

A tradução intersemiótica como tradução hipertextual entre as obras de *Cidade de Deus*

Rogério de Souza Sérgio Ferreira*
Mariana Mendes Flores**

RESUMO: Este trabalho busca analisar a adaptação do romance *Cidade de Deus* para o cinema, relacionando-a ao processo de tradução hipertextual, baseado nos preceitos teóricos de Gérard Genette. Tal modo de transposição viabiliza maior autonomia ao tradutor em comparação a modelos tradicionais que visam encontrar equivalências. A associação entre o cineasta e o tradutor é estabelecida, uma vez que ambos se inserem em uma posição de transformação textual.

Palavras-chave: literatura; cinema; tradução intersemiótica; tradução hipertextual; *Cidade de Deus*.

Introdução

Desde o início do cinema tem ocorrido uma recorrente influência entre a linguagem cinematográfica e a literária. Temos percebido que não se trata de uma influência unilateral; apesar de ser mais difundida a adaptação de uma narrativa literária para uma narrativa fílmica, há casos em que produções cinematográficas inspiram textos literários. Ao avaliarmos o contato entre esses dois tipos de linguagem ou duas áreas diferentes do conhecimento, estamos propondo que seja discutida uma temática que se pretende interdisciplinar. Uma reflexão de Roland Barthes acerca do tema diz que a interdisciplinaridade não está no contato entre disciplinas já consolidadas, mas na elaboração de um objeto novo, que, apesar de ser descendente, não pertence a nenhuma delas. Nas palavras do crítico literário francês:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém (BARTHES, 1988, p. 9)

A partir disso, passamos a observar a adaptação literária ou cinematográfica não como uma *tradução* intersemiótica que visa encontrar equivalentes ao transpor uma narrativa originalmente produzida no meio impresso ou fílmico para outro tipo de mídia, mas como um processo de hipertextualização em que é criada uma nova produção derivada de uma obra anterior. Neste cenário, o produto desse contato não deixa de ser filiado ao texto escrito e à produção cinematográfica, contudo, ele passa a constituir um novo objeto, que é fruto de modificações realizadas no texto original para que a produção adaptada seja realizada. O resultado dessa relação híbrida e dialógica apresenta uma configuração hipertextual em que são colocadas em conjunto a linguagem verbal e a não verbal.

Pretendemos, neste trabalho, investigar o processo de hipertextualização em seu maior grau, ou seja, quando uma obra inteira é derivada de outra e esta intenção é explicitada. Para isso, desenvolveremos uma pequena análise do romance *Cidade de Deus* (1997), do escritor brasileiro Paulo Lins observando de que modo se deu o procedimento de hipertextualização que resultou no filme homônimo dirigido por Fernando Meirelles (2002).

A tradução intersemiótica como tradução hipertextual

Desde o início do cinema, estabeleceu-se uma forte relação entre o produto audiovisual e as narrativas literárias, uma vez que algumas obras têm um forte apelo visual e incitam uma produção cinematográfica que, com seus próprios recursos, narra de maneira alternativa o conteúdo de um romance. A recursividade do meio audiovisual, por ser divergente daquela disponibilizada pelo meio impresso, promove motivações para que alterações sejam feitas no texto literário, caso seja realizada a adaptação do meio impresso para o fílmico.

O processo da tradução intersemiótica vem sendo analisado desde o final dos anos de 1950, tendo como precursor o escritor e professor da Universidade de Boston, George Bluestone. Ele já considerava que tanto o meio impresso quanto o audiovisual possuem recursos narratológicos próprios, características que incentivam a construção de narrativas independentes. Outros especialistas da área, a exemplo de Taís Flores Nogueira Diniz, em *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* (2005), contudo, destacam a existência de abordagens que buscam identificar uma relação fidedigna entre o filme adaptado e a obra, tida como texto original:

Em síntese, a preocupação dos críticos vem sendo verificar a fidelidade do filme à obra de ficção, isto é, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa enredo, personagem, etc. [...] Estudiosos como Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984) se seguiram, adotando ambos o critério de fidelidade. [...] A análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários (DINIZ, 2005, p. 13-14).

O francês Antoine Berman, em *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* (2007), parte do princípio de que a essência última e definitiva da tradução interlingual, especificamente daquela que diz respeito à prosa, seria a tradução da letra. O autor argumenta que traduzir literalmente um texto não significa executar o trabalho “palavra por palavra”, mas traduzir a letra, “o lugar habitado onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o “ser-em-línguas” (BERMAN, 2007, p. 11). Para Berman, há uma essência mais profunda inerente ao ato de traduzir que é, simultaneamente, ética, poética e pensante e essa essência se opõe às dimensões etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução:

A essência etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução recobre e oculta uma essência mais profunda, que é simultaneamente *ética, poética e pensante*. Em suas regiões mais profundas o traduzir está ligado à ética, à poesia e ao pensamento. [...] À tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética. À tradução hipertextual, a tradução poética. À tradução platônica, ou platonizante, a tradução pensante (BERMAN, 2007, p. 26-27 – grifos do autor).

A tradução hipertextual, no âmbito da tradução interlingual, é criticada e problematizada por Berman, que vê esta forma de tradução, assim como a tradução etnocêntrica, casos “onde o jogo das forças deformadoras se exerce livremente” (2007, p. 45). Para ele o adágio “*tradutor, traidor*” “só vale para a tradução etnocêntrica e para a tradução hipertextual” (BERMAN, 2007, p. 28). Questionar esses dois modelos seria refletir sobre o caráter de transformação textual que elas acarretam, quando se considera que, por consequência, a tradução defendida pelo autor perde seu espaço e valor próprios ao passar por uma espécie de deformação:

Questionar a tradução hipertextual e etnocêntrica significa procurar situar a parte necessariamente etnocêntrica e hipertextual de toda tradução. Significa

situar a parte que ocupam na captação do sentido e a transformação literária. Significa mostrar que essa parte é *secundária*, que o essencial do traduzir está alhures, e que a definição da tradução como transferência dos significados e variação estética reencontrou algo mais fundamental, com a consequência que a tradução ficou sem espaço e valor próprios (BERMAN, 2007, p. 39 – grifo do autor).

De acordo com Berman (2007), no caso da tradução etnocêntrica, “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz (BERMAN, 2007, p. 33) . O autor critica o modelo da tradução etnocêntrica, da mesma maneira que apresenta um posicionamento contrário ao modelo de tradução hipertextual, ao se opor à ação deformante ocasionada em traduções realizadas nesses moldes, chamada por Berman de sistema de deformação de textos ou da letra (2007, p. 45).

Contudo, no que diz respeito à tradução intersemiótica, a chamada hipertextualização se apresentaria como um modelo apropriado, uma vez que permite ao tradutor, ou seja, ao cineasta que ele exerça certa liberdade no processo tradutório por se desprender da relação de fidelidade ao texto original. A crítica à tradução hipertextual no caso da tradução de textos em prosa, proposta por Berman, portanto, não se aplica no caso da tradução intersemiótica, uma vez que este tipo de trabalho admite transformações formais, ou seja, aceita-se que o tradutor faça recortes, amplie e adapte o texto com certa autonomia.

Berman, ainda em seu posicionamento contrário à tradução hipertextual, define esse modelo como aquele que é remissivo a um texto anterior, entendimento que se aproxima do conceito elaborado originalmente por Gérard Genette (1982). Genette afirma que a relação hipertextual é aquela que une um texto *x* a um texto *y* que lhe é anterior, apontando a imitação, o pastiche, a paródia, a adaptação e outras espécies de transformações formais derivadas de um texto original como formas de tradução hipertextual. Assim, o processo de hipertextualização caracteriza-se por qualquer relação entre o hipotexto, que, nesta análise, remeteremos à versão impressa, e o hipertexto, que relacionaremos à versão audiovisual. O autor classifica como hipertexto toda obra que é derivada de uma anterior, seja por imitação ou transformação.

Diniz (2005), por sua vez, defende o acolhimento da hipertextualização em casos de transposição do texto literário para o cinema, associando a definição hipertextualidade à tradução intersemiótica, baseada no pressuposto de que todos os textos são hipertextos, já que evocam outros. A autora considera o emprego desse termo mais pertinente do que a do vocábulo “intertextualidade” no contexto da adaptação fílmica. Segundo a autora:

O termo hipertextualidade é mais rico em aplicação potencial para o cinema do que o termo intertextualidade tão largamente difundido. Filmes adaptados de uma mesma obra (“remakes”) podem ser vistos como leituras variantes hipertextuais iniciadas a partir de um mesmo hipotexto. As adaptações anteriores farão parte de um hipotexto maior e cumulativo que estará sempre disponível aos adaptadores. O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras reescrevem-nos em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos cuja produção é ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras ainda modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Mas em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero (DINIZ, 2005, p. 44).

O processo de hipertextualização, de acordo com essa perspectiva, atua também como remodelador, na consideração de que reconfigura esteticamente a narrativa para que ela se adeque ao outro meio midiático. Essa reestruturação irá transformar o conteúdo do hipotexto para projetá-lo no hipertexto, considerando as especificidades deste outro sistema semiótico. Naturalmente, a transposição irá acarretar modificações no texto literário, já que a linguagem cinematográfica possui seus próprios códigos de interação com o espectador e dispõe de recursos ausentes no meio impresso, a exemplo da imagem em movimento e o áudio.

O processo de hipertextualização entre as obras de *Cidade de Deus*

Considerado o primeiro romance etnográfico brasileiro, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, foi publicado em 1997 e se tornou um ícone da literatura periférica no Brasil. Lins constrói a narrativa após pesquisar, durante oito anos, em parceria com a antropóloga Alba Zaluar, a criminalidade e o processo de favelização no Rio de Janeiro. Por ser inspirado em histórias reais, coletadas durante a pesquisa, destaca-se no texto o caráter realista, que se fundamenta em descrições minuciosas, feitas pelo narrador, e na linguagem repleta de gírias e outras expressões linguísticas incorporadas aos diálogos dos personagens. A narrativa se inicia nos anos de 1960, quando os primeiros habitantes da Cidade de Deus começam a chegar, advindos de outras comunidades, motivados pelos prejuízos causados após uma enchente, que deixou várias famílias desabrigadas. O livro é dividido em três partes: A História de Cabeleira, A História de Bené e A História de Zé Pequeno. Esta última já acontece nos anos de 1990, quando o tráfico de drogas passa a dominar a região.

Cinco anos mais tarde, em 2002, foi lançada a adaptação de Fernando Meirelles para as telas, resultando em um filme homônimo, aclamado pela crítica e tido como um marco na história do cinema brasileiro. A violência, a organização interna do crime e a evolução do tráfico e da criminalidade de modo geral são particularidades fielmente mantidas em relação ao livro, porém muitos outros elementos são modificados em prol da fruição da narrativa no meio audiovisual.

Na película, são explorados aspectos característicos da linguagem cinematográfica que constroem a narrativa, abordando nuances que a versão impressa não prima por ressaltar. As três histórias centrais que estruturam o livro são mantidas no filme e diferenciadas umas das outras por meio de recursos de imagem, como diferentes paletas de cores utilizadas nos cenários de cada época e técnicas de enquadramento distintas. Além disso, houve modificações estruturais na narrativa durante no processo de transtextualidade como, por exemplo, a figura do narrador, que no livro é onisciente e em terceira pessoa e que, no filme, é representada pelo personagem Busca-pé e pela própria câmera. Na obra adaptada, Busca-pé se torna o personagem principal, mesmo que no livro não haja um destaque que determine qualquer personagem como protagonista. A “infidelidade” da adaptação se justifica, dentre vários outros elementos, pelo fato de que, no romance, os personagens são numerosos e muitas vezes aparecem em apenas um episódio. O roteiro opta por uma acentuada supressão de personagens, fazendo com que um indivíduo no filme represente vários mencionados no livro. A extensão do romance (o texto original é composto por quinhentas e cinquenta páginas), neste caso, tornou inviável que os personagens e o enredo se mantivessem com suas características originais no filme. Muitas das funções cardeais, portanto, não são levadas do hipotexto ao hipertexto. Diniz (2005) conceitua as funções cardeais na narrativa apoiada em Brian McFarlane:

Para Brian McFarlane, a tradução de elementos como esses – sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, incluindo a atmosfera ou o

humor de toda uma situação – caracteriza o processo de “adaptation proper” ou adaptação criativa, constituindo a prova de toque da arte do cineasta. [...] Para McFarlane, as funções cardeais são pivôs da narrativa, ações que abrem as possibilidades alternativas para o desenvolvimento da história, elementos que possibilitam o processo através do qual o leitor constrói todo o sentido (DINIZ, 2005, p. 22).

Diante das duas obras, muitas discussões foram tecidas entre os espectadores e leitores de *Cidade de Deus* e também no meio acadêmico. Algumas dissertações e artigos abordam o processo de adaptação desse texto apontando para a fidelidade e infidelidade da tradução intersemiótica, o que é recorrente em relação a trabalhos desta natureza. O romance de Paulo Lins, porém, configura um caso especial, uma vez que, após o sucesso do filme, o autor alterou o texto original com a finalidade de torná-lo mais sucinto e palatável. Outra peculiaridade relevante reside no fato de o roteirista do longa-metragem, Bráulio Mantovani, publicar o roteiro do filme um ano depois de seu lançamento, o que aponta para a identificação de uma nova autoria atribuída ao cineasta. Na orelha do livro *Cidade de Deus: o roteiro do filme*, Mantovani faz a seguinte afirmação: “O cinema é a arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica” (MANTOVANI, 2003). O posicionamento do roteirista, bem como o do diretor do filme, em linhas gerais assemelha-se consideravelmente à conduta de um tradutor, pois é dele a tarefa de formular a narrativa em outro meio a partir de recursos distintos.

Vera Lúcia Foullain de Figueiredo, em *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e cinema* (2010), destaca a flexibilidade autoral incorporada às adaptações que acabam por prestigiar o roteirista como outro tipo de autor. A autora cita em seu artigo o trecho de uma entrevista concedida pelo escritor Lourenço Mutarelli, autor de *O cheiro do Ralo* (2002), romance adaptado para o cinema e dirigido por Heitor Dhalia: “Eu quero que quem me adapte tenha liberdade, pois outra mídia não me compromete. É diferente de uma peça de teatro. Na peça tem seu nome como autor. Se alguém muda o final da peça, como fizeram, você se queima como autor. Mas, no filme, o pessoal faz o que quiser” (MUTARELLI *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 42).

Walter Benjamin em *A tarefa-renúncia do tradutor* (2008), tratando mais especificamente desta questão na seara da poesia, já havia estabelecido a noção de que o tradutor, ao exercer o seu papel, recebe certo grau de autonomia quando o comparamos com o autor do texto original:

Pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar na língua para qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado. [...] Mas a tradução não se vê, como na obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas se vê fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chame o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira (BENJAMIN, 2008, p.74-75).

Com isso, é consentida pelo filósofo alemão uma postura voltada à autonomia por parte do tradutor. Benjamin tece uma reflexão a respeito da oposição formal entre a fidelidade e a liberdade na tradução. Segundo o autor, a independência no processo tradutório preza pela manutenção do sentido, contudo não o faz de maneira arbitrária:

Se é verdade que fidelidade e liberdade na tradução desde sempre foram consideradas tendências contraditórias, mesmo essa interpretação mais profunda de uma parece não ser capaz de conciliá-las a ambas; pelo contrário, parece retirar toda a legitimidade da outra. Pois, a que se refere a liberdade senão à restituição do sentido, que deverá cessar de ser normativa? (BENJAMIN, 2008, p.78).

Benjamin ainda investiga o processo tradutório como um processo de distinção, todavia deixa claro que a tradução não sobrepõe, de maneira alguma, o texto original. Para ele, a tradução deve fazer com que a língua de chegada se expanda a partir da língua original, diante disso, o teórico revela o seguinte aspecto:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido sobretudo por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor, pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada (BENJAMIN, 2008, p. 78).

No caso específico da tradução intersemiótica, a remodelação a partir de uma tradução hipertextual é que irá permitir que o tradutor adapte, recorte, transforme o texto de acordo com as especificidades do meio para o qual se traduz. O foco dessa atividade seria reelaborar e desenvolver estruturas abordadas sob a recursividade inerente ao texto original, ou, até mesmo, estruturas ainda não abordadas por este. De acordo com Figueiredo (2010):

Não se quer dizer que a literatura tenha deixado de ser reconhecida como um campo de atividade nobre, associado à esfera da alta cultura, mas sim, que os textos, inclusive classificados como literários, têm, progressivamente, perdido a centralidade simbólica, subordinando-se, de uma forma ou de outra, às imagens técnicas, servindo-lhes às vezes como pré-textos, conforme assinalou Flusser (2002). Cada vez mais a idéia de uma obra prima acabada, fechada em sua perfeição, cede espaço para a do texto em contínua reelaboração, que quer ser flexível, de modo a facilitar o deslizamento por diferentes meios e suportes (FIGUEIREDO, 2010, p.45).

Conclusão

O processo de adaptação, assim como o de tradução, é um procedimento de reescritura, de recriação, em que o conteúdo narrativo do texto é mantido parcialmente. Como dito anteriormente, o método de tradução intersemiótica não tem por objetivo sobrepor uma mídia a outra. Ao cineasta (diretor, roteirista) cabe a função de ser um orquestrador entre o hipotexto e o hipertexto para que os diversos sistemas semióticos disponíveis se organizem de maneira harmônica e se estabeleçam de modo eficaz na produção adaptada. Para isso, noções de fidelidade devem ser reformuladas para que não sejam colocadas em atitudes normativas que priorizam manutenções que muitas vezes não são viáveis. No campo da tradução intersemiótica, assim como no da tradução interlingual, alguns teóricos se posicionaram, ao longo da história, favoráveis a modelos de tradução menos “deformadores”.

A liberdade no processo tradutório no caso da tradução intersemiótica seria, portanto, permitir que o meio para o qual se traduz seja capaz de reconstruir o texto original com seus próprios recursos narratológicos, viabilizando a fluência da obra adaptada. A adaptação cinematográfica de *Cidade de Deus* manteve os temas centrais abordados no livro: a violência, a organização interna do crime e a evolução da

criminalidade naquela comunidade. Para que a narrativa audiovisual fluísse melhor e tivesse maior aceitação do espectador – que muitas vezes não é um leitor habitual – alterações estruturais foram efetivadas pelos cineastas como a supressão de personagens e aproximação entre eles. Contudo, tais alterações não comprometeram a mensagem da obra original: a de retratar um cenário assustadoramente real.

ABSTRACT: This paper aims at examining the adaptation process between the movie and the book *Cidade de Deus* relating it to the translation process based on Gérard Genette's theoretical principles. This kind of transposing enables the translator greater autonomy compared to traditional models that intends to find equivalence. The association between the filmmaker and the translator is established, since both fall into a position of textual transformation.

Keywords: Literature, Cinema, Intersemiotictranslation, hypertexttranslation, Cidade de Deus.

* Doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

** Mestre em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015). Atualmente é doutoranda no mesmo programa e instituição.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Jovens Pesquisadores”. In : *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 96-102.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor.” In : *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Org. Lúcia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.

BERMAN, Antoine. Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual. In : *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerrini. Rio de Janeiro: 7letras/PGET, 2007.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Roteiro: Bráulio Mantovani. , São Paulo e Rio de Janeiro: O2 Filmes e Globo Filmes, 2002.

DINIZ, Taís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foullain de. “Literatura, roteiro e mercado editorial: o escritor multimídia”. In : *Narrativas Migrantes: Literatura, roteiro e Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : 7Letras, 2010. p. 21-48.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

MANTOVANI, Bráulio; MEIRELLES, Fernando & MULLER, Anna Luiza. *Cidade de Deus: o roteiro do filme*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.