

## FIGURAÇÕES E REFIGURAÇÕES DA PERSONAGEM NA INTERMIDIALIDADE

Kyldes Batista Vicente<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo neste texto é traçar um percurso dos conceitos desenvolvidos pelos teóricos que discutem a adaptação literária como um processo de transmutação intersemiótica, eclodindo no aspecto da figuração e da refiguração da personagem em Reis (2002). Além disso, procuraremos discutir a ligação do processo de adaptação de obras literárias para o espaço midiático: cinema e televisão, particularmente a ficção seriada (minissérie).

**PALAVRAS-CHAVE:** tradução, intertextualidade, transmediação, personagem.

## FIGURATIONS AND REFIGURATIONS OF CHARACTERS IN THE INTERMEDIA POSSIBILITIES OF INTERMEDIA

### ABSTRACT

Our main goal in this text is to chart a course of the concepts developed by authors who discusses literary adaptation as a process of intersemiotic translation that results in the processes of figuration and refiguration of the character as proposed by Reis (2002). Furthermore, we also discuss the connection between the process of adaptation of literary texts to the audiovisual media, such as movies and television, especially serial fiction (miniseries).

**KEY WORDS:** translation, intertextuality, transmediation, characters.

## FIGURA Y REFIGURACIÓN DEL PERSONAJE EN LA INTERMIDIALIDAD

### RESUMEN

El objetivo en este texto es contruir un camino de los conceptos desarrollados por los teóricos que hablan sobre la adaptación literária como un proceso de transmutación semiótica, mostrado en el aspecto de la figuración y en la refiguración del personaje en Reis (2002). Además, buscaremos hacer una discusión sobre la línea del proceso de adaptación de obras literárias para el espacio midiático: cine y televisión, de manera más particular, la ficción seriada.

**PALABRAS CLAVE:** traducción – intertextualidad – transmediación – personaje.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual do Tocantins – Unitins. Instituto Tocantinense de Educação Superior e Pesquisa – Itop. Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.

## Introdução

Desde o final do século XIX a discussão entre a literatura e o cinema se faz presente, seja para confrontá-los, seja para identificar proximidades. A literatura está muito presente na produção cinematográfica, independentemente dos posicionamentos acerca da complexa teia de suas relações (pacíficas, conflituosas ou colaborativas).

A criação para o cinema ou para a televisão, hoje, é ainda mais influenciada por processos de produção e reprodução da linguagem. Isso se dá devido ao fato de o momento histórico (cultural, político, tecnológico) propiciar modos de produção cultural, transmutados através de meios eletrônicos. Essas transmutações dão origem a formas de recriação, geração, transmissão, conservação e percepção das informações. Tais formas determinam modos de aproximação com o público, já que são produzidas a partir de processos de tradução de linguagens. Plaza (2008) chamará de “pós-mídia”, “in-mídia” ou “intermídia” a esses processos de alocação de informações, já que esses procedimentos de tradução da linguagem influenciam as formas de produção, elaboração e recepção dos elementos estéticos e artísticos. Para ele, “No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reprodutível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (Tradução Intersemiótica)” (p. 207).

Assim, as formas artísticas hoje disponíveis nos levam a pensar de forma mais atenta nas relações e inter-relações entre as mídias. Neste texto, propomos uma reflexão sobre esse processo, especialmente sobre o que se refere à Tradução Intersemiótica, no modo de elaborar textos audiovisuais a partir de textos literários. Ao iniciar-se, neste documento, um debate acerca da tradução torna-se necessário considerar que tal processo remonta ao que é, comumente, chamado de “adaptação”. Nesse caso, optaremos pelo termo tradução ou transmutação, já que retomaremos a proposta de Roman Jakobson (1970), que definiu o tema, cabendo depois a Julio Plaza (2008) o desenvolvimento do conceito de Tradução Intersemiótica pelo linguista russo. No

segundo momento, buscaremos a ideia de dialogismo e intertextualidade em Mikhail Bakhtin (2002) para que entendamos a tradução também como um diálogo entre obras. O texto será finalizado a partir da noção de transmediação proposta por Henry Jenkins (2009) que terá lugar para que se entenda como um texto (em nosso caso uma narrativa) se desdobra a partir de múltiplas plataformas midiáticas e, em cada desdobramento, elabora um novo texto a partir do primeiro.

### A Tradução Intersemiótica

No estudo das adaptações de textos literários para outras mídias, os elementos considerados nessa transposição pertencem ao estudo da Tradução Intersemiótica ou transmutação<sup>2</sup>. O termo Tradução Intersemiótica foi citado primeiramente por Roman Jakobson no texto *Aspectos Linguísticos da Tradução*, publicado originalmente em 1959. No referido texto, Jakobson discute as implicações advindas do processo de tradução, seja intralingual (interpretação de **signos verbais** a partir de signos da mesma língua), interlingual (interpretação de **signos verbais** por meio de outra língua) e intersemiótica (interpretação de **signos verbais** por meio de sistemas de **signos não-verbais**). O linguista, entretanto, detém-se ao desenvolvimento dos conceitos de tradução intralingual e interligual.

Em 1987, com a publicação de *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza traz a sistematização das reflexões sobre a Tradução Intersemiótica, que até então não tinham tido lugar. Em seu estudo Plaza discute, entre outros, o processamento da linguagem literária para o sistema cinematográfico. Essa adequação do texto literário para outro sistema semiótico é vista como uma espécie de intermediação entre o texto literário e o espectador, ou seja, como se, ao transpor o texto, o tradutor assumisse o lugar de decodificador do texto para o espectador. Essa

---

<sup>2</sup> Essa ideia é compartilhada por outros pesquisadores que investigam a transmutação de textos literários para o cinema ou a televisão. Para Silva (2006, p. 9), “[...] a reescritura do texto literário é vista nos estudos atuais de tradução como uma instância do fenômeno tradutório. É um tipo de tradução que legitima as variadas formas pelas quais os textos são difundidos nos sistemas literários.”



intermediação é o resultado da leitura de quem traduz<sup>3</sup> o romance (ou conto, ou novela, ou crônica, ou poema...) para o audiovisual. É, assim, uma reescrita, uma interpretação, que permite outras leituras. Isso leva à preferência do termo tradução (ou transmutação) no lugar de adaptação.

Ao desenvolver a ideia da Tradução Intersemiótica, Julio Plaza (2008) retoma a semiótica de Charles Sanders Peirce, cujos princípios estão relacionados ao signo e sua transmutação para diferentes linguagens. Para Peirce (citado por PLAZA, 2008), o processo de ação do signo é condição essencial da linguagem; a própria ação de pensar se dá pela mediação dos signos, pois pensamos através deles. A partir daí, observa-se que a tradução é um processo de transmutação de signos em signos. É assim que até o pensamento constitui uma tradução, uma vez que há um processo constante de transmutação entre os signos: ao pensar, traduzimos o que está presente em nossa consciência (imagens, sentimentos, idéias). Consequentemente, um pensamento é a tradução de outro pensamento. E este, por sua vez, é um interpretante. A partir da reflexão de Peirce, Plaza define a tradução intersemiótica como sendo “a tradução entre diferentes sistemas de signos”. Isso leva a considerar importantes as relações entre os sentidos, meios e códigos:

[...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsitos de sentidos, como transcrição de formas na historicidade. [...] desmistifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade, tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a ‘transculturação’.  
(PLAZA, 2008, p. 209)

<sup>3</sup>

É importante lembrar que neste processo de tradução está presente o roteirista autor, o diretor geral e a equipe que desenvolve a narrativa audiovisual. Nesse caso, chamaremos essa equipe de criadores.

O propósito, neste texto, não é desenvolver as categorias de tradução propostas por Plaza, mas partir das suas reflexões sobre a Tradução Intersemiótica para entender como a televisão brasileira, ao produzir teleficção, recorre a textos literários, consagrados ou não. Tal compreensão é importante para que se entenda a Tradução Intersemiótica realizada na ficção produzida para a televisão brasileira, advinda de textos literários. Importa perceber, ainda, as implicações e os procedimentos adotados pelos realizadores de ficção televisiva na transposição do texto para a tela.

Embora haja uma predisposição de pesquisadores e espectadores à análise desse tipo de produto a partir do critério de fidelidade ou de equivalência, a adaptação, a transmutação ou tradução de obras literárias, seja para o cinema ou para a televisão constitui um processo criativo, poético e cultural complexo. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 405), quando apresentam uma reflexão acerca da transmutação da literatura para a telenovela, defendem que

Trata-se de relações de transcodificações entre a linguagem da telenovela e da narrativa literária. [...] no caso de adaptações de romances a telenovela elas são muito mais notórias, implicando soluções de recodificação sobretudo no que toca aos componentes do discurso; romances como *Gabriela, cravo e canela* de Jorge Amado ou *Olhai os lírios do campo* de Erico Veríssimo são submetidos a profundas alterações, solicitando uma verdadeira re-escrita. Nela o autor do guião, mantendo em princípio intocáveis os vectores temático-ideológicos do romance e os fundamentais componentes da história (personagens, espaços, tempo histórico), não pode deixar de ponderar e respeitar condicionamento que interferem na enunciação do relato: as exigências e potencialidades da realização televisiva, a dinâmica de apresentação folhetinesca da telenovela, a interligação de várias intrigas, etc. Reelaborado em função desses condicionamentos, o romance feito telenovela adquire então, no plano receptivo, uma imagem nova, por vezes consideravelmente distinta da imagem literária que o leitor construirá. [sic]

Angélica Coutinho (2001) acredita na hipótese operatória da “adaptologia”: o mínimo vital inerente à adaptação está na história e não nos personagens, que podem ser mudados assim como suas funções. Para ela, o importante é a analogia entre as obras e a existência de uma



funcionalidade dramática da história construída no novo formato. Esse ponto de vista de Coutinho é importante no sentido de que, com o abrandamento da necessidade de se estabelecer fidelidade com o texto fonte, o texto traduzido pode ser analisado como um texto que faz alusões a outro texto, que dialoga com o outro texto e é o seu representante. Esses elementos já nos remetem à ideia de intertextualidade, em que se procura entender como o texto audiovisual se relaciona com o texto literário, dialogando-se entre si.

Antes, porém, de apontar os elementos do dialogismo e da intertextualidade, no próximo tópico, recorremo-nos à explicação de Anna Maria Balogh e Maria Cristina Palma Mungioli (2009) acerca da relação entre a obra matriz e a obra traduzida:

[...] a tradução intersemiótica ou transmutação pode se processar em diferentes graus, que vão desde a adaptação fiel, mais servil ao texto original, às mais distantes que trazem a rubrica ‘baseadas em’ ou ‘inspiradas em’. Porém, em todos esses casos, a explicitação da relação entre texto original e obra adaptada constitui uma das formas de orientar a compreensão e a interpretação das obras transmutadas mediadas pela intertextualidade e/ou interdiscursividade que marcam de maneira indelével os gêneros televisuais. (BALOGH; MUNGIOLI, p. 318)

Diferenças na forma como se encaram as traduções levam a uma discussão também muito importante para os pesquisadores desse fenômeno: a relação existente entre o momento histórico e o processo de tradução. Ao transmutar um texto literário, o tradutor utiliza tecnologias, suportes e linguagens para levar o que se imagina na escrita para o que se vê no cinema ou na televisão. A “interferência” sofrida pela tradução é evidência de que o contexto e o momento histórico não podem ser ignorados: o ponto inicial é a escolha da obra a ser transmutada. Nesse caso, é importante considerar o momento em que o texto foi elaborado, as implicações e identificações deste texto com o momento em que será exibido pela televisão, quem é o roteirista autor que irá transformar o texto literário e qual diretor conduzirá a produção.

Para Anna Maria Balogh (1996), as obras literárias e fílmicas constituem conjuntos, séries culturais com pontos de intersecção claros. Ela afirma que estas obras são regidas pela função





poética ou estética da linguagem, o que constitui o elemento mais fascinante desse processo. Nessa medida, ao se realizar uma transmutação de uma obra em outra (em nosso caso de obra literária em teleficção), deve-se examinar a funcionalidade dramática para encontrar aproximações ou distanciamentos. Para tanto, sugere a observação do modo pelo qual as histórias recriadas foram capazes de “funcionar” com suas unidades de ação: se é feita uma transmutação, o conteúdo, ou parte dele, é transferido para o outro meio. Nesse caso, também no meio audiovisual, o cuidado com a construção da trama é imprescindível, uma vez que, na narrativa romanesca, as ações vão sendo tecidas, amarradas, enoveladas de forma a produzir uma progressão da narrativa. Ao ser traduzido em imagens, o cuidado com a elaboração dos núcleos narrativos e da serialização deve ser observado.

De acordo com David Self (citado por LOBO, 2000, p. 59), “o que aparece na tela não é a experiência do romance, mas um feito serializado da televisão, a partir do romance”. Self expõe que a “adaptação literária” ou o *classic serial* não é planejado para ser um drama original, como também não objetiva ser uma reprodução do romance: a adaptação mantém uma lealdade para com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo. Neste sentido,

[...] a tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: ‘para traduzir os poetas, há que saber-se mostrar poeta’. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática. (PLAZA, 2008, p. 210)

Como já se aludiu no início deste texto, a tradução de textos literários para a televisão e o cinema é vista, muitas vezes, apenas a partir do aspecto da “fidelidade” ao texto adaptado, no sentido de equivalência entre os textos. Essa é uma discussão que perpassa os meios acadêmicos preocupados com o tratamento que é dado ao texto no momento da tradução. Quando discute a afinidade entre a tradução intersemiótica e a equivalência, Thaís Flores Nogueira Diniz



argumenta que sempre se fala em tradução procura-se a equivalência entre os sistemas, mas defende que

Os estudos na área não podem, portanto, limitar-se à descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração, exclusão e manipulação que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis. Para cumprir esse objetivo, esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos lingüísticos, e não mais se desassocia dos estudos literários e culturais. Daí o destaque atribuído atualmente ao elemento cultural, e a avaliação da tradução como um processo eminentemente transcultural”. (sd, p. 1004)

Constituindo campos de produção sígnica diversos, a literatura e a televisão se ligam devido à possibilidade dada pela literatura à criação de outros signos. Neste caso, conforme explica Randhal Johnson (2003), a linguagem de cada meio deve ser respeitada e “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo” (p. 42). É isso que leva a acreditar que, ao observar as relações existentes entre o texto literário e o texto audiovisual, é preciso observar inicialmente as características peculiares a cada um deles: o objetivo do autor do texto literário é o texto literário. Caberá aos criadores da obra televisiva a observação dos elementos próprios da linguagem audiovisual. O escritor e seus criadores possuem e aplicam sua experiência formal, e possuem sensibilidades e finalidades distintas.

É neste aspecto que, para Ismail Xavier (1983, p. 62) “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”. Já para André Bazin, as afinidades entre a literatura e o cinema surgem da convergência estética existente entre esses meios de expressão: por isso, por mais distantes que as traduções sejam, “elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura” (BAZIN, 1999, p. 93).





Ainda Bazin argumenta que diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de “estruturas estéticas” e essas diferenças “tornam mais delicadas a procura e equivalências do cinema com o texto literário, [isso requer] mais invenção e imaginação por parte do cineasta” (BAZIN, 1999, p. 95). Para o crítico, “há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela” (BAZIN, 1999, p. 93). E assim, “a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual” (JOHNSON, 2003, p. 42), mas a aspectos próprios a cada um deles: se o cinema, com todo aparato que dispõe, tem “dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz” (JOHNSON, 2003, p.42), o inverso também ocorre.

O texto audiovisual possui particularidades como a simultaneidade de áudio e imagem, a inserção de recursos sonoros, enfim, possui uma poética que é própria de seu meio. O romance, por sua vez, possui outros elementos em sua poética que caracterizam a sua fruição. Ismail Xavier (2003b) defende que a discussão sobre a transformação do texto literário para o cinematográfico há várias dimensões. Uma delas é a da “fidelidade” ao texto de origem. No entanto, para o estudioso, essa é uma dimensão infundada, já que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (p. 62).

Jean Mitry (2002), estudioso do cinema, afirma que o cinema e a literatura procuram criar mundos humanos, então, “temos de sentir o cerne de cada criação [...] porque a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”; já o cinema “é um processo de percepção bruta”. Com isso, há a impossibilidade de uma verdadeira tradução (p. 167). Para ele, o cinema se coloca em lugar contrário à literatura: enquanto esta se organiza no mundo, aquele é o mundo que se organiza em uma narrativa. Indiferentemente ao nome que se dê ao transpor o texto literário para o cinema, é fato que as películas partem da palavra para se redimensionarem em imagens.



Entendemos que a narrativa fílmica ou televisiva, quando originada de um texto literário, constitui uma leitura coletiva, uma ação compartilhada entre roteiristas, diretores, atores e a própria tecnologia utilizada.

Ao defender o processo de adaptação, Bazin (1991, p. 88) afirma que em se tratando do hibridismo das artes, “há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores” e que a juventude com o cinema o faz beber na fonte de “artes maduras”, como a literatura, o teatro, a música, a pintura. Assim como outros estudiosos, Metz (1977) defende, ainda, que, na leitura de um livro, o processo de transformação das palavras em imagens cabe ao leitor, pois o texto escrito possibilita a construção de figuras dentro de um processo seletivo individual. No cinema, entretanto, tal função cabe à equipe que, sob a coordenação do diretor, faz a passagem do texto escrito para o audiovisual, respeitadas as singularidades de cada meio.

No entanto, mesmo buscando-se uma aproximação, a homogeneidade da literatura é maior que a do cinema, porque nela tudo vem, por meio do texto, do código linguístico, estabelecendo uma relação direta com o leitor; no filme, há a combinação de vários recursos para criar efeitos dramáticos. Se o cineasta deve ou não manter as intervenções do narrador, isso vai depender de seus objetivos, porque o “filme é uma obra autônoma, independente da leitura do livro” (XAVIER, 2003b).

Para Antonio Adami (2002), adaptar é reunir os dados captados por várias leituras do mesmo texto e transformá-los em uma imagem que seja próxima da que o autor da obra elaborou. Com isso, pode-se dizer que é um exercício de leitura e de reconstrução de sentido do texto-fonte. Para ele, não há fórmula para a reconstrução da obra literária em texto fílmico ou televisivo. O que marca esta trajetória é a sensibilidade do autor, aquilo que está subjacente, metaforizado na obra de origem. Cabe aos criadores a transposição da palavra para a imagem.

Walter George Durst (citado por ADAMI, 2001, p. 5), por exemplo, acreditava que para uma boa adaptação é necessário que seja lido o maior número de obras e informações possíveis sobre o autor, se possível, respirar inclusive o mesmo ar do autor quando escrevia determinada



obra, tentando compreendê-lo ao máximo, inclusive o momento histórico. Adami também cita o cineasta espanhol Carlos Saura, para quem adaptar é também demonstrar, de alguma maneira, a cultura e todos os envoltórios políticos, sociais, econômicos que determinado país passou ou está passando. (p. 6)

Segundo Plaza, “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”. Entretanto, salienta que “a leitura para a interpretação é a interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu Objeto Imediato” (Plaza, 2008, p.36). E, citando Haroldo de Campos, ressalta que “o que a mente deve flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora” (CAMPOS citado por PLAZA, 2008, p. 36). Guimarães (2003), ratificando as afirmações de Plaza (2008), salienta que o processo de adaptação do texto literário para cinema não se esgota na transposição de um meio para o outro, porque esse processo é dinâmico e permite uma série infinita de referências, sendo duas delas traduções ou (re)interpretações de significados.

### **A personagem na intermedialidade**

Quando o assunto é adaptação da literatura para o cinema ou para a televisão, a transposição do enredo é o elemento que primeiramente é lembrado. De acordo com Gomes (2004b), a partir da *Poética* de Aristóteles, ao analisar um filme, é necessária a compreensão dos elementos que o compõem, cujas dimensões são: “efeitos, estratégias e meios ou recursos”. Gomes explica que os meios são ordenados tendo em vista a produção dos programas de efeitos previstos no filme: sentimentais, emocionais e cognitivos. Estes recursos ou meios são em geral os narrativos, cênicos, visuais e sonoros.

É assim que as estratégias de composição destes recursos podem gerar programas de efeitos variados, que, de forma geral, podem ser classificados em programas de efeitos comunicacionais,



quando a ênfase está na produção de significados, sentidos; poéticos, quando a ênfase está na produção de efeitos emocionais; e por fim, estéticos, quando os programas de efeitos tendem a efeitos sensoriais, plásticos. Gomes (2003) assenta estes meios como parâmetros: visuais (aspectos plásticos, escalas de planos, nitidez da imagem, brilho, movimentos de câmera, etc.), sonoros (acústico de música, sonoplastia), narrativos (composição da história, seu argumento, enredo, peripécias e desenlaces) e cênicos (direção, atuação dos atores, cenários, figurinos, etc.). Quando Fernão Pessoa Ramos (2009) escreve a Introdução à edição brasileira do livro *Lendo as imagens do cinema*, de Laurent Jullier e Michel Marie e apresenta cada capítulo do livro, inicia uma reflexão acerca dos procedimentos para leitura de filmes. Ramos chamará a atenção para o fato de que o analista de narrativas audiovisuais deverá ter um olhar arguto para não perder nenhum instante do filme, olhar que o analista de literatura e o de pintura não desenvolveu.

Ao prosseguir a leitura de Laurent Jullier e Michel Marie, “Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. [...] Entretanto é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura” (JULLIER e MARIE, 2009: 15-16).

A busca dessas ferramentas nos conecta com elementos também muito importantes sobre a análise de filmes. Em nosso caso, análise de teleficção seriada. E tais elementos virão da leitura de Gomes (2004a: 85) sobre a prática da análise fílmica. A análise de filmes (assim como a análise da literatura) é um espaço de muitas reflexões. Assim sendo, principiamos pela orientação de que a obra é “uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções” (GOMES, 2004b: 105).

Se o texto audiovisual é construído para produzir efeitos, caberá ao analista perceber e captar essa produção de efeitos. De acordo com Gomes, o primeiro a revelar que toda encenação dramática representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, fala, narração, elementos cênicos) e que a destinação é o prazer ou efeito emocional de um gênero de composição foi Aristóteles. A partir daí, Gomes chamará de programas a sistematização de



recursos em uma determinada obra, objetivando prever e providenciar determinado tipo de efeito na apreciação:

Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar efeitos que caracterizam uma obra. Neste sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica (GOMES, 2004b: 98).

Os programas estão ligados aos efeitos de apreciação nas dimensões cognitiva, sensorial e afetiva. Na dimensão cognitiva, Gomes afirma que:

A expressividade é evidentemente também informação e os estímulos básicos da configuração expressiva de uma matéria qualquer são, antes de tudo, signos. Expressar é em primeiro lugar significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender uma expressão é assim, executar a sua significação, entender o seu sentido. E expressão é, pois, mensagem, texto, tecido de signos, entretecimento de sentidos. E o efeito fundamental que tais expressões provocam é antes de tudo decifração, informação, matéria cognitiva (GOMES, 2004b, p. 98).

Na análise de uma obra, o cuidado do analista ao investigar a dimensão cognitiva reside no fato de que o produto não tenha apenas uma interpretação no que se refere a sua mensagem. Em outras situações, a obra requer que sejam convocados efeitos de sentido:

Neste sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do espectador. Executar os efeitos da expressão significa, neste sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, ou seja, de ter a sua estrutura sensorial posta em ação por dispositivos configurados na instância da produção artística. Nessa dimensão, a expressão é um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é, principalmente, sensação ou material sensorial (GOMES, 2004b: 98).



Além da dimensão cognitiva e sensorial, uma obra poderá conter estímulos destinados a produzir uma disposição de ânimo, um estado emocional (MAIA, 2007: 108). Em uma obra de ficção, o cognitivo é convocado o tempo todo. O sensorial é solicitado a partir das imagens e da música, o que desencadeia o emocional. Assim, devem ser considerados em uma análise de uma obra expressiva, além dos programas para a produção de efeitos em si, o lugar do estrategista ou criador dos programas; o modo como esses programas são compostos; a noção de gênero/gêneros como central e o lugar da fruição para que seja ser possível o exame das escolhas dos criadores e dos gêneros.

Tendo em vista a hierarquia das artes e, portanto, das mídias, uma forma de a adaptação ganhar respeitabilidade ou de aumentar seu capital cultural está em seu voo ascendente. [...] Relaciona-se a esse desejo de mudar a posição cultural o impulso pedagógico por trás de várias das adaptações literárias para cinema e televisão. [...] os adaptadores devem ter suas próprias razões pessoais, primeiro para decidir fazer uma adaptação, depois para escolher que obra adaptar e em qual mídia fazê-lo. Eles não apenas interpretam essa obra como também assumem uma posição diante dela (HUTCHEON, 2011: 133).

Contar uma história não é o mesmo que mostrar uma história. E nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual participamos ou com a qual interagimos, uma história vivenciada direta ou cinestesticamente.

‘Ler’ cinema deve ir além da visão impressionista, permitindo a abertura da caixa de ferramentas em três níveis: plano, sequência e filme. Em cada patamar, os procedimentos de análise priorizam traços estilísticos distintos, como ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera, montagem e cenografia, intriga, gêneros e dispositivos.

Ao levarmos o foco de nossa investigação para o aspecto da figuração e da refiguração da personagem, entendemos que ao universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens transcendem os relatos em que foram objeto de figuração, são



sujeitas a processos de refiguração e ganham, por isso, uma sobrevida, isso ocorre, por exemplo, com *Ulisses*, *Dom Quixote*, *Emma Bovary*, *Anna Karenina* (REIS, 2015).

### Considerações

A teoria iniciada com Jakobson e desenvolvida por Campos e Plaza colabora com nossa pesquisa no sentido de nos orientar para o entendimento da Tradução Intersemiótica como pensamento em signos, como intercurso dos sentidos e como transcrição de formas. Assim, partimos dessa teoria para entender a adaptação como um processo autônomo que estabelece com o texto literário uma espécie de diálogo. Isso porque, atentando-se para a construção de efeitos que se quer produzir no texto audiovisual, os adaptadores (roteirista e diretor) estão preocupados com a originalidade na abordagem do tema, com o estabelecimento e a manutenção de padrões estéticos e ainda com a aproximação ou distanciamento que se quer estabelecer com o texto literário. As personagens, mundo ficcional da intermídia, migram dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real, as personagens ficcionais ganham, em relação ao texto original em que foram objeto de figuração primeira, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla no amplo quadro da vida da obra literária.

### Referências

ADAMI, Antonio. “O Livro e a Imagem Sonora.” **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande-MS, 2001.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

BALOGH, Anna Maria, e Maria Cristina Palma MUNGIOLI. “Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam.” In: LOPES, Maria Immacolata V. de. BORELLI, Silvia



Helena S.; JACKS, Nilda; MUNGIOLI Maria Cristina P.; SOUZA, Maria Carmem Jacob (org.). **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**, por São Paulo: Globo, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Por um cinema impuro**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

COUTINHO, Angélica. **Todas as Lúcias do mundo: um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV**. Rio de Janeiro: MAMC, 2001.

DINIZ, Thaís Flores. Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto, MG: UFOP, 1999.

\_\_\_\_\_. “A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência.” *Thais-Flores*. <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/ATraducaoIntersemioticaConceito.pdf> (acesso em 28 de Março de 2010).

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LOBO, Narciso. *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*. Manaus: Valer, 2000.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. all. “Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira.” In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (org.) *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. São Paulo: Globo, 2009, pp. 395-432.

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

MITRY, Jean. “A forma e o objetivo do cinema.” In: ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Otton. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. 7. Coimbra: Almedina, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2015.