

REFLEXÕES SOBRE TRADUÇÃO INTER-SEMIÓTICA

*Anna Maria Balogh Ortiz*

## I. PRELIMINARES

- 1.1.A análise do artigo tem por objeto a comparação do filme 'Vidas Sincas' de Nelson Pereira dos Santos com o romance de Graciliano Ramos que leva o mesmo título.
- 1.2.0 objetivo do estudo é obter um primeiro levantamento das características da tradução inter-semiótica (Jakobson, 1969, 65) que envolve como manifestação semiótica de partida uma obra literária e como manifestação semiótica de chegada a sua transmutação cinematográfica. Tal levantamento constituirá a semente de uma pesquisa mais ampla a ser realizada com transmutações fílmicas de obras literárias brasileiras.
- 1.3.A metalinguagem a ser utilizada parte da concepção de um universo semiótico bi-plano (Saussure, Jakobson, Hjelmslev) e das adaptações que se fizeram desta linha de pensamento na teoria da narrativa (Barthes, Greimas, Lopes), bem como na semiologia e semiótica do cinema (Lotman, Peñuela Cañizal).
- 1.3.1.Ao longo da análise, deve-se ter em mente, por um lado, as ponderáveis diferenças existentes entre os objetos comparados, e, por outro, aquelas existentes quanto às possibilidades de aplicação da metalinguagem escolhida à cada uma delas. Ao estudar o texto literário dispomos de um parâmetro seguro: o código linguístico em vista do qual o texto-ocorrência que se analisa manifesta reconfigurações peculiares dada a predominância da função poética da linguagem. A interpretação destas reconfigurações deve propiciar ao receptor um novo saber sobre a forma de ver o mundo (Teoria dos Interpretantes de Lopes, 1974-1:43-58). As eventuais barreiras que a peculiaridade do discurso literário possa oferecer são, pois, relativamente fáceis de transpor; uma vasta gama de metalinguagens utilizáveis permite a segmenta

ção do mesmo ao nível frasal e transfrasal. Isto não ocorre, no entanto, em relação à manifestação fílmica. A classificação do filme como "linguagem" nos moldes da metalinguagem escolhida apresenta, até o momento, obstáculos muito difíceis de transpor (Péñuela Cañizal, 1974, 39-50). Como consequência, não é possível a segmentação do filme nos mesmos moldes em que a lingüística frasal divide e dispõe em níveis hierárquicos o discurso verbal. Por outro lado, o filme é resultante do embricamento de vários "códigos" estruturadores: o sonoro, o verbal e o imagético (resultante, por sua vez, da interrelação de vários "sub-códigos" tais como o prossâmico, o gestual, o mímico, além de outros advindos de técnicas consideradas específicas do fazer cinematográfico: enquadramento, angulação de câmera, profundidade de campo, ritmo das tomadas, entre outros). O único modelo ou "código precário" existente para a avaliação de uma determinada manifestação fílmica que se analisa é a filmografia anterior. Trata-se, como é óbvio, de regras relativas às possíveis combinatórias e mais a determinação dos valores correspondentes bastante móveis. As diferenças se acentuam ao levar em conta a relação de um receptor com cada um dos objetos a serem comparados. A língua é imposta ao falante desde os mais tenros anos; a literatura, bem ou mal ensinada, faz parte das disciplinas a serem dadas na escola. Ao ler o livro, é o leitor quem determina a extensão do fragmento de discurso que deseja ler bem como o ritmo em que se fará a leitura: além disto, as possibilidades de releitura do texto literário são praticamente inesgotáveis. No caso da manifestação fílmica o acesso do receptor à mensagem é bem mais difícil, as possibilidades de releitura muito mais limitadas e a determinação de um ritmo diverso daquele que tenha sido imposto pelo montador só é possível para uma minoria privilegiada que tem a possibilidade de manejar uma moviola. Além disto o contacto do receptor com o filme é algo muito tardio se comparado ao contacto do falante com a língua.

1.3.2. Devido às limitações e dificuldades expostas e com base em trabalho anterior (Balogh Ortiz, 1980) o enfoque mais pertinente a ser utilizado parece ser o da semiótica transfrasal. Dentro desta forma de abordagem a Tese do Prof. Dr. E. Lopes sobre a narrativa se revela o caminho mais viável (1977).

- 1.3.3. Em vista de que a imagem é considerada como sendo o elemento estruturador da manifestação fílmica dotado de maior especificidade cinematográfica (Peñuela Cañizal, 1974, 41), a avaliação dos resultados da transmutação será feita primordialmente, porém não exclusivamente, com base no nível imagético do filme.
- 1.3.4. A análise leva em conta em primeiro lugar um fato: a 'estrutura elemental greimasiana constitui o conceito operatório de base da concepção teórica adotada, e em segundo lugar, uma hipótese: a tradução inter-semiótica deve ser uma das formas de elaboração e de manifestação mais complexas dos princípios que regem esta mesma estrutura. Assim sendo, parece coerente avaliar a transmutação de "Vidas Secas"-romance para "Vidas Secas" - filme a partir dos elementos conjuntivos e disjuntivos mais relevantes observados na comparação entre ambos.

## II: OS ELEMENTOS CONJUNTIVOS

### 11.1. As estruturas elementares da narrativa.

Tanto o romance como o filme "Vidas Secas" constituem narrativas. A condição de narrativa é detectável na atualização dos elementos mínimos constitutivos desta forma de manifestação: as "estruturas elementares da narrativa" estudadas por Lopes (1977, 7-9) que viabilizam a transmutação.

- 11.1. 1. "Vidas Secas", o título, condensa o percurso narrativo de ambas as obras bem como os conteúdos predominantes em sua estrutura. O modificante "secas" pressupõe algo que no pretérito teve seiva ou vida e que passou por um processo de perda ou degradação até chegar à morte. A alternância (implicitação vs explicitação) desigual dos conteúdos condensáveis nestes termos opositivos atualizará o eixo semântico: sobrevivência, isotopia predominante do primeiro ao último enunciado do romance e do primeiro ao último fotograma do filme. (I: sintagmaticidade final + configuração gradual das isotopias básicas).

- 11.1.2. A sobrevivência, a permanência num espaço fixo e o progresso constituem valores dentro do universo ideológico das narrativas consideradas. Por estes valores lutam, em condições desiguais, o S (constituído dos atores Fabiano, sinha Vitória, os dois meninos e Baleia) e o AS (constituído primordialmente pelo patrão e

suas manifestações metonímicas: soldado amarelo, fiscal dono da bodega e outros) explicitados geralmente através da contraposição de Fabiano a algum ator constitutivo do AS (II: esquema actancial mínimo manifesto por dois atores contrários).

11\*1»3.0 desequilíbrio de condições de luta entre os dois atores contrários se manifesta primordialmente através das notórias diferenças reveladas ao nível da competência. Fabiano revela uma carencia absurda de /poder/ tanto frente a natureza (não consegue fugir da seca) como frente a cultura (não sabe falar, reivindicar, enfrentar os agressores). A carencia de bens (não possuir) é, no entanto, o traço que melhor caracteriza o /não-poder/ de Fabiano no universo retratado. Além disso o /saber/ de vaqueiro é limitatado por ser servil e desvinculado de outros essenciais no sistema de valores da narrativa sobretudo a esperteza e o uso (abuso) da força. o patrão, pelo contrário, representa a exacerbação do /poder/ como possuidor da fazenda e do /saber/ que reverte exclusivamente em benefício próprio (mandar, explorar os demais e lucrar com isto). (III: qualificação dos atores).

11.1.4. A competência dos atores determina a sua performance: © /fazer/ de Fabiano e dos demais atores da família se dessemantiza porque significa produzir para outrem sendo explorado e, consequentemente, impede a obtenção do objeto do desejo. o /fazer/ do patrão manifesta de modo enfático os elementos da competência destacados no item anterior caracterizando-o como 'dominador' frente a Fabiano e os seus: 'dominados'. (IV : /fazer/ atribuído aos atores e definidor do sentido intratextual de cada um em relação ao outro).

11.1.5. A existência da oposição entre 'um momento anterior' (chegada à fazenda) e um 'momento posterior' (abandono da fazenda) no percurso narrativo dos atores cuja correlação com as isotopias básicas já mencionada permite uma esquematização das narrativas-literária e filmica --comparadas como segue:

antes : permanência na fazenda :: depois : abandono da fazenda  
(=sobreviver, ter espaço fixo) (=não sobreviver, ser nomade)

---

antes: conteúdo invertido :: depois conteúdo colocado  
(V-VI-VII):

(a existência da temporalização: antes vs depois permite considerar

texto como uma narrativa na qual se dá uma inversão de conteúdos. A correlação da temporalização com a inversão do conteúdo constitui o arcabouço estrutural da narrativa).

## II.2. Manifestação dos elementos conjuntivos nas obras comparadas.

II.2.1. A isotopia vida/morte se atualiza, como já vimos, de forma desigual nas narrativas analisadas. No romance, são raros os trechos que nos remetem ao termo vida (= possibilidade de atingir os objetos do desejo), em geral são Enunciados de Estado Conjuntivo que os manifestam (Lopes, 1977, 234/7). O enunciado - "Eram todos felizes". - parece ser o que melhor condensa este momento de conjunção dos atores da família com alguns dos objetos desejados (comida=sobrevivência; espaço fazenda=permanência). No entanto, enunciados como este do capítulo "Mudança" constituirão minoria no romance. Além de serem escassos, os Enunciados de Estado Conjuntivo (EEC) sempre se atualizarão em alternância com Enunciados de Estado Disjuntivos (EED) que os dessemantizam e predominam na estruturação da obra. A maior parte do romance manifesta os atores constitutivos do S distantes dos objetos de seus desejos, temerosos de perder os poucos objetos do desejo atingidos (realização insatisfatória porque parcial e precária, como a permanência na fazenda). Na realidade, o objeto último do desejo (progredir, ser feliz) nunca é atingido. Fabiano deseja falar bem como seu Tomás, ser livre como o cangaceiro, sinhá Vitória quer possuir uma cama como seu Tomás, o menino mais novo quer montar, o menino mais velho quer saber o que significa a palavra 'inferno' mas... Cabe lembrar ainda que os enunciados relativos ao / fazer/ dos membros da família na fazenda tem valor similar aos Enunciados de Estado vistos, uma vez que informam sobre um /fazer/ servil e não um fazer-subversivo-transformador do percurso narrativo (remetem ao verbo ser em última análise, mostram, por exemplo, que Fabiano é vaqueiro = e s t a t i c

No filme, a manifestação das isotopias básicas encontra-se estreitamente vinculada com as diferentes manifestações da espacialidade: caatinga, fazenda, cidade. Lembrando: no romance o eixo semântico era manifesto através de dois termos opositivos: vida (EEC)/morte (EED) cujo termo mediador seria a agonia caracterizadora do percurso narrativo dos atores constituintes do S.

No filme, os conteúdos relativos ao termo "vida" se manifestam sobretudo em conexão com "fazenda", enquanto que o termo "morte" se atualiza sobretudo em conexão com "cidade" sendo "caatinga" a espacialidade mediadora (espaço da mudança para a fazenda-conteúdo invertido e espaço da mudança para a cidade grande-conteúdo colocado). A espacialidade "fazenda" manifesta a "vida" sobretudo na sua /finitude/ que a torna passível de dominação por parte dos atores da família, ainda que seja uma dominação relativa lhes permite a consecução de alguns dos objetos de seu desejo /funcionalidade/: a sua /sonoridade/ caracteriza a existência que a preenche: todos os sons são familiares: as interjeições de Fabiano, o tilintar dos chocalhos, o trotar das reses, o latir de Baleia. A fazenda é também o espaço que protege os membros da família das intempéries, e sobretudo do sol, é espaço /habitável/ por excelência. A "cidade", pelo contrário, nos remete ao termo "morte": ainda que também se caracterize por sua /finitude/ esta é resultante de uma organização cultural inapreensível para marginais como os atores da família para os quais esta limitação não serve /funcionalidade/ para facilitar o acesso aos objetos do desejo. Ao contrário da fazenda que viabiliza o /fazer/ que garante a sobrevivência, o espaço cidade torna os atores ignorantes de suas "leis" ou regras do jogo extremamente vulneráveis e se caracteriza como o espaço da agressão (morte). Lá Fabiano é enganado, preso e surrado, além de não poder vender o produto de seu trabalho: os meninos, aturdidos, não conseguem imaginar a existência de nomes suficientes para tal profusão de coisas (romance), a mãe e os meninos dormem ao relento e se escondem dos cangaceiros à esneira do pai, desaparecido, Baleia também se perde temporariamente (filme), os adultos vestem roupas incomodas que lhes tolhem os movimentos. Os sons que se manifestam neste espaço se conectam com a agressão: os gemidos de Fabiano (romance e filme), o apito do soldado amarelo ou caracterizam atividades das quais os visitantes não participam: a banda, a música ouvida pelas autoridades (filme). A estes espaços mencionados se opõe "caatinga" sobretudo por sua imensidão /não-finitude/ acentuando a pequenez, a solidão e o desamparo dos atores que a percorrem: por vezes tão lúgubros que não se distinguem dos demais seres elementares: a

ausência de elementos que preencham o quadro e quase absoluta na maior parte dos planos iniciais e finais do filme: /'vacuidade' / em contraposição ao acúmulo (atores /movimentos /elementos do espaço) existente na cidade e ao preenchimento relativo do quadro nas seqüências relativas à fazenda. A presença de sons familiares na fazenda e de sons inusitados na cidade se opõe a /não-sonoridade/ da caatinga interrompida em raros momentos. O ritmo das atividades exercidas na fazenda se molda aos atores que as exercem, ao contrário da rapidez que caracteriza a maioria das seqüências da cidade que lhes é estranha. Na caatinga a lentidão caracteriza o percurso dos atores no espaço. A maioria dos elementos estruturadores do sentido de caatinga (não-sonoridade/-/vacuidade/-/não-finitude/-/lentidão/) remetem a 'morte' embora o seu caráter de espaço de mudança, um vir a ser, e o andar dos atores nos reemitam também a 'vida'. Alguns recursos cinematográficos opositivos acentuam as diferenças apontadas. As sequências iniciais do filme (caatinga) enfatizam a /horizontalidade/ do quadro e os enquadramentos usados acentuam a imensidão do espaço filmados grandes planos (geralmente acompanhados de grande profundidade de campo) predominam, os planos mais próximos irão aparecendo na chegada à fazenda. Por outro lado, tanto o ritmo da filmagem como o do deslocamento dos atores dentro do quadro é lento, as mudanças de angulação de câmera nunca ocorrem de forma brusca e as câmeras subjetivas dos atores da família enfatizam a sua dolorosa distância dos objetos desejados. Em relação ao deslocamento dos atores, dá-se preferência ao movimento do fundo da tela para o espectador e vice-versa. Nas sequências finais do filme (caatinga) a ordem é invertida e a passagem é feita dos planos médios e/ou americanos, predominantes, aos grandes planos; da mesma forma o distanciamento dos atores e se faz em direção ao fundo da tela (filmados de costas) e com máxima profundidade de campo até que os mesmos sejam indistinguíveis aos olhos do receptor. Nas seqüências relativas à cidade e à fazenda ocorre uma mudança no ritmo que será mais rápido (sobretudo na cidade), a angulação de câmera mais variável, e o enquadramento privilegiará os planos mais próximos ao objeto filmado; o deslocamento dos atores no quadro será, de preferência, da esquerda para a direita ou vice-versa. Na filmagem de ambos os es-



ausência de elementos que preencham o quadro é quase absoluta na maior parte dos planos iniciais e finais do filme: /'vacuidade'/ em contraposição ao acúmulo (atores/movimentos/elementos do espaço) existente na cidade e ao preenchimento relativo do quadro nas seqüências relativas à fazenda. A presença de sons familiares na fazenda e de sons inusitados na cidade se opõe a /não-sonoridade/ da caatinga interrompida em raros momentos. O ritmo das atividades exercidas na fazenda se molda aos atores que as exercem, ao contrário da rapidez que caracteriza a maioria das seqüências da cidade que lhes é estranha. Na caatinga a lentidão caracteriza o percurso dos atores no espaço. A maioria dos elementos estruturadores do sentido de caatinga (/não-sonoridade/-/vacuidade/-/não-finitude/-/lentidão/) remetem a 'morte' embora o seu caráter de espaço de mudança, um vir a ser, e o andar dos atores nos remitam também a 'vida'. Alguns recursos cinematográficos opositivos acentuam as diferenças ontadas. As seqüências iniciais do filme (caatinga) enfatizam a /horizontalidade/ do quadro e um enquadramento que acentua a imensidão do espaço filmado: grandes angulares e grandes planos predominam e só a medida que os atores se aproximam do espaço fazenda é que irão aparecer planos mais próximos. Por outro lado, tanto o ritmo da filmagem como o deslocamento dos atores no quadro é lento, as mudanças de angulação de câmera nunca ocorrem bruscamente e as câmeras subjetivas dos atores da família enfatizam sua dolorosa distância dos objetos do desejo. Em relação ao deslocamento dos atores, dá-se preferência à movimentação do fundo da tela para o espectador e vice-versa. Nas seqüências finais do filme (caatinga) a ordem é inversa e passa-se dos planos americano ou médio, predominantes, para os grandes planos e grandes angulares, sendo que o distanciamento dos atores (filmados de costas) se faz em direção ao fundo da tela até que os mesmos se tornem indistinguíveis (máxima profundidade de campo). Nas seqüências relativas à cidade e à fazenda ocorre uma mudança no ritmo que será mais rápido (sobretudo na cidade), a angulação de câmera mais variável, e o enquadramento privilegiará os planos mais próximos ao objeto filmado; o deslocamento dos atores no quadro será, de preferência, da esquerda para a direita ou vice-versa. Na filmagem de ambos os es

paços mencionados prevalecerá o eixo da direcionalidade vertical, manifesta em seus extremos opositivos inferatividade/superatividade com valores diversos (remetendo ora a 'vida' ora a 'morte') .segundo os atores que os ocupem conforme se verá melhor na análise da qualificação.

II.2.2.A forma de filmar a espacialidade vista acima caracteriza também, por extensão, os atores que a ocupam.A horizontalidade, o silêncio, a imensidão da caatinga além da super-exposição da fotografia / cl aridade/ traduzem a opressão do poder fatal da natureza sobre os atores e traduz uma série de modificantes lexicômicos relativos à família como um todo presentes no início do romance quase todos de caráter di sfórico : "miúdos, perdidos no deserto queimado": "os infelizes...estavam cansados e famintos". Ao final da narrativa (conteúdo colocado) a maioria dos modificantes de caráter di sfórico se refere aos espaços conhecidos "lhas secas", "rio seco", "terra dura", "vegetação inimiga" (em oposição à cidade grande: "E andavam para o sul, metidos naquele sonho"). Da mesma forma como se verificou uma inversão na forma de filmagem de caatinga do início para o final do filme, também os modificantes relativos aos atores são diversos: "e marchavam meio confiados, meio inquietos". sobretudo nos enunciativos finais significativamente retomados como letreiros ao final do filme: "o sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhã Vitória e os dois meninos". Assim sendo, tanto o romance como o filme transferem esta possibilidade dos atores da família serem "homens humanos" para o espaço do porvir: a cidade grande. As duas formas de filmar o espaço caatinga não só traduzem as diferenças entre os dois conteúdos (invertido/colocado) de forma adequada mas também retomam, em parte, as diversas transformações que caracterizarão a modalização dos atores no romance: Fabiano é como "a bolandeira de seu Tomás", o menino mais velho é um "obstáculo miúdo" e assim por diante. Nos planos iniciais do filme os atores surgem de uma profundidade tão longínqua que durante um certo tempo não se distinguem dos demais elementos da espacialidade, só quando se aproximam o suficiente do nosso campo de visão para que possamos apreender os 'traços mínimos' que os dotam de /humanidade/ é que esta diferenciação ocorre. Um grande número de enun-

ciados do romance atualizarão os atores da família, ora cia-  
dos de /humanidade/, ora de /animalidade/ (o capítulo "Fabiano"  
é o exemplo mais notório) ou ainda, mais raramente, "reificados".  
Sinhá Vitória estica os 'beijos', emite 'sons guturais', é com  
parada ao desajeitado papagaio, Fabiano tem os calcanhares 'du-  
ros como cascos', um 'focinho medonho', Baleia sonha 'humanameti-  
te' com um Fabiano e preás gigantes antes de morrer. O filme  
condensará as referidas transformações atoriais e os elementos  
mais relevantes da competência dos atores num eixo único da di-  
recionalidade do quadro: a verticalidade manifesta através da  
oposição inferatividade/superatividade. O extremo superativo te-  
rã sempre um caráter eufórico para os atores constituintes do  
sujeito (S) enfatizando sua /humanidade/, seu /saber/, sua dig-  
nidade/ e geralmente se atualizará nos espaços caatinga e fa-  
zenda, principalmenteneste último, e ocorre geralmente quando o  
ator que ocupa esta situação no quadro comparte do espaço com  
os demais atores da família e não atores constituintes do anti-  
sujeito (AS) - Quando são os atores constituintes do AS (sobretu-  
do o patrão) que ocupam o espaço superativo do quadro, este pro-  
cedimento enfatizará a desmesura do seu /poder/ e seu desrespei-  
to em relação aos indivíduos marginais ao poder estabelecido :  
os atores da família. Quando os atores constituintes de S ocu-  
pam o extremo inferativo da espacialidade esta situação traduz  
a sua /animalidade/, ou seja parte das transformações atoriais,  
e as suas carências ao nível da competência principalmente ca-  
rência de /poder/, esta última atualizada de preferência no es-  
paço cidade. Quando o patrão entra pela primeira vez na fazen-  
da montado a cavalo, a família em atitude de servil expectati-  
va é filmada do ângulo do patrão, em plongé, enfatizando o /po-  
der/ do primeiro. Quando Fabiano marca as reses ocupa o mesmo  
espaço inferativo que o gado enquanto o patrão assiste às ati-  
vidades montado a maior parte do tempo: os soldados ordenam que  
Fabiano se curve até o chão ("faça lombo") para apanhar, quan-  
do o vaqueiro busca raízes está no chão ao mesmo nível que Ba-  
leia e assim por diante. Em compensação é sinhá Vitória, tão  
atilada, que divisa a fazenda do alto de um morro perto do lei-  
to do rio seco, é Baleia, esperta, que late avisando que o me-  
nino mais velho caiu, também situada a nível mais alto que os

demais atores. Mas é o episódio relativo à égua alazã que melhor condensa e enfatiza os enunciados atualizadores da /humanidade/ de Fabiano, e o seu superior /saber/ de vaqueiro conjugando uma série de técnicas cinematográficas pertinentes. Grande parte da seqüência é filmada através da subjetiva do menino mais novo, admirador do pai, cujos olhos (subjetiva+movimentação de câmera) seguem continuamente o pai domador, a subida de Fabiano na égua é filmada em contre-plongé acentuando a grandeza do feito que também é enfatizado por recursos redundantes do código sonoro. Esta conjugação de diversas técnicas de gravação de funcionalidade e efeito para transmutar algumas das isotopias predominantes da narrativa é constante no filme. No tocante à seleção dos dois extremos da verticalidade para a transmutação de grande parte da modalização dos atores manifesta no romance, trata-se da expansão de oposições condensadas em alguns dos enunciados como estes: "Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível". Ainda no que diz respeito à modalização de atores contrários manifestos na narrativa, cabe lembrar que os atores de AS não têm nomes, são designados apenas por seus papéis temáticos, meros representantes da ideologia predominante na narrativa, razão pela qual a câmera subjetiva dificilmente assumirá o 'ver' de qualquer um deles na narrativa. Em relação aos membros da família ocorre o oposto: a subjetiva assume o 'ver' dos mesmos sempre que alguma das isotopias básicas seja enfatizada. Quando os retirantes andam pelo leito do rio seco carentes dos elementos mínimos para garantir sua sobrevivência, o menino mais velho desmaia de fraqueza: nunca o objeto do desejo se revelará tão longínquo. A câmera subjetiva segue a figura de Fabiano que está diante do menino, a figura se torna gradativamente mais afastada e no fim só se capta a sombra, além disso o olhar vai abaixando do corpo às pernas, aos pés, à sombra no chão: o menino mais velho cai e a câmera subjetiva mimetiza o giro semi-circular até atingir o chão. A limitação existente ao nível da competência em relação a saber falar, expressar-se, ter uma lógica no discurso, etc. está presente em quase todo o romance em todos os atores de S, a sua transmutação, no entanto, ocorre de forma muito mais diversifi-

cada do que os conteúdos antes analisados. A manifestação fílmica retoma, no entanto, todos os momentos em que este /não saber/ se manifesta de forma mais evidente no romance enfatizando-os através de técnicas cinematográficas pertinentes. A conversa de sinhá Vitória e Fabiano ao pé do fogo, correspondente a uma parte do capítulo "Inverno", é um dos exemplos mais claros. Nelson Pereira transmuta a incomunicabilidade existente entre ambos transmitindo seus 'pseudo-diálogos' em simultaneidade e filmando ora o vaqueiro, ora a mulher (campo/contracampo) sendo que a fala do ator filmado se mistura com a do outro em 'off' alternando ainda, por vezes, com a filmagem dos demais membros da família, incômodos por não entenderem nada. Talvez o exemplo mais belo da transmutação desta carência dos membros da família seja a sequência correspondente à parte do capítulo relativo ao menino mais velho quando ele tenta captar o significado da palavra 'inferno'. A primeira pergunta do menino é dirigida ao pai que faz alpercatas, sentado no chão, espaço inferativo, cujo significado já foi abordado: o pai não responde; a segunda pergunta é dirigida à mãe cuja autoridade é enfatizada por ocupar a parte superior do quadro durante boa parte da sequência e por algumas tomadas em 'contre-plongé' subjetivas do menino mais velho que indaga mas acaba recebendo um cocorote e sai para o quintal. No quintal, ao pé da árvore com Baleia, o pequeno repete a palavra 'inferno' um número de vezes significativamente maior do que no romance e a câmera subjetiva assume o 'ver' do menino deslizando pela espacialidade que o circunda, ou seja, respondendo metalingüísticamente às perguntas do menino; lamentavelmente estas respostas são apreensíveis apenas para o espectador... Além disto, a maior parte do deslocamento do menino dentro da casa se faz em semi-círculos, e no quintal, fora da casa, sua cabeça também gira em semi-círculos olhando o espaço que circunda; o valor dos semi-círculos será abordado posteriormente.

II.2.3. Os dois objetos comparados reiteram, em linhas gerais, o mesmo tipo de narrativa. Ao nível do conteúdo invertido manifestam o sujeito parcialmente realizado (Lopes, 1977, 238-9) em conjunção com alguns dos objetos desejados (sobrevivência, morada fixa) dando a impressão de que poderá ocorrer um /fazer/-subversivo-

transformador que permita a realização 'in totum' do Projeto & Fazer (PF) do S, o que, no entanto, não ocorre. Basta lembrar a possibilidade de assumir o cangaço manifesta por tempos potenciais no romance e retomada no filme e a possibilidade de matar o soldado amarelo igualmente atualizada em tempos potenciais no capítulo "Cadeia" e depois através de um enfrentamento dos atores contrários no capítulo "O Soldado Amarelo" também transmuta do no filme. Ambas as possibilidades de transformação da narrativa não chegam, no entanto, a desencadear o /fazer/ subversivo e serão retomadas na análise. Desta forma, tanto "Vidas Secas" - romance como filme constituem processos de virtualização. O S (atualizado sobretudo através de Fabiano) se curva ante as arbitrariedades do patrão e de seus adjuvantes: o poder fatal da cultura (a cidade) e se revela impotente para enfrentar a seca: o poder fatal da natureza, oponentes que impedem a realização de seu PF. Este processo de virtualização manifesto através dos dois conteúdos opostos e da inversão dos mesmos constituindo a tipologia narrativa dos dois objetos comparados é singularmente mimetizado no filme ao nível imagético. Alguns planos posteriores S instalação da família debaixo do juazeiro (chegada I fazenda) focalizam um lago em cujas águas se refletem alguns gf lhos secos dando a impressão, enganosa, de que estão sendo filmados ao contrário. A estes planos seguem as seqüências relativas à permanência na fazenda: conteúdo invertido. No final da seqüência relativa ao menino mais velho (MMV) e a palavra "inferno", o pequeno se deita com Baleia ao colo, ao pé da árvore do quintal. A câmera subjetiva mostra a casa e sinhã Vitória (SV) à janela 'deitados'. A partir daí começam as providências para a retirada da fazenda seguidas do abandono da mesma: conteúdo colocado.

II.2.4. Apesar de que as duas narrativas manifestem um processo de virtualização, tanto uma como outra, explicitam predominantemente o PF do S virtual e não do AS. Esta ótica implica num posicionamento ideológico por parte dos emissores atualizado ao nível da manifestação por dois recursos primordiais. Ora o 'sújeito-enunciante' assume as carencias dos atores de S e tenta manifestá-las enfaticamente ao receptor (recurso conectado primordialmente com a função emotiva da linguagem), ora complementa estas

mesmas carencias incorporando ao 'discurso' dos atores elementos que as complementam (recurso conectado primordialmente com a função metalingüística da linguagem). O primeiro recurso manifesta sempre uma visão de dentro para fora dos atores e no romance é atualizada em enunciados como este: "Uma, duas, três, havia mais de cinco estréias no céu" -- mostrando a incapacidade de F de contar; no filme este recurso é manifesto sobretudo por subjetivas dos atores de S. O segundo recurso é atualizado sobretudo no capítulo "Cadeia" do romance em que se incorporam ao discurso de Fabiano elementos de uma visão crítica (explicativa) de sua própria condição que o sertanejo não teria possibilidades de expressar e que são retomados no filme de forma extremamente original ao nível da angulação de câmera e da trilha sonora também com valor metalingüístico e serão re-vistos posteriormente na análise.

### III.1.1. ELEMENTOS DISJUNTIVOS

III.1.1. Consideram-se elementos disjuntivos aqueles que, apesar de traírem conteúdos idênticos ou similares (conjuntivos do ponto de partida) revelam na manifestação de chegada acréscimos ou decréscimos de sentido em grau suficiente para determinar uma relativização de conteúdos. Também se classificam como disjuntivos aqueles elementos transmutados que, embora não apresentem diferenças relevantes ao nível da significação, revelam diferenças ponderáveis do ponto de vista da comunicação (ou seja, são facilmente decodificáveis numa manifestação e dificilmente detectáveis na outra, por exemplo). Finalmente, consideram-se elementos disjuntivos os conteúdos não transmutados independentemente do motivo que tenha determinado a perda do significado na transcodificação. As causas da perda podem ser várias tais como: servidões impostas por cada tipo de manifestação artística envolvida na tradução inter-semiótica, seleções determinadas pelas 'estruturas preferenciais' do cineasta-tradutor, ditames de uma determinada visão do /fazer/ artístico assumidos total e parcialmente em uma ou ambas as manifestações: no caso analisado terão importância algumas tendências do cinema-novo, universo no qual •'Vidas Secas' - filme se insere, e assim por diante.



111.2. Disjunção sintática vs conjunção semântica. Dentro da postura teórica adotada este é um dos paradoxos aparentes constatados durante a análise. A ordenação dos capítulos do romance não é seguida no filme cuja ordem cronológica se baseia nas diferentes manifestações da espacialidade assim atualizadas: caatinga/ fazenda/cidade/caatinga. Assim sendo, o terceiro capítulo do romance: "Cadeia" ocorre no filme pouco antes da atualização final de /caatinga/ enquanto que o capítulo "Inverno" é transmutado no filme muito antes do que ocorre na obra literária e assim por diante. Uma observação mais acurada, no entanto, permite verificar que a disjunção se deve mais ao fato de que a análise privilegia sobretudo a tradução feita ao nível da imagem e muitas das isotopias são parcialmente transpostas para os 'códigos' fílmicos auxiliares, sobretudo o sonoro. O poder fatal da natureza (seca) e o poder fatal da cultura (atores dominadores) representam, como já foi visto, um impediço constante para a realização do PF do S. Esta ameaça se manifesta tanto nos conteúdos veiculados como na forma de transmiti-los: o romance reitera os EECs e EFs (=vida, geralmente atualizada em "fazenda") sempre alternados com EEDs (=dominação, morte) atualizados nas recordações ou temores dos atores da família (pretérito/futuro) relacionados com os poderes fatais citados. Nas leituras iniciais do filme as alternâncias com os EEDs (=morte) parecem perdidas. Leituras posteriores demonstram que grande parte desta isotopia é transmutada ao nível sonoro através do ruído agudo e insistente da roda de uma carroça atualizada em todos os momentos em que o PF de S parece ameaçado ou mesmo inexecutável: nos planos iniciais e finais do filme (caatinga), na morte de Baleia (que finda debaixo da roda da carroça-no filme), no acerto de contas entre o vaqueiro e o patrão, na visita da família à cidade. Este ruído condensará também parte das transformações atoriais características da qualificação (Fabiano=bolandeira/roda=coisa, algo impulsionado por outrem sem vontade própria=disfórico). Por esta razão a conjunção semântica se mantém, posto que muitos conteúdos ausentes na imagem se retomam nos outros códigos estruturadores da manifestação fílmica. Ainda assim, levando-se em conta que a imagem retoma de forma mais evidente os conteúdos básicos e o código sonoro para o qual se passam partes substanciais dos mesmos é bem



mais difícil de captar, o romance parece antecipar de modo muito mais evidente do que o filme o conteúdo colocado. o próprio ruído atualizador dos conteúdos disfóricos citados é inusitado, quando não francamente desconhecido da média dos receptores (quando não entanto, podem decodificá-lo no momento do acerto de contas: F desee da carroça ruidosa diante da casa do patrão) ao contrário das trilhas sonoras conhecidas imediatamente decodificáveis mas com um teor de informação mínimo.

III.3. A transmutação dos conteúdos virtuais (cosmológico/noológico/'intangível'-'incorpóreo'). Este é outro aspecto merecedor de especial atenção na análise da tradução inter-semiótica e em relação ao qual os objetos comparados oferecem vários tópicos de questionamento. Alguns enunciados do romance são atualizados no tempo 'potencial' e se referem a desejos dos atores de S, outros simplesmente nos comunicam sonhos, desejos, esperanças ou temores - também dos atores da família. É precisamente este caráter virtual, 'intangível' ou 'incorpóreo' dos conteúdos manifestos, conforme a ocorrência determinada, que representa um desafio na tradução dos mesmos ao nível filmico devido à aparente analogia da imagem com o 'real e concreto'. Seu Tomás da Bolandeira, por exemplo, é o parâmetro constante do desejo de saber falar (noológico) de ter cultura, de Fabiano e do desejo de ter poder, possuir (cosmológico) de sinhá Vitória - no romance. Seu Tomás evidencia as careências e aspirações do casal ao longo de toda a obra literária. No filme, só é retomado no diálogo correspondente ao capítulo "Inverno", como vimos. A briga pela cama de couro é retomada no filme mas sem referência a seu Tomás. Isto se deve, provavelmente, ao fato de que o ator nunca é manifesto através de um enunciado que o torne suficientemente 'corpóreo': ele é sempre parte do discurso dos outros atores e nem mesmo nestes discursos aparece como um possível agente de um /fazer/ transformador ainda que virtual. Os cangaceiros também se atualizam através de um discurso virtual de Fabiano mas com uma diferença fundamental: eles representam uma possibilidade 'concreta' de subversão da ordem estabelecida, tanto é assim que são atualizados numa longa seqüência do filme. É Fabiano que não pode aceitar esta opção (a encruzilhada diante da qual pára montado no cavalo) da qual é dono-S, ainda que virtual, (a posição superativa enfa

zando o poder de escolha). No capítulo "Cadeia", como vimos, o sujeito enunciante supre, explica, as carências dos atores do S - através da função metalingüística - e abarca a maioria das manifestações referentes às possibilidades de subversão da ordem social manifesta na narrativa. O filme retoma magistralmente o caráter virtual destas subversões, previsível, dada a injustiça que rege o universo retratado, bem como o valor dos conteúdos manifestos ao nível ideológico. As seqüências relativas ao capítulo mencionado alternam num primeiro momento três espacialidades da cidade ocupadas por atores diversos: o adro da igreja com sinhá Vitória e o resto da família aguardando a volta de Fabiano, a cela que Fabiano comparte com o cangaceiro, os festejos da cidade assistidos pelas autoridades locais. A alternância existente ao nível imagético, no entanto, corresponde apenas uma manifestação ao nível sonoro: a música que as autoridades estão ouvindo entremeada, por vezes, com os gemidos de Fabiano, demonstrando com função metalingüística a relação dominador/dominado em vista da qual a maior parte das opções dos atores de S não pode senão ser virtual. Ainda assim, o discurso da revolta de Fabiano e o desejo desta subversão da ordem estabelecida são transmutados também no filme quando o bando de cangaceiros vem buscar o companheiro preso: as autoridades correm afoitas em direção à cadeia para libertá-lo e em duas ocasiões ocorrem alguns planos em que são filmadas do ângulo dos presos, ou seja, são filmadas através das grades como se fossem elas, e não Fabiano e o cangaceiro, os presos. Também é virtual a possibilidade de que Fabiano mate o soldado amarelo, a filmagem, no entanto, enfatiza (côses-contre-plongées - F atacando - SA acuado, etc.) a atuação do vaqueiro porque está no limite último para chegar ao /fazer/ transformador: F, porém, olha o céu e a subjetiva nos mostra o sol em sua máxima /claridade/ e o vaqueiro desiste passando a assumir de novo a postura e a gestualidade servil que o caracterizam frente aos atores contrários. Tampouco são transmutados de uma forma geral, os desejos, sonhos, esperanças dos atores de S: o sonho de Baleia antes de morrer, o desejo do menino-mais-novo de ter um periquito e assim por diante. Ou seja todas estas manifestações atualizam a /humanidade/ dos atores que é retomada no filme em outros momentos mais propícios: o episódio re

iativo à égua , já visto, é filmado na sua maior parte da ótica do menino-mais-novo (subjettivas); Baleia é quem 'avisa' aos demais que o menino-mais-velho caiu, latindo, do alto do monte, nas tomadas iniciais do filme e também a única companheira do menino nas seqüências da palavra 'inferno' filmada em planos próximos junto com ele, recebendo suas carícias (=humanidade/).

#### III.4. "Ganhos e perdas" na transcodificação. Expansão vs condensação.

"Vidas Secas", como os demais clássicos do 'cinema-novo', foi filmado em branco e preto, razão pela qual perderam-se na transmutação os modificantes lexemáticos de caráter cromático, geralmente relativos à caatinga. Os nomes dos atores da família também são mencionados com muita raridade no filme, perdem-se, desta forma, seus valores simbólicos (oposição das iniciais de sinhá Vitória com as do título das obras, por exemplo) entre outros. Em compensação, a manifestação fílmica torna mais vivida a opção virtual pelo cangaço, tanto pela filmagem como pelo tempo de duração da seqüência (bem longa). Também a carência ao nível da fala é enfatizada por inúmeros recursos pertinentes no pseudo-diálogo de Fabiano e sinhá Vitória (parte do cap. "Inverno") e nas seqüências relativas ao menino-mais-velho e a palavra 'inferno', já analisados. A rigor, os termos 'ganho' e 'perda' não deveriam ser utilizados: tudo indica que se trata simplesmente de duas economias de manifestação diversas. Onde a manifestação literária expande, a manifestação cinematográfica condensa e vice-versa. Tanto a expansão como a condensação de determinados conteúdos nas obras comparadas podem ser atribuídas a diversos fatores dos quais são mencionados apenas os mais óbvios. As servidões impostas por cada uma das artes comparadas seria um ; talvez o cinema tenha maiores limitações para a transmissão de elementos de caráter virtual, noológico, freqüentes alternâncias entre temporalidades diversas, etc.; a obra literária, por sua vez, exige uma descrição mais detalhada de atores, espacialidades, implicando numa modalização mais abundante e extensa e assim por diante. As diferenças na economia de manifestação podem ser também o resultado de estilos ou ideologias diversas existentes entre os diferentes emissores, entre outros. De qualquer forma, nas manifestações comparadas existe uma tendência a expandir/condensar elementos diversos. A oposição entre os extremos superativo e in-

ferativo da verticalidade transmutadora da maior parte dos conteúdos referentes às modalizações dos atores contrários i um exemplo típico. Trata-se de uma atualização que percorre praticamente todo o filme e nada mais é do que uma expansão de conteúdo presentes de forma condensada e asistemática em alguns enunciados do romance, já mencionados, e outros como estes: VS: 117: "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."/O mesmo mecanismo de contraposição de duas economias de manifestação diversas deverá ocorrer na atualização de determinados conteúdos através das figuras do círculo e do semi-círculo a serem abordadas a seguir posto que diretamente relacionadas com questões relativas à significação e à comunicação, outro dos problemas mais relevantes na avaliação de traduções inter-semióticas.

III.5. círculo e variantes: significação vs comunicação. Parte dos conteúdos relativos às limitações dos atores de S ao nível da competência, às emoções que a distância ou proximidade da objetivação do PF lhes causa, manifestos no romance sobretudo pela técnica de alternar os EFs e EECs com EEDs, é retomada no filme pela figura do círculo e variantes (semi-círculo/ângulos curvos) Aqui serão analisadas apenas as atualizações referentes aos atores do S - quando atualizadas pelos oponentes têm valor diverso. As figuras podem ser formadas tanto pela movimentação como pela disposição dos atores no quadro ou, ainda, serem retomadas pelo movimento da câmera subjetiva. O círculo só ocorre uma vez: quando os membros da família chegam à fazenda e se instalam à sombrado juazeiro formando esta figura (conteúdo invertido). O semi-círculo e suas variantes ocorrem ao longo de todo o filme, limita-se a menção dos exemplos aos mais enfáticos: no início da narrativa o menino-mais-velho desmaia de fraqueza, sua queda tem a trajetória de um semi-círculo parte do qual é retomado pela câmera subjetiva (movimentação) e o MMV fica inerte no chão também em forma de semi-círculo (disposição). A sequência relativa à palavra 'inferno' também nos mostra a cabeça do MMV girando ora para um lado, ora para o outro, ou mudando de posição ao pé da árvore (semi-círculos). Nesta transmutação também ocorre a expansão de conteúdos asistematicamente condensados em vários enunciados do roman

ce:VS:119: "Diante da bodega de seu Inácio, virou o rosto e fez uma curva larga. Depois que acontecera aquela miséria temia passar ali."//VS:79: "A família estava reunida em torno do fogo(...) As brasas estalaram, a cinza caiu, um círculo de luz espalhou - se em redor....". o investimento semântico correspondente à figura do círculo formada pelos membros da família remete ao termo 'vida', à possibilidade de ser, de realizar o PF e não é casual que se manifeste ao nível do conteúdo invertido e seja extremamente escassa. As demais variantes atualizam 'morte', impossibilidade de ser e de chegar à realização do PF e, como é óbvio, constituem maioria absoluta na transmutação fílmica. Do ponto de vista da significação estas figuras transmutadoras dos conteúdos analisados constituem uma das formas mais belas e sintéticas de traduzir as isotopias básicas do romance. Ao nível da comunicação, no entanto, são muito difíceis de decodificar exigindo leituras na moviola, privilégio de poucos, e neste sentido representam um problema ponderável para a avaliação da tradução inter-semiótica. (Exemplos -círculo e variantes: vide ilustrações ao final.)

#### REFLEXÕES FINAIS

- . Do ponto de vista metodológico, partir da estrutura elementar e do universo teórico escolhido, parece ser pertinente.
- . Grande parte do êxito ou malogro da tradução inter-semiótica repousará na seleção das isotopias a serem transpostas e a forma de efetuar a transposição deverá determinar vários tipos de relativização de conteúdos. A relativização mencionada pode constituir um dos parâmetros mais válidos para avaliar a tradução.
- . Um estudo aprofundado dos mecanismos de expansão/condensação das manifestações literária e cinematográfica pode ser de grande utilidade para aquilatar as possibilidades da tradução inter-semiótica.
- . A tradução deve ser avaliada tanto ao nível da significação como ao nível da comunicação; tudo indica que uma manifestação só está efetivamente traduzida quando houver um equilíbrio mínimo entre ambos. Neste sentido o aprofundamento do estudo da manifestação fílmica como embricamento de vários 'códigos estruturadores' (hierarquia, inteligibilidade, taxa de informação abarcável por cada código e por diferentes combinações entre códigos) parece ser de grande utilidade.

## BIBLIOGRAFIA:

BALOGH ORTIZ, Anna Maria

- (1980) Tradução fílmica de um texto literário: Vidas Secas\*  
(Tese-ECA/USP).

BARTHES, R. e outros

- (1970) Análisis Estructural dei Relato (B. Aires, Tpo. Contemporâneo)

GREIMAS, A. Julien

- (1966) Sémantique Structurale (Paris, Larousse).  
(1970) Du Sens - Essais Simiotiques (Paris, Du Seuil).

HJELMSLEV, Louis

- (1971) Prolegômenos a una teoria dei Lenguaje (Madrid Gredos).

JAKOBSON, Roman e outros

- (1969) Lingüística e Comunicação (São Paulo, Cultrix).

LOPES, Edward

- (1974) Interpretação do Interpretante.in Significação 1:43-58.  
(1977) Estruturas Elementares da Narrativa. Uma contribuiçãoã  
Lingüística Transfrasal (L.docência, Araraquara, Unesp) .

LOTMAN, Yuri

- (1976) Semiotics of Cinema (Michigan, Michigan Univ. Press).

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo

- (1974) Itinerário da Semiologia do Cinema.in:Revista Voze s, 8:  
39-50.  
(1977) A linguagem poética do Cinema-Novo.in: Suplemento Cul-  
tural - Jornal "O Estado de São Paulo" 28:3-5.

RAMOS, Graciliano

- (1967) Vidas Secas (São Paulo, Martins).  
(1970) Vidas Secas Roteiro baseado no romance de GracilianoRa-  
mos e no filme de Nelson Pereira dos Santos. Orientação  
de Paulo Emílio Salles Gomes e outros (Universidade de  
Brasília-ECA-USP).

FILME:

VIDAS SECAS (1963/P&B/ Cens: 10 anos) - Direção:Nelson Perei r a  
dos Santos. Com: Átila Íorio, Maria Ribeiro, Jofre  
Soares, Orlando Macedo.Côpia 16mm. Embrafilme S/A.,  
Côpia 35mm. Cinemateca.