sendo que o adjetivo ‘secas’ ainda nos remete a todo processo que estivemos analisando especialmente ao nível da narrativa. Seco pressupõe algo anterior que teve seiva ou vida. Esta isotopia se conjuga, na manifestação, com determinados processos retóricos: uma série de mecanismos hiperbólicos geralmente unidos ao contraste. Em outras palavras a isotopia vida/morte geralmente se manifesta nas duas obras através desta isotopia da hipérbole. Como esta isotopia abarca todo o percurso narrativo das obras comparadas e se diversifica em vários tipos de atualização talvez devêssemos retomar alguns aspectos da análise prévia para poder organizá-la com maior clareza:

Verificamos que o S tinha um PF que consistia em três desejos primordiais que se enumeram por ordem de prioridade: sobreviver, permanecer num espaço fixo, progredir. Chegar ao terceiro desejo do projeto de fazer significa para o S a plenitude do primeiro significado da dicotomia: vida, não atingir nenhum dos objetos do desejo significa a plenitude do segundo termo da dicotomia: morte. A análise qualificacional, nos permitiu comprovar que a escassa competência dos atores que atualizam S em ambas as obras e o valor limitado de sua performance dentro do universo de valores que caracteriza “Vidas Secas” os aproxima de forma preferencial ao segundo termo da dicotomia: morte. Vimos ainda, que as isotopias básicas são sempre mantidas na transmutação do romance para o filme de modo que ambas as narrativas se caracterizam por serem narrativas de virtualização embora os conteúdos idênticos ou similares que se transmutam sejam relativizados através da forma em que são transmutados. Tentamos arrolar aqui os aspectos conjuntivos das obras comparadas na manifestação desta isotopia: vida/morte:

Antes de seguirmos, cabe lembrar aqui que o terceiro objeto do desejo: progredir nunca é atingido e os demais também são atingidos apenas ao nível aparente, como dissemos se trata de uma narrativa de virtualização. Assim sendo, a oscilação dos significados entre os dois extremos manifestos pelos dois termos da dicotomia que analisamos será desigual: *morte* prevalece. O termo *vida*, por sua vez, será enfatizado qualitativamente em grande parte de suas atualizações através dos mecanismos de “aproximação” do sujeito enunciante aos atores do enunciado conforme já foi analisado em seus aspectos fundamentais.

Como se trata da isotopia básica orientadora de ambas as obras que estudamos, o grande número de atualizações nos obriga a efetuar uma seleção rigorosa das mesmas. Além disto, o fato de que esta isotopia se manifeste geralmente em conjunção com a da hipérbole unida ao contraste implica numa condensação máxima. Para efeitos de análise, no entanto, a descrição da isotopia é longa uma vez que são muitos os elementos envolvidos. Por esta razão e para não alongar indefinidamente o trabalho limitamos a exemplificação à primeira seqüência escolhida:

O significado “morte” se formaliza no romance através da ênfase de determinados /semas/ constitutivos de sememas referentes à espacialidade em muitos momentos comutáveis com outros referentes à temporalidade. Deste modo a /grandeza/ ou /imensidão/ da espacialidade (e/ou /lentidão/ dos atores para percorrê-la) contrasta com a igualmente enfatizada /pequenez/ dos atores que a “atravessam”. É a fórmula de Graciliano para manifestar o desamparo dos atores que retrata, para refletir a angustiada iminência da *morte*.

VS: 12 – “*Mtudinhos*, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores”.

VS: 13 – “Tinham deixado os caminhos, cheios de espinhos e seixos, *fazia horas* que pisavam a margem do rio, a lama seca rachada que escaldava os pés”.

O mesmo ocorre com /luminosidade/ com a diferença que congregará a espacialidade tanto superativa quanto inferativa (céu e caatinga, por

exemplo) enquanto que /imensidão/ nesta primeira seqüência se refere sobretudo à inferativa.

VS: 12 – “Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, tendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que *deshumbrava* e endoidecia a gente”.

VS: 12 -- “Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo aquela *luz* dura, receosos de perder a esperança que os alentava”.

Quando os semas /imensidão (lentidão)/, /luminosidade/ e /não-sonoridade/ ou silêncio são partes de um semema que se atualiza através de denominadores de espaço, geralmente o espaço será atópico. Espaço atópico no sentido de que o ator que percorre ou nele está não o conhece ou não pode dominá-lo ou não pode tirar nenhum proveito do mesmo em benefício próprio. É o caso de “caatinga, por exemplo” ou ainda do espaço “fazenda” na medida em que acentua /não-sonoridade/ e /desolação/.

VS: 10 – “Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. *Fazia tempo que não viam sombra*”. (/Imensidão (lentidão)/ + /luminosidade/).

VS: 11 – “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral *deserto*, o chiqueiro das cabras arruinado e também *deserto* *Fabiano procurou em vão perceber um toque de chocalho*”. (/desolação/ + /não-sonoridade/).

Estas atualizações correspondem ao significado do termo “cidade” que apesar de não atualizar os semas referidos também representa um espaço atópico para os atores da família que não o conhecem e não sabem como dominá-lo. Tal como os espaços que atualizam os semas que analisávamos acima enfatizam uma lacuna na competência dos atores do S

com a diferença que os espaços que atualizam os semas vistos enfatizam geralmente a ausência de /poder/ físico dos atores enquanto que o espaço “cidade” enfatiza a ausência de /saber/ destes mesmos atores. Deste modo tanto “cidade” como “caatinga” (atualizando os semas referidos) significam lacunas básicas na competência dos atores da família, impecilhos essenciais para a realização de seu PF, em outras palavras significam “morte”. Quando, pelo contrário, o semema que vier a ser atualizado através de um denominador do espaço contiver os semas propostos /sonoridade/ (referente aos elementos conhecidos dos atores da família: bichos, fazenda, etc.) /escuridão/ ou /habitável/ na sua atualização (fazenda: descanso ao pé do juazeiro, Fabiano domando a égua alazã, família ao pé do fogo no capítulo “Inverno”) representará uma possibilidade de sobreviver, de permanecer, ou seja, a “vida”.

VS: 15 – “Os meninos se espojariam na *terra fofa do chiqueiro de cabras. Chocalhos tilintariam* pelos arredores. A caatinga ficaria verde”.

A isotopia vida/morte conjugada à da hipérbole, é transmutada para a obra cinematográfica. Nos momentos em que o espaço significa “morte” prevalecerá a preferência pela *horizontalidade* manifesta nas grandes panorâmicas ou planos gerais em oposição à verticalidade que rege a maior parte do percurso narrativo do filme através da oposição inferatividade/superatividade. Tanto nas primeiras seqüências do filme como nas finais em que o significado “morte” constitui a isotopia básica prevalece a horizontalidade. Nos primeiros planos que fazem parte da apresentação do filme, predomina /horizontalidade/ + /imensidão/ do espaço no qual os atores se deslocam do fundo da tela em direção ao receptor. Os atores estão tão longínquos nestes primeiros planos que é impossível distingui-los dos demais seres elementares da espacialidade – (transmutação das transformações atoriais) e pouco depois vão se aproximando lentamente do receptor (transmutação da hipérbole e do contraste + “morte” /imensidão/ do espaço vs. /pequenez/ dos atores que a percorrem). A luminosidade do espaço é máxima ao longo de toda a seqüência. Os atores chegam “bem perto” do receptor e ficam visíveis: indumentária, mímica, gestualidade, expressão corporal traduzindo a ausência de poder mais elementar, o físico, por parte dos atores que constituem a família. O espaço além de enfatizar /luminosidade/, como vimos, se caracteriza também pela /desolação/.

Resumindo, poderíamos dizer que ambas as obras veiculam uma narrativa similar cujo eixo semântico seria a "sobrevivência" manifesta através dos dois termos opositivos vida/morte cujo mediador seria a agonia (ou "Angústia", título de outra obra de Graciliano) manifestos na espacialidade através da fazenda (vida) e da cidade (morte) e caatinga (espacialidade mediadora ou da agonia).

Como dissemos, o nosso estudo partia da hipótese de que a semântica e a semiótica da narrativa nos ofereceriam subsídios para a análise dos elementos conjuntivos dos objetos comparados sendo que a análise nos demonstrou que as mesmas nos ofereciam subsídios também para detectar os elementos disjuntivos das manifestações comparadas que passamos a analisar a seguir.

1. A sintaxe: o gráfico da ordenação sintática da narrativa do romance e do filme nos mostra que as duas narrativas se conjugam ao nível semântico mas revelam diferenças apreciáveis na ordenação sintática das funções narrativas e na manifestação das isotopias orientadoras, isto se deve a duas razões principais:

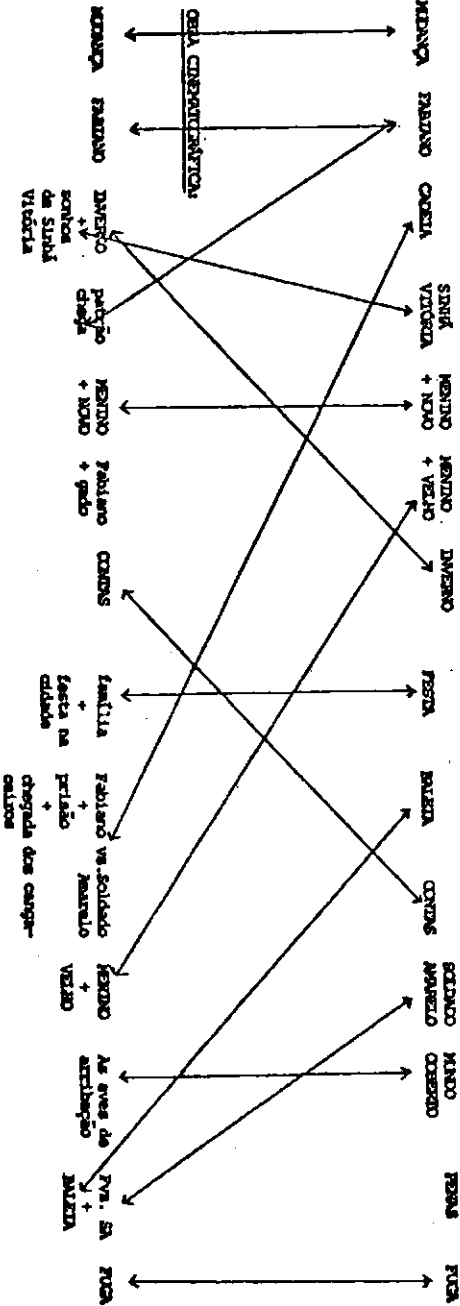
- a) à limitação de nosso trabalho que se baseia sobretudo na transmutação ao nível da imagem;
- b) ao fato de que o cinema seja uma resultante do embricamento de vários códigos, como já ficou claro nas análises feitas: muitos dos elementos desprezados na tradução ao nível da imagem são retomados por outros códigos (entendemos aqui principalmente o código sonoro).

2. A relação dos conteúdos: devemos esclarecer aqui a observação anterior. Mesmo que determinada isotopia seja retomada na transmutação, o conteúdo transmutado será sempre relativizado no seu valor devido a diversos fatores, sendo os mais importantes os que arrolamos a seguir:

a) como vimos a narrativa implica uma ordenação sintática e o fato de um determinado conteúdo relacionar-se com um outro conteúdo x imediatamente anterior e um outro conteúdo y imediatamente posterior determinam (relativizam) o seu valor dentro da narrativa. A ordenação sintática da narrativa literária se baseia na alternância de Enunciados de

ESQUISA II

ORA LITERARIA



Estado Conjuntivos vs. Enunciados de Estado Disjuntivos enquanto que o filme dá preferência à oposição espacial fazenda/cidade para ordenar e congregar conteúdos. Esta ordenação implica na manifestação do capítulo "Inverno" nas seqüências iniciais do filme enquanto que na obra literária está muito mais próximo do momento de inversão dos conteúdos. Deste modo, no filme, as seqüências correspondentes a "Inverno" retomam grande parte das conotações de "vida", "esperança" presentes nos tempos potenciais do capítulo "Mudança" do romance. Na obra literária, no capítulo "Inverno" se enfatizam as profundas carências dos atores ao nível do domínio da linguagem que antecipam o triste desenlace dessemantizando a esperança representada pela vinda da chuva que apenas serve para "adiar" a seca.

b) Existem isotopias que são expandidas na transmutação como é o caso da direcionalidade e do círculo. Como vimos este procedimento significa um considerável acréscimo de elementos ao nível da significação. Ao nível da comunicação, no entanto, esta isotopia nos parece dificilmente detectável sem recorrer à moviola. Não é o caso de todos os conteúdos que se expandem. A seqüência relativa aos cangaceiros é um exemplo típico. No romance o cangaço é uma simples opção virtual manifestada pelo tempo potencial no discurso de Fabiano. No filme o cangaceiro se transforma em atores concretos e num "enunciado de fazer" concreto: a libertação do cangaceiro e de Fabiano e o /poder/ transformador e subversivo representado pelo cangaço adquire vida maior, é mais contundente para o receptor embora não signifique uma mudança efetiva na tipologia da narrativa (igual no filme e no romance: permanece sempre "virtual").

c) Ao contrário destas isotopias que são expandidas na tradução fílmica existem outras que não são retomadas, se perdem no "code-switching". É o caso dos juazeiros e seus significados conotados, do cromatismo (seu jogo de oposições verde-vermelho, bissemia e simbologia das cores), dos nomes dos atores da família e sua simbologia em que Baleia contrasta com a aridez da caatinga e personifica as esperanças dos demais membros da família. Em relação ao significado dos nomes a oposição mais poética nos parece a das iniciais de "Vidas Secas" em oposição a Sinhá Vitória: a esperança, a teimosia de querer vencer, sobreviver da qual o filme retoma só a subjetiva de SV olhando os meninos, seu beijo esticando em

direção a um lugar mais ao longe, um lá (futuro) e o parágrafo final da obra.

d) As “Servidões” ou limitações de cada uma das duas artes literária e cinema determinam formas de estruturação dos conteúdos diversos e resultados diversos (acréscimo ou decréscimo da informação, por exemplo). O romance, a língua, dispõe de meios mais elaborados de jogar com os diferentes tempos verbais. Esta diversidade das possibilidades de manifestação do tempo faz com que o romance nos ofereça com maior riqueza de detalhes e poesia a morte de Baleia, por exemplo, as esperanças e sonhos dos membros da família em “Mudança”, as razões da revolta de Fabiano em “Cadeia”, as dificuldades de fala que perseguem os personagens em seus sonhos e recordações (Sinhá Vitória: “Pés de papagaio” vs. cama de couro vs. seca) e até em suas mentiras (Fabiano querendo elaborar a “mentira” que oculte sua prisão para Sinhá Vitória). O cinema, por sua vez joga com o espaço e condensa através dele vários significados que se expandem no romance (a condensação de todos os episódios relativos ao espaço cidade num só e dentro desta condensação a alternância igreja/festa/cadeia unida à função metalingüística, já analisada).

Finalizando nossa abordagem relativa aos elementos conjuntivos e disjuntivos de “Vidas Secas” – romance e “Vidas Secas” – filme trataremos brevemente da figura do círculo que se reitera ao longo de todo o filme sobretudo em suas variantes: semi-círculo e ângulos curvos seja na movimentação ou na disposição dos atores na espacialidade, nos movimentos da câmera ou ainda na própria forma dos objetos filmados. Esta figura se manifesta nas duas seqüências básicas do filme, já mencionadas e que seriam as seguintes:

- a) Os retirantes andam pela margem do rio seco até que o menino cai (o mais velho), Sinhá Vitória descobre um pouso ao longe e os retirantes seguem a caminhada até chegarem à fazenda abandonada e acomodarem-se ao pé do juazeiro.

Na obra literária corresponde, pelo menos ao nível aparente, ao capítulo inicial: MUDANÇA.

- b) O menino mais velho vai perguntar à Sinhá Vitória o significado da palavra “inferno”. Depois dirige-se ao quarto onde o pai corta

alpercatas e repete a pergunta. Volta à cozinha e insiste junto à Sinhá Vitória e acaba recebendo um cocorote. Dirige-se ao quintal e continua suas indagações em vão.

Na obra literária corresponde, ao nível aparente, ao capítulo “O Menino mais Velho”.

Ambas as seqüências escolhidas se caracterizam por um acúmulo da figura do círculo ou de suas variantes motivo pelo qual foram escolhidas como núcleo da análise. As séries de seqüências escolhidas são de vital importância também quando enfocadas através de outros parâmetros e correspondem, no filme, aos momentos em que se manifesta o *conteúdo invertido* (final da 1ª série de seqüências) e o *conteúdo colocado* (final da 2ª série de seqüências escolhidas).

Considerando que o I = círculo e variante formadas pela disposição dos atores no espaço, II = círculo e variante formados pela movimentação dos atores no espaço, III = a) figura formada pela movimentação da câmera e IV a figura formada pelos elementos materiais filmados, temos:

A. A primeira série de seqüências abarca as seguintes modalidades de manifestação da figura abordada:

- | | |
|--|--------------|
| A.a. o menino mais velho cai no chão (III) | semi-círculo |
| A.b. o menino mais velho está caído no chão (I) | semi-círculo |
| A.c. Fabiano levanta o menino para pô-lo na garupa (III) | semi-círculo |
| A.d. a família acomoda-se em torno do juazeiro (I) | círculo |
| A.e. a copa do juazeiro ao pé do qual se acomodam (IV) | semi-círculo |

SEGMENTO II

B. A segunda série de seqüências abarca as seguintes modalidades de manifestação da figura abordada:

- | | |
|--|------------------------|
| B.a. o menino mais velho sai da cozinha para o quarto (II) | semi-círculo |
| B.b. o menino mais velho ronda as costas do pai sentado (II) | semi-círculo |
| B.c. o menino mais velho repete a palavra “inferno” senta-se ao pé da árvore e a câmera perscruta o espaço (III) | semi-círculo e ângulos |

B.d. o menino mais velho muda várias vezes de posição
na seqüência da palavra "inferno". (I)

semi-círculo

Como é sabido, figuras como o círculo adquirem sentido pleno quando recebem um investimento semântico (Greimas, 1970). Dada a extensão deste ensaio, não poderemos realizar aqui uma análise pormenorizada de cada manifestação. Cremos, no entanto, que duas ocorrências mais representativas da primeira seqüência podem nos dar uma idéia de sua importância para a abordagem do problema da tradutibilidade:

1. *Círculo* formado pelos atores constitutivos da família (disposição dos atores no espaço) quando se acomodam ao pé do juazeiro (ilustração I): representa, no filme, o primeiro momento em que a família pode usufruir de descanso, sombra, precede o momento de comer o preá (sobreviver) e se instalar na fazenda abandonada (permanecer) e corresponde aos conteúdos veiculados ao final do primeiro capítulo do romance. O círculo significa, pois, uma *possibilidade de ser*, de existir em plenitude, de atingir algo a nível cosmológico ou noológico que aproxime S de seu projeto de fazer=vida.

2. *Semi-círculos* formados pela queda do Menino mais velho (movimentação da câmera subjetiva acompanhando a queda) e (disposição do menino no espaço após a queda) representa, no filme, o momento em que se manifesta de forma mais enfática a absoluta ausência do poder mais elementar: o físico para seguir a caminhada, o distanciamento mais doloroso de tudo que é desejado e constitui o projeto de fazer da família. O *semi-círculo* (e ângulos curvos) significam, pois, uma *impossibilidade de ser*, de existir em plenitude, de atingir algo ao nível cosmológico ou noológico que faça parte do projeto de fazer da família = morte.

Cabe lembrar que estes investimentos semânticos só são válidos para as ocorrências que em que se interrelacionam círculo e os atores constituintes de S. Por outro lado, a figura do círculo só se atualiza no filme na ocorrência analisada confirmando o que dissemos a respeito da manifestação da dicotomia vida/morte.

A figura do círculo levanta uma série de questões no que tange a problemática da tradução inter-semiótica que mencionamos apenas breve-

mente. Do ponto de vista da *significação* a figura do círculo e de suas variantes representa um êxito: transmite de forma extremamente condensada e poética uma série de enunciados disjuntivos que se reiteram ao longo de todo o romance, retoma numa capa de significado menos permeável à leitura conteúdos que numa primeira leitura do filme parecem “perdidos” na transmutação e são responsáveis por uma conjunção real ao nível semântico e disjunção aparente ao nível semântico e disjunção aparente ao nível sintático entre as narrativas do romance e do nível imagético do filme. A disjunção se dá precisamente pela dificuldade que a leitura da figura impõe, por um lado, e pelo fato de que parte do investimento semântico que atualiza é jogada para o código sonoro (o ruído da carroça). Ou seja, ao nível da *comunicação* é extremamente difícil decodificar a figura, sua decodificação exige a utilização da moviola, privilégio de poucos. Em que extensão podemos considerar, então, que tais conteúdos do romance foram transmutados e para quantos? As possibilidades de releitura do romance são praticamente infinitas e são os leitores que impõem o ritmo de leitura, isto só pode ocorrer no cinema se utilizamos a moviola. Estas e outras diferenças entre os objetos comparados devem ter reflexos em todos os níveis da obra inclusive o ideológico. Os elementos analisados servem aqui para despertar uma reflexão no leitor que “dialoga” com o nosso texto. Qualquer conclusão taxativa seria inadequada. A validade dos elementos que arrolamos deve ser testada através da análise de um maior número de transmutações do gênero. De qualquer forma nos parece claro que a avaliação da “tradutibilidade” inter-semiótica é impossível sem o recurso de uma metalinguagem que nos permite esboçar algumas observações finais:

a) O conceito da estrutura elementar da significação (coexistência de elementos conjuntivos e disjuntivos na estruturação do significado) rege a avaliação da “tradutibilidade” inter-semiótica;

b) a manutenção, perda ou modificação dos elementos básicos estruturadores da narrativa tais como: funções qualificações, tipologia dos enunciados narrativos, tipologia da narrativa (virtualização VS : transformação) constituem elementos essenciais para a comparação entre o texto de partida e o texto de chegada. Nesse sentido cabe acrescentar que em ambas as narrativas o fato de que a isotopia explícita seja o PF de Fabiano é algo ilusório (nível aparente) visto que o PF que prevalece é o de AS

corroborando tudo o que dissemos sobre a narrativa de virtualização em "Vidas Secas".

c) a manutenção, perda ou modificação (acréscimo de novos clasmemas, por exemplo) das isotopias básicas na transmutação é outro parâmetro essencial para a avaliação do grau de pertinência do texto de chegada conforme tentamos comprovar na análise das isotopias: dominador/dominado e vida/morte;

d) os mecanismos de expansão e condensação da língua são vitais para o entendimento e avaliação dos textos comparados. Como vimos na análise, grande parte das diferenças entre os textos de partida e de chegada consistia na economia que caracterizava seus discursos. Vimos que em muitos dos casos em que o texto de partida condensava determinados significados, o texto de chegada os expandia e vice-versa. Como vimos, as servidões ou formas específicas de manifestação de cada arte desempenham um papel relevante neste aspecto;

e) muitos elementos transmutados com grande eficiência ao nível da *significação*, como é o caso da transposição da competência dos atores através do círculo, resultam praticamente nulos do ponto de vista da *comunicação*. Seria extremamente difícil para o espectador decodificar a transposição desta isotopia o que nos foi permitido pelo uso da moviola e pelas releituras feitas com o auxílio da mesma.

São estas as primeiras conclusões que podemos inferir e esperamos comprovar e/ou modificar em trabalho mais extenso a ser realizado no futuro.

BIBLIOGRAFIA

BALOGH ORTIZ, Anna Maria

(1979) *"Tradução fílmica de um texto literário: 'Vidas Secas' "*. (Mestrado, ECA-USP).

GREIMAS, A. Julien

(1966) *Sémantique Structurale* (Paris, Larousse).

(1970) *Du Sens* (Paris, Du Seuil).

JAKOBSON, Roman

(1969) *Linguística e Comunicação* (São Paulo, Cultrix-Edusp).

LOPES, Edward

(1977) *Estruturas Elementares da Narrativa. Uma Contribuição à Lingüística Transfrasal*. Tese de Livre-docência. (Araraquara, UNESP).

PENUELA CAÑIZAL, Eduardo

(1974) *Itinerário da Semiologia do Cinema*. In: Rev. Vozes, 8: 39-50.

(1977) *Duas Leituras Semióticas* (São Paulo, Perspectiva).

RAMOS, Graciliano

(1967) *Vidas Secas* (São Paulo, Martins).

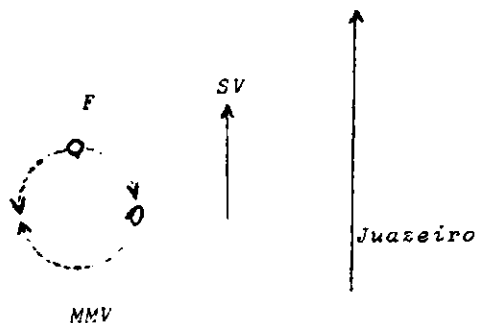
VIDAS SECAS (1963/P & B/ Cens.: 10 anos)

Direção: Nelson Pereira dos Santos

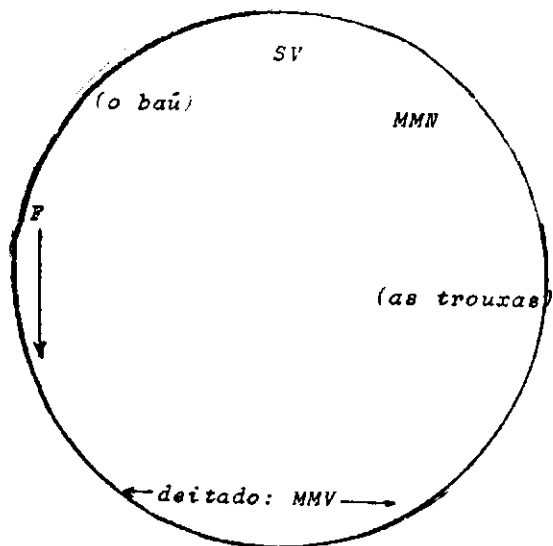
Com: Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Orlando Macedo.

Cópia 16 mm; Embrafilme S/A., Cópia 35 mm; Cinemateca Brasileira.

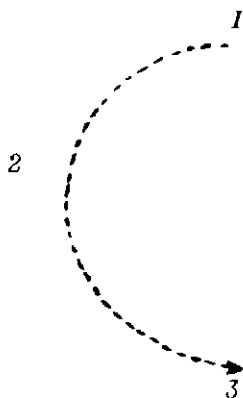
1) Círculo formado pela movimentação dos atores no espaço (II):



2) Círculo formado pela disposição dos atores no espaço (I):

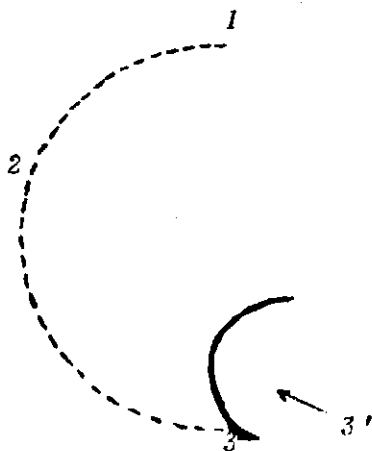


- 1) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)
- +
- 2) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)
- +
- 3) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (III)



+

- 3') Semi-círculo formado pela disposição do ator no espaço (I)



- 3'') Continuidade da figura assumida pela movimentação da câmera (III)



1) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)

+



2) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)

+

4) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)

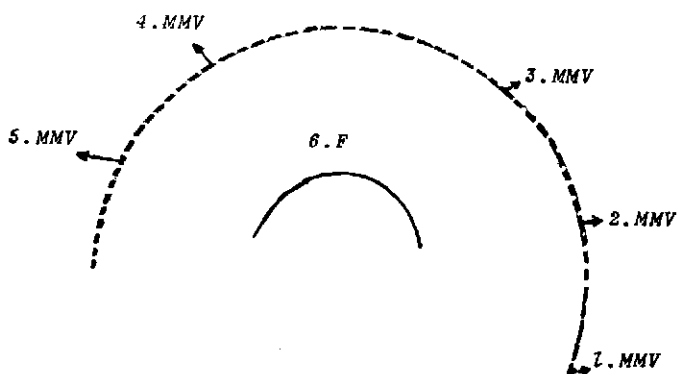


3) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)

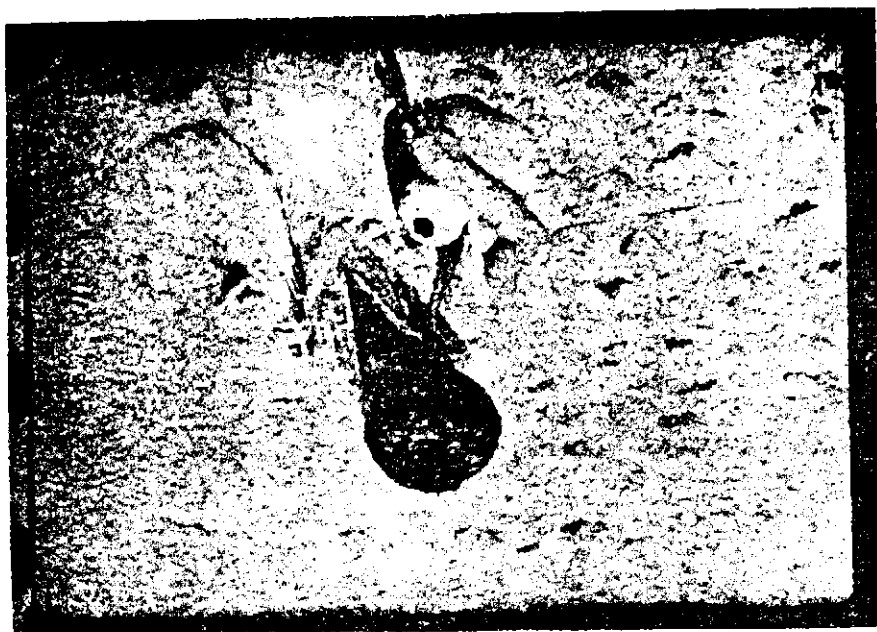




5) Semi-círculo formado pela movimentação do ator no espaço (II)



6) Semi-círculo formado pela disposição do ator no espaço (I)



2



1





