

# O QUINZE: DA PALAVRA À IMAGEM

Margarida Pontes Timbó  
Mestranda em Literatura Comparada – Universidade Federal do Ceará

Resumo: Este texto procura traçar, à luz da tradução intersemiótica, breves considerações acerca da transcrição de textos literários para o cinema. Diante disso, um dos propósitos deste artigo é perceber algumas das convergências das narrativas literárias com as narrativas fílmicas, especialmente, a transformação do signo, da palavra à imagem, cuja finalidade é construir novos significados. O objeto de investigação é o filme *O quinze* (2007), de Jurandir Oliveira, baseado em obra homônima de Rachel de Queiroz. A metodologia utilizada neste estudo tem caráter teórico-bibliográfico, e aconteceu em dois momentos: primeiro, a leitura do livro, em seguida, a análise do filme enquanto objeto sógnico de um texto traduzido.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz – *O quinze*. Jurandir Oliveira – *O quinze*. Tradução intersemiótica – Literatura e filme.

Abstract: This text search to discuss under the perspective of intersemiotic translation, how the brief remarks about the trans literary texts to film. Besides up against this, one of the intentions of the present article is to make some remarks about the convergence of literary narratives with filmic narratives, especially, perceiving the way word becomes image, with the purpose of constructing new meaning. The object investigation is the movie *O Quinze* (2007), by Jurandir Oliveira, based on the homonymous book by Rachel de Queiroz. The methodology we use in this study has a theoretical and bibliographic nature, and was developed in two moments: at first, the reading of the book, afterwards, the analysis of the film, as a sign object of a translated text.

Keywords: Rachel de Queiroz – *O quinze*. Jurandir Oliveira – *O quinze*. Intersemiotic Translation – Literature and Film.

## 1. Introdução

A literatura, comumente definida arte da palavra tende a fazer ligações pertinentes entre o homem, suas paixões e o mundo. Ao mesmo tempo em que fala do homem, ela também o coloca à mercê de certos crivos e novas possibilidades de escrituras e de recriações. Assim, o livro como obra de arte promove associações que permitem redescobrir o valor da escrita e seus desdobramentos. Ora, o livro quando adquire um novo significado através da linguagem cinematográfica, por exemplo, põe em xeque

questões culturais e ideológicas que variam conforme a cultura e a sociedade daquele que o produz.

Neste sentido, pensar a relação entre literatura e mídias, especialmente, por meio da semiótica é tentar entender um complexo caracterizado, antes de tudo, pela intertextualidade. Isto é, a possibilidade de diálogo entre as mídias produzem releituras entre sistemas sógnicos distintos, pois “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária no filme” (AVELLAR, apud JOHNSON, 2003, p. 41).

Destarte, este trabalho procura analisar as diversas possibilidades de encontros e até desencontros entre a literatura e o cinema, na medida em que este promove uma nova leitura daquela, buscando os fundamentos para a história que deseja narrar. Além disso, as divergências entre cinema e literatura não estão apenas no âmbito da linguagem, mas também muitos fatores, alguns dos quais serão discutidos ao longo deste texto.

A obra literária que serve de mote para este trabalho é o livro *O quinze*, da escritora cearense Rachel de Queiroz, publicado, em 1930. O filme baseado no romance referido foi exibido pela primeira vez no Festival de Gramado em 2004 e lançado nos cinemas brasileiros em 2007, realizado sob a direção de Jurandir Oliveira, que também assina como roteirista e atua representando o personagem Chico Bento. O roteiro passou por cinco versões e a própria Rachel de Queiroz chegou a lê-los e sugerir modificações. O filme classificado como drama acentua algumas temáticas concentradas no livro, como a seca que se alastrou pelo sertão no ano de 1915, a fome dos retirantes, simbolizados pela família de Chico Bento e Cordulina, bem como a vida dos vaqueiros e de todos aqueles que lutam pela sobrevivência num meio nada propício.

Como o livro, o filme trata da história da jovem professora chamada Conceição, que vive o flagelo da seca e se envolve emocionalmente com o primo, o vaqueiro Vicente. A narrativa gravita entre dois planos distintos que se entrecruzam e mostram as relações de poder entre os homens. De um lado, a família de Chico Bento, simbolizando o não-saber e o não-poder; do outro lado, a família do vaqueiro Vicente e da prima Conceição, indicando o poder e o saber das classes privilegiadas.

Além disso, a relação entre Vicente e Conceição é conflituosa e paradoxal, ambos se gostam, mas seus valores e objetivos tomam caminhos divergentes. Vicente é o filho da terra, acostumado com as durezas da vida e o sol escaldante do sertão. Conceição representa a moça pedante da cidade, a normalista leitora, que ora se compadece dos retirantes, ora é indelicada e até preconceituosa para com eles. Ambos vivem à mercê de um gostar que não se concretiza.

Ao mesmo tempo em que a história é bastante sintomática para o drama da família de Chico Bento – a fuga de sua terra natal em busca de sobrevivência, a morte do filho Josias, a prostituição de Mocinha, o desaparecimento do filho Pedro, as mazelas da família –, promove a compaixão do leitor diante de dois mundos impossibilitados de se realizar, o mundo político-social e econômico de Chico Bento e o mundo amoroso de Conceição e Vicente.

Em síntese, este artigo se baseia em pesquisa teórico-bibliográfica, detendo-se na análise comparativa de *O quinze*, de Rachel de Queiroz e a obra homônima de Jurandir Oliveira, a fim de entender como a palavra se transforma em imagem, e ainda, como cinema e literatura (re)criam os mundos humanos e produzem novos signos.

Portanto, esta análise tem como intuito perceber como se dá o processo de transformação da obra literária, seja por meio das aproximações de imagens figurativas, de ações e diálogos presentes na obra escrita, seja por meio da atualização da linguagem cinematográfica.

Ora, o filme nascido de um romance é um signo deste romance que, por sua vez, se comporta como objeto do signo, cujo interpretante será o efeito produzido no signo. Em linhas gerais apresentaremos, à luz das relações intersemióticas, algumas das diferenças quanto às estruturas estéticas, linguísticas, tanto do cinema como da literatura.

## **2. Originalidade e fidelidade em *O quinze*: uma questão de tradução**

Quando assistimos a um filme baseado em texto literário, não há como não fazermos comparações e até nos questionarmos sobre os dois signos e suas peculiaridades. É certo

dizer que ambos são linguagens diferentes, e, assim, devem ser entendidos por parte dos leitores e espectadores. Portanto, fazer julgamentos sem conhecimento de causa e da relevância destas duas linguagens é algo extremamente delicado.

No entanto, somos tentados a comparar o filme ao livro que tem como base. Tendo em vista que o leitor contemporâneo é antes de tudo um leitor de mídias, a literatura se fortalece através do cinema e mantém seu discurso na medida em que promove novas leituras e novos leitores. Assim sendo, prendemo-nos ao pensamento de Balogh:

[...] dado o alcance dos meios de comunicação, é mais provável que o receptor seja primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor. Hoje, na maioria das vezes, é a existência de uma minissérie ou novela ou até mesmo um filme que aumenta a vendagem dos livros (BALOGH, 1996, p. 22).

Deste modo, podemos constatar que a literatura ampliou seu público com o interesse do cinema. Por conseguinte, o cinema não peca por buscar referências na literatura, pois são notórias suas convergências estéticas. Assim também os textos literários não devem ser tratados como sinopses bem desenvolvidas, porque “seguir o livro página por página é algo diferente, outros valores estão em jogo. O objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori” (BAZIN, 1999, p. 82-83). A partir disso, verificamos que a noção de fidelidade absoluta do cinema à literatura não pode e nem deve existir. Por outro lado, vale destacar os inúmeros fatores que geram uma postura comparatista entre os signos, especialmente, para a visão do leitor.

Em contrapartida, a ideia de fidelidade e originalidade dependerá muito da convicção emocional do espectador, e ainda, dos valores ideológicos do produtor da película. Ou seja, a noção de fidelidade está sujeita a intenção do roteirista-adaptador em privilegiar uma determinada particularidade do texto para o cinema, a fim de atribuir novo significado e uma nova leitura.

Para Xavier (1983, p. 54), a noção de fidelidade ao texto original é, de certo modo, uma ideia infundada, porquanto o livro e o filme nele baseado são dois extremos de um processo complexo, o qual comporta alterações em virtude da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura. Assim, as adaptações estabelecem uma zona de conflito

ainda sem solução, pois trazem à tona as formas culturais diferentes direcionadas para públicos diversos e heterogêneos.

Destarte, as questões que envolvem a tradução de textos literários variam de acordo com as séries culturais, ideológicas e políticas de quem produz a tradução. De acordo com Arrojo:

[...] nossa tradução de qualquer texto, poético ou não, será fiel não ao texto original, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituir-lo, ou seja à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, pensamos e sentimos. Além de ser fiel à leitura que fazemos do texto de partida, nossa tradução será fiel também a nossa própria concepção de tradução (ARROJO, 2000, p. 44).

Neste sentido, a noção de tradução discutida pela referida autora se atém ao texto poético quando traduzido para outras línguas. Contudo, todo texto pode ser traduzido, desse modo, a tradução envolve particularidades não só linguísticas, mas também questões do âmbito da semiótica, por isso que a tradução e até a ideia de lealdade dependem daquilo que concebemos como original.

Diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, as diferenças quanto às estruturas estéticas do cinema e da literatura tornam delicadas as equivalências do cinema com o texto literário. Deste modo, exige-se mais imaginação e invenção por parte do cineasta. Igualmente, há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral ao texto literário, tentando não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a grande tela (BAZIN, 1999).

No caso da tradução do livro *O quinze* para o cinema, o filme se mostra como uma redefinição de sentido daquele, ganha outra conotação, passa a ser uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra. Aliás, o interesse do escritor pode ser bem divergente do interesse do cineasta, adaptador ou diretor. Os propósitos e a sensibilidade são diferentes. Por isso, concordamos com o pensamento de Xavier quando diz que “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 1983, p.62). Ainda que

pautados nas obras literárias, os diretores procuram imprimir na película suas crenças, seus objetivos e seu ponto de vista.

Como já foi mencionado, faremos uma breve análise comparativa da obra literária *O quinze*, de Rachel de Queiroz, com a obra homônima de Jurandir Oliveira, procurando identificar algumas das estratégias de construção de imagem capazes de produzir sentido à obra cinematográfica, em virtude da narrativa fílmica ter vínculo com a narrativa literária.

Além disso, os aspectos pertinentes ao filme são consoantes à obra. Portanto, seria impreciso ou pouco relevante fazer associações óbvias entre as duas linguagens. Interessa-nos compreender como as imagens, produtoras de sentido, foram incorporadas ao discurso cinematográfico.

### **3. *O quinze*: da palavra à imagem**

*O quinze* (1930) é o romance de estréia de Rachel de Queiroz, escrito quando a autora tinha apenas 19 anos de idade. A narrativa envolve o drama da seca enfrentado pelos nordestinos, retirantes, concomitantemente, trata da história da professora Conceição e do seu amor pelo primo Vicente. Existem, portanto, dois mundos diferentes que se entrecrocavam com a aridez e as mazelas da seca e do sertão nordestino.

Sua fortuna crítica é bastante rica e há alguns estudos que destacam a obra como “um típico romance do século XIX” (DACANAL, 1986, p.16-17), isto no sentido de que a escritora mostra o mundo tal como ele é, sem questionar as mazelas da sociedade, apresentando um olhar um tanto conformado acerca do modo de vida dos sertanejos.

Entretanto, outros alertam para a beleza estética do livro, e ainda para o seu caráter humanista e perfeitamente verossímil, já que são muitas as pessoas que sofrem ou sofreram com a seca e a aridez da vida no sertão, assim como os personagens do romance.

Em entrevista ao site do *Jornal O Povo* (2010), o professor da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Benjamin Abdala Jr. se posiciona a favor do romance. Para o ensaísta “sua narrativa, de um visualismo cinematográfico é quase um roteiro de cinema”<sup>1</sup>. Assim, percebemos que a linguagem escrita possibilita a transmutação da palavra para a imagem cinematográfica.

Rachel de Queiroz foi uma mulher à frente de seu tempo, preocupada com questões sociais, políticas e com o papel da mulher na sociedade. Essa relação, nítida em seus livros, se torna mais forte com as imagens construídas no filme de Jurandir Oliveira. Como dissemos, o roteiro do filme recebeu sugestões da própria e escritora, grande parte dos dados perceptíveis do filme apresenta consonância aos descritos por Rachel ao longo de seu texto, especialmente, na captação dos elementos subjetivos e sinestésicos que perpassam a narrativa. Na verdade, como bem sugere Neto Lira:

É compreensível que na transposição de qualquer história para as telas seja permitido – e necessário – o recurso a algumas licenças poéticas, como o acréscimo de diálogos imaginários e situações fictícias. É preciso, claro, amarrar o roteiro e conferir fluência à narrativa. O problema é quando esse tipo de artifício legítimo [...], sobrepõe-se à história verdadeira, oferecendo ao telespectador uma visão distorcida dos acontecimentos [...] (2009, p. E5).

Nesta perspectiva, muitas “disjunções” acontecem quando realizadas as traduções da literatura para o cinema ou TV, seja em virtude dos interesses ideológicos ou comerciais, seja pelo interesse do público-alvo, da temporalidade, dentre vários outros motivos.

Um caso atípico muito citado pela crítica foi à adaptação para TV de *Memorial de Maria Moura* (lançada na TV Globo, em 1994 e em DVD em 2004), do livro homônimo de Rachel de Queiroz, que trouxe uma nova história para as telas. As disjunções aconteceram, talvez, por motivos de ordem ideológica ou política, ou ainda, a fim de desfazer estereótipos. As mudanças foram percebidas por leitores e telespectadores.

Além disso, não foram apenas as características dos personagens que se transformaram, mas também o ambiente em que se passa a história deixou de trazer algumas das

particularidades observadas pela leitura. A narrativa do romance se passa no sertão nordestino, enquanto a narrativa televisiva se passa no interior de Minas Gerais. Igualmente, o próprio enredo sofreu algumas modificações. Questionada na época sobre o que tinha achado da minissérie, a escritora Rachel de Queiroz foi incisiva, mencionou que havia gostado do resultado e da história, porém, achava que os diretores não tinham gostado de seu romance.

Desse modo, assumindo o papel de críticos de arte devemos estar sempre atentos para os cuidados ao lidar com os diferentes signos, assim ampliamos o sentido do outro signo e não corremos o risco de desmistificá-lo.

Com base em Balogh (1996), a preferência das minisséries brasileiras consiste em adaptações de textos literários. De tal modo, a forma como se produzirá o sentido ocorre de maneira coesa e fechada. Assim, cada episódio das minisséries deve apresentar um bloco de sentido conectado numa espécie de fio condutor da minissérie como um todo. Neste caso, devemos lembrar que a TV é criadora de uma nova estética, e também de novos sentidos.

Em contrapartida, quando a história original ganha nova significação, ela pode instigar no telespectador a vontade de conhecer a narrativa literária, já que o leitor, principalmente o leitor contemporâneo, é antes de tudo um espectador. Deste modo formam-se leitores críticos, com visões mais abrangentes e qualificadas. Nas palavras de Balogh: “É preciso criar na vasta intertextualidade televisual mecanismos que diferenciam um texto do outro e orientam a apreensão do telespectador” (BALOGH, 1996, p. 136). Por isso, a justificção para o cuidado com a elaboração do roteiro, com as vinhetas, com a música selecionada para compor a narrativa televisiva e assim por diante. Vale destacar ainda que, quando traduzidos, os livros correm sérios riscos de não ver satisfeita por completo a mensagem inicial da obra. Mas será que as obras devem, de fato, transmitir uma mensagem?

O filme *O quinze*, não suscitou discussão tão polêmica quanto a minissérie *Memorial de Maria Moura* (2004), mas traz muitos aspectos relevantes. De acordo com alguns dados do site *Meu Cinema Brasileiro*, O filme de Jurandir Oliveira foi vencedor do concurso Kikito de Ouro de Melhor Edição, no Festival de Gramado. Também ganhou os prêmios

de Melhor Ator (Jurandir Oliveira), Melhor Atriz (Sônia Lira), Prêmio Especial Longa-Metragem de Crítica e de Melhor Produção em Longa-Metragem – Associação dos Produtores e Cineastas do Norte e Nordeste, no Cine Ceará. Além destes, os prêmios de Melhor Diretor, Melhor Som e Melhor Edição, no Festicine Goiânia.

Em virtude de tantas premiações, a película acabou revelando algumas das artimanhas do roteirista-adaptador para realizar um trabalho elogiado pela crítica e pelo público. Por conseguinte, não há como não se emocionar com a leitura do romance de Rachel, especialmente, a história de Chico Bento e sua família, ainda mais quando esta mesma história é transmutada para a grande tela. A tradução da obra para o cinema trouxe uma nova roupagem, ou melhor, gerou um novo signo, para o sentido do romance.

Dessa maneira, podemos inferir que o trabalho do roteirista-adaptador se realiza na medida em que ele produz acréscimos, cria novos programas narrativos e anti-programas narrativos, novos personagens, novos espaços e tempos (BALOGH, 1996). Embora para alguns teóricos tal fato acabe criando um distanciamento da obra literária, o que procuramos investigar enquanto analistas dos textos literários e suas muitas produções de sentido é, pois, a maneira como os textos buscam equilíbrio ao serem modificados pela linguagem.

#### **4. Breves considerações acerca do roteiro de *O quinze***

No caso específico do roteiro de *O quinze*, sabemos que a escritora Rachel de Queiroz acompanhou de perto sua elaboração com sugestões, acréscimos, bem como aprovou o resultado final, ou seja, o texto fílmico, mas faleceu antes de ver o filme concluído.

Conforme alguns dados sobre o texto fílmico, sabemos que o roteirista Jurandir Oliveira levou um ano para concluir o roteiro final, que passou por cinco versões e pelo crivo da própria escritora. Talvez pelo fato de Rachel ter acompanhado todo o nascer da narrativa fílmica, o roteiro, e, por conseguinte, o filme, acabou conseguindo manter um certo equilíbrio com a narrativa literária. Sendo assim, podemos perceber também o cuidado do roteirista em “preservar” os principais veios temáticos da obra literária, e ainda, de destacar a importância da autora para o resultado final do filme. Tal como

atesta sua declaração para o site do *Jornal O Povo*<sup>2</sup>: “Ela acrescentava coisas pra mim, dizia para me colocar no roteiro, buscar situações parecidas. Em alguns momentos, achei que não ia conseguir. Mas ela vinha e incentivava muito”.

De acordo com as informações acima, observamos que a contribuição da escritora Rachel de Queiroz na produção do roteiro e do resultado final do texto fílmico foi relevante para algumas questões que iremos discutir a seguir. Nesta direção, podemos dizer que, baseado no signo criado por Rachel de Queiroz, Jurandir Oliveira (re) produz um novo signo, provocador de interpretantes e efeitos interpretativos.

Nesta direção, com a proposta de redimensionar o texto de Rachel para o cinema, o roteirista-adaptador, por meio de um processo sógnico, não só produziu um novo signo – o filme – como também um novo sentido.

## **5. O texto do romance *O quinze* e o texto fílmico produzido**

Na leitura do romance *O quinze*, fica visível a linguagem crua e concisa de sua autora. Como também as ações seguidas no livro acabam revelando algumas características próprias do cinema, como por exemplo, a fragmentação da estrutura textual bastante aproximada às tomadas cinematográficas.

A história da narrativa gravita entre duas ações simultâneas, que tem como cerne tanto a história de Conceição quanto os conflitos e ações da família de Chico Bento. Embora no final o leitor perceba que essas duas histórias se contrapõem, estes momentos são importantes e sintetizam na imagem fílmica o enredo e as imagens produzidas pelos espectadores através da leitura.

Na narrativa literária, outro traço bastante sintomático é a presença do narrador. Por outro lado, no filme, ele aparece como uma câmera captando os fatos, ora objetivos ora à distância como um grande plano, de maneira subjetiva. A seguir ilustraremos estes dois momentos:

a) Momento 1 – No início do livro:

Depois de se benzer e de beijar duas vezes a medalhinha de São José, Dona Inácia concluiu:

“Dignai-vos ouvir nossas súplicas, ó castíssimo esposo da Virgem Maria, e alcançai o que rogamos. Amém”.

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

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

## b) Momento 2 – No início do filme:

Cena 1: Mãe Nácia rezando a São José; descrição narrativa semelhante ao livro, entretanto, o diálogo se mostra diferente, com algumas frases modificadas.

Embora a história esteja pautada na relação metalinguística entre o narrador e o processo de construção dos personagens, a preocupação do texto fílmico não foi tão contundente quanto a isso. Não obstante, há determinados filmes que recorrem à voz do narrador literário para desenvolver a história. Por exemplo, os filmes *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001) e *Cidade de Deus* (2002) apresentaram um narrador interno, portanto, nestas narrativas fílmicas não há como se desvincular do narrador da obra literária.

Quando a palavra se transforma em imagem, cabe ao roteirista-adaptador desenvolver estratégias para produzir imagens significativas para os interpretantes da película. Daí dizermos que a voz do narrador pode ser substituída por câmeras objetivas e subjetivas que se encarregarão de traduzir o signo para outro meio. Conforme Walter Durst, roteirista inicial da minissérie da TV Globo, *Grande sertão: veredas*: “o roteiro é uma arquitetura de antagonismos” (BALOGH, 1996, p.146).

Destarte, irmanados às ideias de Balogh (op. cit.), podemos dizer que nos filmes existem programas narrativos e anti-programas narrativos, que estão juntos para formar o universo passional e a criação da tensão própria ao conflito. Assim, poderíamos assumir que todo roteirista-adaptador de uma obra literária se detém, de maneira consciente ou inconsciente, na passagem do literário ao fílmico. Ainda com base nas palavras de Durst: “tem que haver uma transposição, uma mudança de código, de tudo,

porque aí as coisas se chocam, escrever para alguém ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação” (BALOGH, 1996, p. 158).

Tal noção serve para reiterar à hipótese defendida até aqui, destacando o modo como as narrativas se estruturam e suas diferenças, uma coisa é a história literária e outra bem diferente é a narrativa fílmica. Portanto, é pouco provável que os diálogos, as frases e até mesmo as ações e conflitos sejam os mesmos encontrados na primeira narrativa. O motivo pode ser o mesmo, mas a ação certamente transcorrerá em uma nova perspectiva.

Na narrativa fílmica de *O quinze*, percebemos que o roteirista optou por deixar muitas frases do livro presentes nos diálogos dos personagens do filme. Não sabemos se por influência da escritora Rachel de Queiroz, mas vale destacar o intento do roteirista em não desvincular os diálogos da história de sua narrativa de origem, embora seja possível inferir que talvez ele estivesse preocupado com o público-alvo e a recepção do filme.

Em relação aos personagens, notamos uma ausência de imagens descritivas no filme. Para o espectador que tenha lido o romance, certamente as características dos personagens não soam tão fortes quando traduzidos para o cinema. Da mesma forma, os espaços descritos não precisaram, necessariamente, de grande esforço para serem traduzidos. No entanto, na narrativa literária quem fará estas descrições é o narrador, enquanto no filme o responsável por essa construção são as imagens. Segundo as ideias de Metz (1977), na leitura de um livro cabe ao leitor o processo de transformação das palavras em imagens, já que o texto escrito possibilita a construção de figuras dentro de um processo seletivo individual. No cinema, ao contrário, tal função é exercida pela equipe, que, sob a coordenação do diretor, faz a passagem do texto escrito para o cinematográfico, conforme as particularidades de cada meio.

Tomemos, por exemplo, no romance, o momento em que a retirante Chica, que se encontra no campo de concentração em Fortaleza, transmite notícias do povo de Quixadá à Conceição. No livro, notamos visivelmente a fúria e despeito de Conceição quando Chica menciona, à Mãe Nácia, que Vicente estaria de namoricos com a filha do Zé Bernardo:

a) Momento 1 – No livro:

A Chiquinha me contou uma coisa engraçada... Engraçada, não... tola... Diz que estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo...

[...] A moça levantou-se, torcendo nervosamente os cabelos num coque no alto da cabeça:

Tolice, não senhora! Então Mãe Nácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras? (QUEIROZ, 1993, p. 60).

b) Momento 2 – No filme:

Cena 57- Conceição apenas comunica o episódio à Mãe Nácia (fica implícito o despeito da jovem em relação ao boato sobre o namoro do primo Vicente).

Esta mesma sequência narrativa, no filme, se dá de forma muito superficial. O telespectador percebe o ciúme de Conceição, entretanto, os leitores do livro observam que ela sente bem mais do que isso. Enquanto a imagem tal qual aparece no filme pode deixar lacunas. No ato da leitura, o leitor tem a possibilidade, e até o privilégio de retornar a página anterior. Já no filme só uma segunda apreciação pode refutar ou confirmar as hipóteses.

Para melhor compreendermos como as palavras se transformam em imagens, seria pertinente que evocássemos a seguinte citação de Plaza (2001, p. 36): “A leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas, ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo”. Mais adiante, o referido autor ainda acrescenta ao citar Haroldo de Campos: “o que a mente deve flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificada e outra de inserção recodificadora” (PLAZA, 2001, p. 36).

Nesta perspectiva, a significação do signo é a recorrência para aqueles que se propõem a trabalhar com relações intersemióticas. Destarte, observamos que Jurandir Oliveira, por meio de recolhas e significados, focalizou o texto de Rachel de Queiroz. Isto ocorre porque “a criação lida, sobretudo, com entidades concretas que estabelecem o princípio de significação” (PLAZA, 2001, p. 40). Abaixo os seguintes momentos:

a) Momento 1 – Descrição subjetiva dos principais personagens encontradas no livro:

1) CONCEIÇÃO – “Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona” (QUEIROZ, 1993, p. 10). “[...] Chegara até a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíam as piores das tais idéias, estranhas e absurdas à avó” (Ibidem, p. 10). “[...] Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento” (p. 55).

2) VICENTE – “Todo dia a cavalo, trabalhando, alegre e dedicado, Vicente sempre fora assim, amigo do mato, do sertão, de tudo o que era inculto e rude. Sempre o conhecera querendo ser vaqueiro como um cabloco desambicioso, apesar do desgosto que com isso sentia a gente dele” (p. 16-17).

3) CHICO BENTO – “[...] Chico Bento bateu os paus na porteira e foi caminhando devagar atrás do lento caminhar do gado, que marchava à toa, parando às vezes, e pondo no pasto seco os olhos tristes, como numa agudeza de desesperança” (p.19-20).

“A voz lenta e cansada vibrava, erguia-se, parecia outra, abarcando projetos e ambições. E a imaginação esperançosa aplanava as estradas difíceis, esquecia saudades, fome e angústias, penetrava na sombra verde do Amazonas, vencida a natureza bruta, dominava as feras e as visagens, fazia dele rico e vencedor” (p. 27).

4) CORDULINA – “Ela ouvia chorando, enxugando na varanda encarnada da rede, os olhos cegos de lágrimas” (p. 26).

“Cordulina ouvia, e abria o coração àquela esperança; mas correndo os olhos pelas paredes de taipa, pelo canto onde na redinha remendada o filho pequenino dormia, novamente sentiu um aperto de saudade, e lastimou-se: - Mas, Chico, eu tenho tanta pena da minha barraquinha! Onde é que a gente vai viver, por esse mundão de meu Deus?” (p. 27).

Desse modo, realizada uma comparação mais apurada, podemos vislumbrar que no filme de Jurandir Oliveira estas imagens descritivas estão bem delineadas. A transformação das palavras em imagens se instala primeiro pela seleção das descrições objetivas do texto, depois pelas descrições subjetivas.

Nesta discussão optamos por destacar as descrições subjetivas, pois julgamos sua pertinência para a criação dos sentidos aos telespectadores. Afinal, como bem salienta Plaza, “traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 2001, p. 40). Dessa forma, por meio das imagens do filme também criamos uma ideia de como se apresentam os personagens na memória dos leitores.

Contudo, o espectador pode muito bem produzir uma imagem diferente de um determinado personagem, como, por exemplo, Conceição. No filme, a imagem da moça não está delineada conforme a descrição do livro. E neste, vemos uma Conceição

altamente rude e preconceituosa em relação ao seu amor pelo primo Vicente, chegando a ser pedante e agressiva. No filme, ela também o é, porém, de maneira mais suave, se é que podemos dizer assim. As atitudes de Conceição no filme chegam a ser menos contundentes do que as do livro.

O personagem Chico Bento, por sua vez, é extremamente ingênuo nos dois objetos sígnicos, sendo mais enfadonho no livro e digno de pena no filme. Já Cordulina é a típica sertaneja, mãe de família que teme pelo futuro dos filhos, apesar de não ter voz ativa para contrariar a decisão do marido de fugir da terra natal.

Sobre os espaços onde transcorrem a narrativa, podemos dizer que estão bem delimitados e representam o cenário da ação. Na verdade, “a tradução é um movimento hermenêutico em que o tradutor escolhe e é escolhido [e] embora, tudo pareça traduzível, não é tudo que se pode traduzir [e] se traduz aquilo que interessa dentro do projeto criativo” (PLAZA, 2001, p. 34). Embora pareça fácil traduzir-se o ambiente da narrativa literária para a narrativa fílmica, não são todos os cenários que podem ser modificados de acordo com outras linguagens.

## **6. Considerações finais**

A tradução do texto literário para o cinema não se esgota na transposição de um meio para o outro, pois esse processo não é estático e permite uma série infinita de referências. Diante disso, as imagens redimensionam o texto para o cinema, modificando certos aspectos em busca do campo próprio da linguagem cinematográfica.

A tradução literal não apresenta muitas relevâncias, pois é preciso observar na diversidade de linguagens como as palavras vão construindo os sentidos. Já a tradução livre demais parece ser a mais condenada pela crítica e pelo grande público, ambos exigentes. Por outro lado, concordamos com o pensamento de Bazin (1991, p. 96), quando diz que “a boa adaptação deve ter algo mais”.

Para finalizar, observamos na tradução de *O quinze* para o cinema, o modo como a linguagem literária foi redimensionada por meio da linguagem cinematográfica. Não

tivemos o propósito de privilegiar uma linguagem em detrimento da outra, mas sim apontar os elementos que constroem os veios entre estes dois signos.

Portanto, instigados por esta maneira de olhar os textos literários, procuraremos sempre descobrir as transformações das palavras em imagens e, ainda, o que faz de um texto literário uma narrativa fílmica, objeto de arte, artefato do homem.

## Referências

ABDALA JR., Benjamin. Entrevista sobre *O quinze*. Disponível em: <http://opovouol.br/especiais/oquinze>. Acesso em: 15 maio 2010.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 2000.

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

BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

CIDADE de Deus. Longa Metragem. Direção: Fernando Meirelles. Roteiro: Bráulio Mantovani, 2002.

DACANAL, José Hidelbrando. *O romance de 30*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

FARIAS, Roberto; SARACENI, Denise, MENDONÇA FILHO, Mauro (Dir.). *Memorial de Maria de Maria Moura*: minissérie escrita por Jorge Furtado e Carlos Gerbase. DVD, 2004.

LIRA, Neto. Minissérie global simplifica e distorce a bibliografia de Maysa. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de jan. 2009. Ilustrada, p. E5.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MEMÓRIAS Póstumas de Brás Cubas. Longa Metragem. Direção e roteiro: André Klotzel, 2001.

O QUINZE. Longa metragem. Direção, roteiro, montagem, elenco: Jurandir Oliveira, 2007.

O QUINZE. Ficha técnica. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/quinze/quinze.asp>>. Acesso em: 17 maio 2010.

OLIVEIRA, Jurandir. Entrevista sobre o roteiro de *O quinze*. Disponível em: <http://opovouol.br/especiais/oquinze>. Acesso em: 15 maio 2010.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. São Paulo: Siciliano, 1993.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Recebido em 31/03/2011  
Aprovado em 09/05/2011

---

<sup>1</sup> Todas as referências das entrevistas mencionadas no texto foram obtidas no site do *Jornal O Povo*.

<sup>2</sup> Informação disponível em <http://opovouol.br/especiais/oquinze>.