

Traduções intersemióticas da literatura inglesa

filmes de época e adaptações
contemporaneizadas

TAÍS DE OLIVEIRA

Daniel Puglia
Elizabeth Harkot de la Taille
Mayumi Denise S. Ilari
[Org.]

COLEÇÃO TESES PPGELLI • 2024



Traduções intersemióticas da literatura inglesa

**filmes de época e adaptações
contemporaneizadas**

TAÍS DE OLIVEIRA

São Paulo, 2024

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, LEUSP (AUCANI) e Erasmus+ (University of Glasgow).

© Editora Timo

ORGANIZAÇÃO Daniel Puglia, Elizabeth Harkot de la Taille e Mayumi Denise S. Ilari

PROJETO GRÁFICO Ana Basaglia | Estúdio Uniqua

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

O48e	Oliveira, Tais de
	Traduções intersemióticas da literatura inglesa: Filmes de época e adaptações contemporaneizadas / Tais de Oliveira. - São Paulo : Timo, 2024.
	152 p. : il. ; 17cm x 24cm. – (Coleção Teses PPGELLI – 2024)
	Inclui índice e bibliografia. ISBN: 978-65-87347-38-7
	1. Linguística. 2. Semiótica. I. Título. II. Série.
	CDD 401.41 CDU 81'22
2025-976	


Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Linguística : Semiótica 401.41
2. Linguística : Semiótica 81'22

Este livro segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. As imagens e conteúdo são de inteira responsabilidade da autora.

Atribuição CC BY 4.0 - Esta obra é regida pela licença Creative Commons CC BY que permite que terceiros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos os devidos créditos pela criação original.



Para Joana e Maristela,
pela companhia na caminhada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. VISADA SEMIÓTICA SOBRE OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO	13
1.1 Traduzir e consumir tradução.....	13
1.2 Invisibilidade do tradutor.....	15
1.3 Fidelidade.....	16
1.4 Tradução etnocêntrica e tradução hipertextual	18
1.5 Letra <i>versus</i> espírito.....	19
1.6 Tradução domesticadora <i>versus</i> tradução estrangeirizante.....	20
1.7 Tradução e adaptação.....	25
1.8 Tradução e mercado.....	28
1.9 Por que semiotizar a tradução?	30
2. PROPOSTA METODOLÓGICA DE ANÁLISE SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO	31
2.1 Contribuições da semiótica cognitiva.....	37
3. ANÁLISE DAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE <i>MRS. DALLOWAY</i>.....	42
3.1 Percursos narrativos	43
3.2 Figuras	44
3.3 Temas.....	51
3.4 O embaralhamento das personagens	52
3.5 Estratégias narrativas e de montagem	52
3.6 Sobre os graus de proximidade	55
3.7 Temporalidade e aspectualidade.....	57
3.8 Os fatores comuns e a inspiração em <i>Mrs. Dalloway</i>	78
3.9 A temática da homossexualidade	80
3.10 A figura das flores	81

4. SOBRE IDENTIDADES E ATUALIZAÇÕES	89
4.1 Representação da subjetividade feminina	89
4.2 Figuras e temas da atualização.....	113
4.3 Representação das identidades <i>queer</i> e da mulher	122
4.4 Encaminhamentos teóricos	137
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 142
 REFERÊNCIAS.....	 144
Referências bibliográficas	144
Referências filmográficas	148
 SOBRE A AUTORA.....	 150



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1	Harry Potter Fans Club	15
Figura 2	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 2'33"	23
Figura 3	Fotogramas dos três beijos lésbicos do filme <i>As Horas</i>	45
Figura 4	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 20'51"	45
Figura 5	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 4'53"	46
Figura 6	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 17'18"	47
Figura 7	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 8'08"	47
Figura 8	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 11'38"	48
Figura 9	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 6'55"	48
Figura 10	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 7'46"	49
Figura 11	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 8'35"	49
Figura 12	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 51'35"	50
Figura 13	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 50'25"	50
Figura 14	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h06'02"	54
Figura 15	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h06'25"	54
Figura 16	Comparação entre Nicole Kidman e Virginia Woolf	55
Figura 17	Imagem da última página do livro <i>The Hours</i>	56
Figura 18	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 1'39"	58
Figura 19	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 1'53"	59
Figura 20	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 13'44"	59
Figura 21	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 13'46"	60
Figura 22	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 34'59"	60
Figura 23	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 2'31"	61
Figura 24	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 16'32"	62
Figura 25	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 52'37"	64
Figura 26	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 59'46"	64
Figura 27	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 1h29'42"	65
Figura 28	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 1h29'48"	66
Figura 29	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 1h29'52"	66
Figura 30	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1'18"	67
Figura 31	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 4'38"	67
Figura 32	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 5'37"	68
Figura 33	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 6'25"	68
Figura 34	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 8'31"	69
Figura 35	Fotogramas do filme <i>As Horas</i> entre 1h50'21" e 1h50'43"	70
Figura 36	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 19'13"	70
Figura 37	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 52'13"	74

Figura 38	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h07'59"	75
Figura 39	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h19'17"	75
Figura 40	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h19'27"	76
Figura 41	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h29'12"	77
Figura 42	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 32'48"	87
Figura 43	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 3'06"	87
Figura 44	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 2'53"	90
Figura 45	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h12'13"	93
Figura 46	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 3'43"	93
Figura 47	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 1h05'58"	94
Figura 48	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 25'53"	97
Figura 49	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 26'	97
Figura 50	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 18'39"	100
Figura 51	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 18'41"	100
Figura 52	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 47'24"	101
Figura 53	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 49'35"	102
Figura 54	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 1h04'54"	102
Figura 55	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 1h05'02"	103
Figura 56	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 1h57'24"	103
Figura 57	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 1h09'26"	104
Figura 58	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 1h09'41"	104
Figura 59	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 4'25"	105
Figura 60	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 4'31"	105
Figura 61	Fotograma do filme <i>Emma</i> em 6'	106
Figura 62	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h01'00"	107
Figura 63	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h10'55"	108
Figura 64	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h11'15"	108
Figura 65	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h12'10"	109
Figura 66	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h18'35"	111
Figura 67	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h18'49"	111
Figura 68	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h18'53"	112
Figura 69	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h19'02"	112
Figura 70	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 58'	113
Figura 71	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1'04"	114
Figura 72	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1'10"	114
Figura 73	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1'13"	115
Figura 74	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 56'41"	115
Figura 75	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 57'05"	116
Figura 76	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 56'50"	116
Figura 77	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 18'45"	117
Figura 78	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 18'50"	117
Figura 79	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 55'28"	118

Figura 80	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 11'42"	118
Figura 81	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 11'45"	119
Figura 82	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 59'31"	120
Figura 83	Fotograma de MTV's <i>Wuthering Heights</i> em 45'07"	120
Figura 84	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 19'23"	121
Figura 85	Fotograma do filme <i>As Horas</i> em 27'23"	122
Figura 86	Fotograma do filme <i>Sra. Dalloway</i> em 21'02"	127
Figura 87	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 48'50"	133
Figura 88	Fotograma do filme <i>Clueless</i> em 1h31'13"	134

Tabelas

Tabela 1	Transcrição de <i>As Horas</i> em 21'11"	51
Tabela 2	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 2'53" e 3'05"	90
Tabela 3	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 9'36" e 9'47"	91
Tabela 4	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 1h21'23" e 1h27'06"	91
Tabela 5	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 1'58" e 3'53"	94
Tabela 6	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 17'54" e 18'00"	94
Tabela 7	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 54'13" e 57'58"	95
Tabela 8	Transcrição de <i>As Horas</i> em 1h15'06"	96
Tabela 9	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 1h16'00" e 1h17'06"	96
Tabela 10	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 11'09" e 11'24"	99
Tabela 11	Transcrição de <i>As Horas</i> entre 1h44'14" e 1h47'33"	99
Tabela 12	Transcrição de <i>Clueless</i> entre 50" e 1'35"	106
Tabela 13	Transcrição de <i>Clueless</i> entre 1h01'09" e 1h01'17"	107
Tabela 14	Transcrição de <i>Clueless</i> entre 1h17'31" e 1h19'25"	110
Tabela 15	Transcrição de MTV's <i>Wuthering Heights</i> entre 6" e 45"	119
Tabela 16	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 21' e 21'38"	127
Tabela 17	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 19'17" e 19'45"	131
Tabela 18	Transcrição de <i>Sra. Dalloway</i> entre 48'52" e 50'15"	131
Tabela 19	Transcrição de <i>Clueless</i> entre 12'15" e 12'21"	134

Quadrados

Quadrado 1	Quadrado semiótico da veridicção	124
Quadrado 2	Quadrado semiótico da veridicção e modos de junção	139
Quadrado 3	Cruzamento dos gradientes do <i>ser</i> e do <i>parecer</i>	141

Esquema

Esquema 1	Gradação dos eixos veridictórios	140
-----------	----------------------------------	-----

AGRADECIMENTOS

Abro esta seção agradecendo, antes de tudo e de todos, à minha orientadora, Elizabeth Harkot de La Taille, que, mesmo nas situações mais adversas e nos prazos mais apertados, sempre me entregou toda a ajuda de que precisei. Sob sua orientação, engatinhei na Iniciação Científica, caminhei para o Mestrado e cheguei até este livro, a partir de minha tese de doutoramento.

Agradeço também à Renata Mancini, minha coorientadora, cujas ideias nutriram desde o projeto que originou este trabalho, até as propostas teóricas que resultaram dele.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa que financiou esta pesquisa e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI) por ter acolhido nosso projeto.

Agradeço aos colegas e professores do GES-USP e do LabS, pela troca de ideias e trabalhos em parceria. A pesquisa é solitária, mas menos com vocês.

Agradeço à University of Glasgow (UK) pela concessão da bolsa Erasmus+ e ao Prof. Dr. John Caughie pela orientação durante o período em que estive nesta instituição.

Agradeço, igualmente, à AUCANI pela concessão da bolsa Language Education at USP (LEUSP) que me permitiu o período como visiting researcher na Purdue University (EUA) e ao Prof. Dr. Thomas Broden pelo acolhimento.

À Maristela Salinas, por toda sabedoria compartilhada.

Aos amigos Renata Moreira, Gustavo Táriba, Matheus Mafra, Letícia Moraes, Amilkar Moura, Sued Lima, Nathália Polachini, Carol Chiovatto, Becca Iyama, Mônica Nóbrega e Amanda Prado, por serem bálsamo nos momentos mais difíceis e riso nos momentos mais alegres.

O último e mais importante agradecimento é à minha família; à minha mãe, Joana Medeiros Costa Oliveira, quem tantas vezes assistiu aos filmes analisados comigo, aguentou meu nervosismo, minha ansiedade e me deu todo o suporte necessário para concluir mais esta etapa, mesmo diante de todos os percalços, ao meu pai, *in memoriam*, quem falava com orgulho das minhas conquistas, aos meus tios, sem os quais eu nunca teria chegado até aqui, e, finalmente, à minha avó, Edite Medeiros Costa, quem me ensinou a escrever as primeiras letras.



*A equivalência na diferença é o problema principal da
linguagem e a principal preocupação da Linguística.*

Roman Jakobson, 1995, p. 65

INTRODUÇÃO

Nosso trabalho tem por principal objetivo analisar comparativamente traduções fílmicas de romances canônicos ingleses, cotejando as adaptações com as obras que as originaram, identificando em cada um dos tipos de tradução intersemiótica (filmes de época e filmes que transportam as histórias para a atualidade) os elementos – principalmente aqueles atinentes à axiologia e à construção das personagens – que foram e que não foram modificados, pretendendo, com isso, verificar a hipótese de que haveria um padrão para cada um dos tipos de adaptação; a “de época” e a “contemporaneizada”.

A Semiótica Discursiva (chamada *semiótica francesa* ou *greimasiana*) é uma teoria de bases estruturalistas que, seguindo as linhas de raciocínio saussurianas, hjelmslevianas e proprianas, especializou-se na análise do processo de significação em diversos tipos de textos (romances, contos, poemas, canções, quadrinhos, filmes, pinturas, fotos, entre outros), considerando sobretudo suas relações internas. Um aparato teórico que se desenvolveu ao longo das últimas seis décadas, debruçando-se sobre os textos que se propôs a analisar e buscando desenvolver a partir deles um ferramental analítico minucioso, é ideal para lidar com questões de tradução intersemiótica já que, para tratarmos desse assunto, é necessário poder falar do conteúdo em questão, mas também sobre a linguagem que está sendo utilizada para manifestá-los. Por isso, uma teoria que considera a *função semiótica* (articulação do Plano do Conteúdo com o Plano da Expressão) como a gênese do sentido, parece-nos apropriada para cumprir tal missão. Assim, podemos analisar como os sentidos veiculados pela linguagem verbal escrita, no caso dos romances, passa a ser veiculado pela linguagem fílmica, uma linguagem sincrética – ou multimodal – que inclui linguagem verbal oral e escrita (como no caso das legendas), linguagem visual em movimento, efeitos sonoros e trilha sonora.

Como *corpus*, selecionamos três romances do cânone inglês que tiveram ao menos duas adaptações fílmicas, sendo um filme de época e uma adaptação contemporaneizada. São eles *Emma* (AUSTEN, 1985 [1815]), *Wuthering Heights* (BRONTË, 2006 [1847]) e *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]). As traduções intersemióticas selecionadas foram *Emma* (dir. Douglas McGrath, 1996) e *Clueless* (trad. *As Patricinhas de Beverly Hills*, dir. Amy Heckerling, 1995), para o primeiro romance; as duas adaptações de *O morro dos ventos uivantes* têm o mesmo título da obra original, uma produção da Paramount Pictures (dir. Peter Kosminsky, 1992) e uma da MTV (dir. Suri Krishnamma, 2003); e *Sra. Dalloway* – ou *A última festa* – (dir. Marleen Gorris, 1997) e *As Horas* (dir. Stephen Daldry, 2002), como traduções intersemióticas do terceiro romance. Dessa lista, o primeiro filme adaptado de cada obra é um filme “de época” e o segundo, um filme “contemporaneizado”.

Nomeamos “contemporaneizada” a história que é *atualizada* para o contexto histórico-social do novo enunciador, isto é, como se tivesse acontecido contemporaneamente

àquela adaptação, não sendo, portanto, retratada como uma história “de época”, ou seja, ocorrida na época do enunciador do texto-fonte. Preferimos chamar de “contemporaneizada” para evitar ruído com o termo “atualizada” já existente na metalinguagem semiótica, cujo sentido não é o mesmo do termo corrente.

Este livro é constituído por quatro capítulos. No primeiro deles, situamos questões centrais dos estudos da tradução a partir de um ponto de vista semiótico. Isto significa que não pretendemos esgotar as problemáticas da área, mas pontuar como são tratadas aquelas que dialogam com a visada semiótica sobre o campo da tradução; tendo em mente, sobretudo, a tradução intersemiótica, cerne de nosso interesse.

No segundo capítulo, expomos a proposta metodológica semiótica de análise do processo de tradução que vem sendo desenvolvida por Mancini (2018a, 2018b, 2020a, 2020b), acrescentando contribuições da semiótica cognitiva desenvolvida pelo Groupe μ (2015).

No terceiro, analisamos os filmes *Sra. Dalloway* ou *A última festa* (*Mrs. Dalloway*, Marleen Gorris, 1997) e *As Horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), dois filmes derivados do romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]), utilizando a proposta metodológica exposta no **Capítulo 2**.

Por último, no quarto capítulo, a partir dos pontos mais relevantes encontrados na análise exposta no **Capítulo 3** que percebemos reverberar nos outros textos do *corpus*, analisamos as principais características das traduções fílmicas e tiramos daí duas noções que propomos no último item: adequação axiológica e identidades tensivas.

Finalmente, concluímos fazendo um balanço sobre as traduções intersemióticas analisadas, buscando indicar caminhos para futuras pesquisas.

CAPÍTULO 1

VISADA SEMIÓTICA SOBRE OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

Conforme exposto em nossa *Introdução*, examinamos, neste capítulo, alguns dos principais teóricos da tradução. Tal exame se faz necessário devido ao ponto de vista que adotamos, isto é, pelo fato de considerarmos aquilo que comumente é chamado de “adaptação” como um tipo de tradução. Esta escolha se justifica pela semelhança estrutural dessas “transposições intermediáticas” com transposições interlinguais. Nos dois casos, ocorre a (re)textualização de um dado conteúdo em um novo plano de expressão. Adotaremos, portanto, neste trabalho, o termo “tradução intersemiótica”, cunhado por Julio Plaza (2003 [1987]), para designar tal fenômeno¹. Assim, comentaremos algumas questões centrais dos estudos da tradução com o intuito de estabelecer um diálogo entre aquela área e a nossa, i.e. Semiótica Discursiva (GREIMAS; COURTÉS, 2008; FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), sem a pretensão de esgotar as problemáticas da área.

1.1 TRADUZIR E CONSUMIR TRADUÇÃO

“Traduzir, do latim *traducere*, conduzir para além, fazer passar ou atravessar; fazer passar através de; fazer ultrapassar; fazer ir de um ponto a outro; conduzir para além de; derivar; criar metonímias; exhibir publicamente; expor ao desprezo ou ao riso; ato de levar em triunfo.” (WYLER, 2003, p. 11)

Nesta epígrafe trazida por Lia Wyler (2003, p. 11) em seu livro *Línguas, poetas e bacharéis: Uma crônica da tradução no Brasil*, a autora mostra que a origem da palavra *traduzir* não está relacionada à língua, ou à passagem de uma língua a outra. A palavra *traducere*, do latim, indica passagem, movimento, deslocamento. A única ideia ligada à linguagem é a de criar metonímias. Neste sentido, fica ainda mais fácil aproximar o conceito de tradução ao de adaptação, já que essa “passagem” pode ser também de uma linguagem a outra, de um plano de expressão a outro.

Traduzir não é um ato isento ou neutro. Para a tradutora, “Toda reescritura [...] reflete uma certa ideologia e uma poética” e é “instrumento de manipulação a serviço de um dado poder” (WYLER, 2003, p. 11). A autora menciona “tradutores especializados em localização – a tarefa de tornar um produto consumível pelo mercado brasileiro” (WYLER, 2003, p. 13). Na tradução intersemiótica, a exemplo do *corpus* deste trabalho, a tradução ‘contemporaneizada’ – aquela que ambienta a história na contemporaneidade – torna os

¹ Para uma visão geral sobre o tema, ver HUTCHEON (2013 [2006]), *A Theory of Adaptation*.

clássicos consumíveis ao mercado/público contemporâneo. Essa não é a única questão que torna os clássicos mais ‘palatáveis’ para o novo enunciário. Se o projeto enunciativo (MANCINI, 2020b) do texto adaptado prevê um enunciário adolescente, por exemplo, ou se pretende ser um *blockbuster*, atingindo diversas camadas sociais, certos temas e figuras do texto-fonte podem ser modificados e simplificados. Nesse sentido, as traduções intersemióticas que resultam em filmes de época também são *adaptadas* ao momento da nova enunciação. Conforme explica Rosemary Arrojo (2003 [1986], p. 38-42), uma fantasia de Cleópatra dos anos 1920, mesmo tentando ser o mais próxima possível ou o mais “fiel” possível ao que a Cleópatra realmente foi, mostraria mais da moda dos anos 1920 do que como Cleópatra de fato se vestia. O mesmo aconteceria em uma tentativa de recriação dos anos 1980. Assim, “cada ‘versão’ apresentada da rainha Cleópatra traria irremediavelmente a *marca* de sua localização no tempo e no espaço” (ARROJO, 2003 [1986], p. 42).

Venuti (2002, p. 156) vai na mesma direção quando coloca que “uma tradução constitui uma interpretação do texto estrangeiro, que varia de acordo com situações culturais diferentes em momentos históricos diferentes”. O autor joga essa visada para o futuro: “ao tentar abarcar as culturas estrangeira e doméstica bem como os públicos-leitores domésticos, uma prática tradutória não pode deixar de produzir um texto que seja uma fonte potencial de mudança cultural.” (VENUTI, 2002, p. 167).

Esta “adaptação” da tradução à cultura e ao público doméstico permite que se consuma a tradução sem que se perceba que se trata de uma tradução, a não ser que o texto esteja truncado, que sua compreensão esteja difícil, como coloca Wyler (2003, p. 14). Baseando-se em Venuti (1986), a autora diz que quanto mais fluente o texto for, mais invisível é o tradutor.

Para Wyler (2003, p. 14), somente quando há uma falha do enunciador é que o enunciário percebe que está consumindo uma tradução. Vemos, no entanto, outros casos em que o enunciário percebe que está em contato com uma tradução; isso acontece quando o texto de chegada tematiza a enunciação, forjando em seu interior o ato enunciativo, evidenciando, em seu enunciado, que se trata de uma tradução, como acontece no filme *As Horas*².

Lia Wyler (2003, p. 15) aponta que consumidores de traduções de textos técnicos preferem que elas sejam quase literais. É sabido que o público que vai assistir a traduções intersemióticas fílmicas de *best-sellers* como *Harry Potter* (ROWLING, 2000 [1997]), por exemplo, esperam uma tradução literal do texto de partida, criticando duramente as produções quanto àquilo que diverge dos livros (ver figura 1). Nesse sentido, se aproximam dos leitores de textos técnicos mencionados por Wyler. Consideramos essa busca perdida, já que entendemos que toda tradução é uma recriação, gerada a partir de uma dada interpretação do texto de partida, fruto da grade de leitura (KLINKENBERG; ÉDELIN, 2008) do enunciário do texto 1, que se tornará o enunciador do texto 2. Deste modo, contrapomo-nos à ideia de “invisibilidade do tradutor”, impossível de ser atingida segun-

² Para uma análise completa de como o filme trabalha a questão das diversas enunciações, ver OLIVEIRA, 2016.

do este ponto de vista. Essa “invisibilidade”, segundo a autora (WYLER, 2003, p. 18), torna a ilusão de pertencimento ao mundo estrangeiro (no caso da tradução interlingual) mais real. Ilusão que se estende ao consumo de literatura através de filmes. O tradutor, para Wyler (2003, p. 20) é um intermediador. Isto é, ele se coloca entre o texto de partida e o enunciatário do texto de chegada. Para a semiótica, a tradução é um novo texto e o tradutor pode, a depender do projeto enunciativo, se colocar enquanto intermediador, simulando sua enunciação no texto (enunciação enunciada [FIORIN, 2020]), ou forjando sua total ausência, em busca de um efeito de sentido de invisibilidade. Tratamos dessa questão a seguir.



Figura 1 – Harry Potter Fans Club (Fonte: Facebook, acesso em 20 de janeiro de 2024)

1.2 INVISIBILIDADE DO TRADUTOR

O tema da invisibilidade do tradutor é recorrente nos textos da área. No item anterior, mostramos que Venuti considera que somente em uma tradução ruim é que o tradutor fica visível. Berman (2007 [1985], p. 33) critica a visão segundo a qual “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” e “toda marca da língua de origem deve ter desaparecido” (BERMAN, 2007 [1985], p. 33) na tradução.

Para a visada semiótica, é impossível atingir essa “invisibilidade” do tradutor, já que ele é o enunciatário do texto de chegada. Dessa forma, ele jamais será invisível, pois é dele o ponto de vista organizador do texto traduzido. O texto-fonte é apenas o ponto de partida de seu fazer interpretativo.

Ligado à questão da invisibilidade do tradutor está o apagamento de marcas da língua de origem (BERMAN, 2007 [1985]; WYLER, 2003). Embora, para muitos, isso seja um demonstrativo de qualidade de traduções interlinguais, não parece se aplicar para traduções intersemióticas. É evidente que certas traduções intersemióticas fílmicas querem parecer adaptações de livros, quadrinhos, games etc. (como os filmes *As Horas* e *Sin City*, por exemplo), enquanto outras pretendem parecer originalmente escritas para o cinema ou para a televisão, conforme o caso. Trata-se de uma escolha do enunciador do texto de chegada. Eventualmente, um tradutor pode falhar em adequar os efeitos de sentido que pretende manter do texto-fonte por não considerar as características da linguagem alvo. Ao analisar uma adaptação em HQ da obra *A Cartomante*, de Machado de Assis (PESSOA; DIAS, 2008), Gomes nota que “a surpresa é enfraquecida pela antecipação visual das últimas cenas” (GOMES, 2015, p. 103); isto é, ao virar a página, o leitor já vê, antecipadamente, o desfecho, antes de concluir a leitura.

A parte final do suspense é quebrada por uma antecipação visual das últimas cenas. A expectativa dos momentos finais, traçada linha a linha nos últimos parágrafos do conto, e mesmo o impacto são desfeitos. Porque, ao abirmos as últimas páginas, já visualizamos tudo – o percurso de Camilo até o interior da casa de Vilela, a morte de Rita e a morte dele (GOMES, 2015, p. 88).

A ideia da invisibilidade do tradutor está diretamente ligada à ideia de fidelidade ao “original”, pois um tradutor-autor estaria, ao “recriar” a obra, marcando sua enunciação e, assim, “traindo” o texto que traduz. Para a semiótica, isso não é algo negativo, contrariamente a uma visão conservadora de tradução.

1.3 FIDELIDADE

Chegamos, assim, a um dos temas mais frequentemente discutidos em cursos, congressos e textos da área, a questão da *fidelidade*. Berman (2007 [1985], p. 38-39), diz

Numerosos poetas [...] traduziram outros poetas [...]. Traduções que, no fundo, são ‘recriações’ livres. Trata-se de formas hipertextuais poéticas, que não se tem o direito de confundir com traduções. Pois [...] negligenciam o *contrato* fundamental que une uma tradução a seu original. Esse contrato [...] proíbe *ir além da textura do original*. Estipula que a criatividade exigida pela tradução deve colocar-se inteiramente ao serviço da reescrita do original na outra língua, e nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor (BERMAN, 2007, p. 38-39, grifos do original).

Para a metodologia semiótica que vem sendo desenvolvida para análise de traduções, elas nunca são de fato livres, posto que são recriações. Assim, sempre haverá algum

nível de proximidade com o texto de partida, podendo ser maior ou menor, segundo a hipótese da proximidade³ gradativa (MANCINI, 2018a). Dessa forma, o texto de chegada pode explicitar fortemente uma proximidade com a obra de partida, manter uma proximidade mais branda com a obra de partida, manter uma proximidade velada com a obra de partida, etc. Mas sempre vai ter uma ligação, se é uma recriação. Trata-se de duas enunciações, dois atos enunciativos que dialogam, que mantêm algum grau de proximidade entre eles. Essa proximidade, no entanto, nunca será total. Discutiremos mais a esse respeito no **Capítulo 2**.

Para Wyler,

a fidelidade em tradução é não somente possível, quanto factível. A questão que hoje ocupa os teóricos da área é *a que são fiéis a tradução e o tradutor*. Do nascimento à morte, todo indivíduo acumula dentro de si uma *carga ideológica*, que determina suas atitudes e preferências nas esferas social e profissional, e permeia mesmo inconscientemente a sua *escolha de palavras*. (WYLER, 2003, p. 19-20, grifos nossos).

Refletindo sobre os dois trechos citados acima, entendemos que o trecho final de Wyler (“[...]permeia mesmo inconscientemente a sua *escolha de palavras*”) contradiz o trecho final de Berman (“[...]nunca produzir uma sobre-tradução determinada pela poética pessoal do tradutor”). A própria escolha lexical de uma tradução interlingual é necessariamente permeada pela experiência pessoal do tradutor.

Nessa interpretação semiótica dos estudos da tradução, não abandonamos totalmente a ideia de fidelidade, mas a reformulamos. Falaremos, aqui, de um simulacro de proximidade entre as obras, um “efeito de fidelidade”, tratado enquanto manutenção da proximidade (MANCINI, 2018a, p. 25). Por exemplo, a produção de filmes *de época* a partir de romances clássicos pode ser um dos mecanismos usados pelo enunciadador-tradutor para explicitar essa proximidade com a obra, por meio da ancoragem temporal.

No caso das traduções intersemióticas, trazer trechos do texto-fonte é uma das estratégias usadas para aumentar o efeito de fidelidade da obra de chegada. No entanto, esse efeito pode não se concretizar, visto que uma transcrição direta de fragmentos de uma obra literária em um filme ou uma HQ, por exemplo, não garante um grau de proximidade alto, visto que cada linguagem possui suas próprias coerções. No exemplo que citamos da análise da adaptação d’*A Cartomante* (ASSIS, 2003 [1884]) feita por Gomes (2015), vê-se que, mesmo fazendo citações literais do texto-fonte, alguns efeitos de sentido se perdem pelo grau fraco de proximidade com o arco tensivo da obra, que, naquele texto, era essencial. Entendemos por arco tensivo o perfil sensível da obra, isto é, como e quando a obra causa impactos em seu leitor/espectador. Segundo Mancini,

3 A autora chama de “identidade gradativa”. Aqui, optamos pelo termo “proximidade” para evitar ambiguidade com o termo “identidade” usado no Capítulo 4.

O arco tensivo é o desenho da interface sensível de uma obra, um perfil que se constrói a partir da alternância entre momentos de impacto (mais fortes ou mais tênues) e momentos brandos (em graus de atonia), isto é, entre saliências (acentos) e “passâncias” (inacentos), que se alternam em ascendências e descendências de maior ou menor grau (MANCINI, 2020b, p. 25).

1.4 TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E TRADUÇÃO HIPERTEXTUAL

Berman (2007 [1985]) trata de duas formas tradicionais e dominantes da tradução literária: a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual.

O autor define etnocêntrico como aquilo “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007 [1985], p. 28). Já hipertextual remeteria a “qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto *já* existente.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 28, grifo do original).

A relação hipertextual é a que une um texto x com um texto y que lhe é anterior. Um texto pode imitar um outro texto, fazer um pastiche, uma paródia, uma recriação livre, uma paráfrase, uma citação, um comentário, ou ser uma mescla de tudo isso. Como mostraram Bakhtin, Genette ou Compagnon, há uma dimensão essencial da ‘literatura’. Todas essas relações hipertextuais se caracterizam por uma relação de engendramento livre, quase lúdico, a partir de um ‘original’. Ora, do ponto de vista da estrutura formal, essas relações estão muito próximas da tradução. (BERMAN, 2007 [1985], p. 34)

Esse “engendramento livre” é bem o que acontece em *As Horas*, filme em que várias relações hipertextuais se misturam e se sobrepõem (OLIVEIRA, 2006).

Berman (2007 [1985], p. 29) argumenta que, no passado, gosto, conveniência e moral regiam a tradução. Em seu ponto de vista, os critérios morais desapareceram e as modificações diminuíram, mas ainda existem. Percebemos que as produções fílmicas passam por um crivo de seleção de interesses bastante grande e que há de fato a adaptação do projeto enunciativo do texto de partida ao novo projeto enunciativo, aquele do texto de chegada (MANCINI, 2018a). Mostramos mais adiante, em nossas análises, como é feita a adequação dos romances nas adaptações contemporaneizadas para o público adolescente ou adulto contemporâneo.

1.5 LETRA *VERSUS* ESPÍRITO

A ideia bíblica postulada pelo apóstolo Paulo de que a letra mata e o espírito vivifica é muito usada, enquanto metáfora, pelos pensadores da tradução (ver, por exemplo, Berman 2007 [1985], p. 31). Esta separação entre *letra* e *espírito* faz um paralelo com o par *forma* e *conteúdo*, usado na teoria literária, ou com o par *significante* e *significado*, usado na linguística, ou ainda com o par *expressão* e *conteúdo*, usado na semiótica. Essa divisão está ligada ao “corte platônico”, que separa corpo e espírito. Berman (2007 [1985]) argumenta que, na língua, essas duas faces do signo são inseparáveis, ponto de vista que se aproxima da ideia de função semiótica. Ele diz que “a tradução é, por assim dizer, a demonstração da unidade das línguas.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 32). O monismo, postura adotada pelo Groupe μ (2015), possibilita um ponto de vista diferente ao do corte platônico, posto que considera inexistente a separação de corpo e espírito⁴.

Explicando a tradução do “espírito” dos textos, Berman (2007 [1985], p. 33) diz que, nesse tipo de tradução, “a obra deve causar a mesma ‘impressão’ no leitor de chegada que no leitor de origem”. Semioticamente falando, essa ‘impressão’ diz respeito ao engajamento sensível do enunciatário. Assim, conforme esta ideia, a tradução deve provocar em seu enunciatário os mesmos efeitos de sentido que são provocados no enunciatário da obra de partida. Trata-se, aqui, do que Campos (1962) chamou de ‘tom’ ou ‘tônus’ do original.

Berman fala de uma “adesão obstinada do sentido à letra” (BERMAN, 2007 [1985], p. 39). Em termos semióticos, o autor defende que, ao se mudar o plano da expressão, o sentido muda. Como manter o sentido “privado de sua letra” (BERMAN, 2007 [1985], p. 39)? Ele diz que “letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e indissociáveis. [...] Se letra e sentido estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade.” (BERMAN, 2007 [1985], p. 40). O autor não acredita que a tradução é necessariamente uma traição, porque impossível; mas critica quem o faz.

Milton (2002) também aborda o dilema *letra versus espírito* ao comentar sobre traduções que apagam dialetos

Em primeiro lugar, há a razão ‘essencialista’, ‘platônica’, para a qual o dialeto é o de somenos importância, importando *o que diz* a personagem e *não como diz*. A linguagem torna-se simples *roupagem*, sem relevância nenhuma, *da ideia essencial* (MILTON, 2002, p. 55, grifos nossos).

Nessa visão essencialista, criticada pelo autor, pode haver tradução perfeita e 100% fiel, já que o PE (plano de expressão) não teria importância.

⁴ Desenvolvemos mais longamente as colaborações do Groupe μ para a metodologia semiótica de análise de traduções intersemióticas no **Capítulo 2**.

Num paralelo que se pode considerar mais estreito com o pensamento semiótico está o pensamento de Campos (1962). Para o autor, o que chamamos de Plano do Conteúdo (PC) se manteria na tradução, mas o que chamamos de Plano da Expressão (PE) mudaria. Segundo ele, isso é traduzir, i.e. trocar o PE de um texto, mantendo seu PC. No entanto, o próprio autor percebe tratar-se de um paradoxo, já que PE e PC não são de fato separáveis. São como duas facetas de uma mesma moeda, sendo sua separação meramente teórico-metodológica.

1.6 TRADUÇÃO DOMESTICADORA *VERSUS* TRADUÇÃO ESTRANGEIRIZANTE

Na teoria da tradução, os princípios de invisibilidade do tradutor e da tradução do “espírito” da obra conduzem a uma tradução domesticadora, aquela que “aclimata” a obra na língua e na cultura de chegada fazendo com que pareça que ela é fruto daquele contexto como texto “original”. É o que Berman (2007 [1985]) chama de tradução etnocêntrica, conforme apontado anteriormente. No trecho abaixo, ele afirma que a tradução etnocêntrica é

fundada sobre a primazia do sentido, ela considera implicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar. Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um ‘fruto’ da língua própria. (BERMAN, 2007 [1985], p. 33).

Já a tradução estrangeirizante é aquela que traz mais da cultura e da língua da obra de partida para a obra de chegada. Ela não pretende apagar as marcas do texto traduzido.

Podemos fazer um paralelo da dicotomia tradução domesticadora *versus* tradução estrangeirizante com nosso *corpus*, porém teríamos que renomear o par, já que no caso dos textos que analisamos, trata-se da manutenção ou não dos valores, costumes, vestimentas e vocabulário de um certo período histórico e não de uma língua. Assim, os filmes que mantêm a época do romance que lhe precedeu seriam comparáveis a uma tradução estrangeirizante, já que não se propõem a “apagar”, ou a tornar mais próximas do novo enunciatário as características da obra de partida, enquanto os filmes contemporaneizados se esforçam para fazer com que a história pareça fruto do momento histórico presente, podendo ser comparados à tradução domesticadora.

Venuti (2002) chama de *domesticação* o que Berman (2007) chama de *tradução etnocêntrica*. Trata-se do fenômeno de inscrever na tradução de textos estrangeiros, valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas, trazendo-os assim à sua própria cultura, normas e valores. Havendo, ainda, “uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros” (VENUTI, 2002, p. 129).

Venuti (2002) ressalta que

esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução. Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares (VENUTI, 2002, p. 129).

E continua dizendo que

Nesse ponto, uma comunidade cultural específica controla a representação de literaturas estrangeiras para outras comunidades na cultura doméstica, privilegiando certos valores domésticos enquanto exclui outros e estabelecendo um cânone de textos estrangeiros que é necessariamente parcial porque está a serviço de certos interesses domésticos. (VENUTI, 2002, p. 137).

Para exemplificar uma comunidade cultural controlando a representação de literaturas por meio de traduções intersemióticas, pode-se considerar as minisséries da Globo que adaptaram obras literárias bem conceituadas na academia, como *As Ligações Perigosas* (LACLOS, 1989), *Dom Casmurro* (ASSIS, 1994), entre outras.

Ao falar das traduções interlinguais, Venuti diz que

[...] a seleção de textos estrangeiros e o desenvolvimento de estratégias de tradução podem estabelecer cânones peculiarmente domésticos para literaturas estrangeiras, cânones que se amoldam a valores estéticos domésticos, revelando assim exclusões e admissões, centros e periferias que se distanciam daqueles existentes na língua estrangeira. [...] Os textos estrangeiros são, em geral, reescritos para se amoldarem a estilos e temas que prevalecem naquele período nas literaturas domésticas [...] Os padrões tradutórios [...] fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. (VENUTI, 2002, p. 130)

Podemos aproximar essas ideias das traduções intersemióticas, sobretudo das contemporaneizadas, já que essas podem dar a impressão de que o cânone tem valores muito próximos dos nossos (mesmo os filmes de época são feitos com o olhar da nossa época). A diferença é que se trata de relações entre épocas e não entre povos, já que a mesma tradução intersemiótica, no caso dos filmes hollywoodianos, circulará em diversos países.

O que Venuti (2002, p. 131) enfatiza a seguir, sobre a importância das traduções na formação de identidade do sujeito doméstico, também nos parece válido para a tradução intersemiótica cinematográfica dos clássicos, sobretudo pelo amplo poder de circulação dessas obras. Ele diz que as traduções constroem “uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos” (VENUTI, 2002, p. 131). Isso porque, segundo o autor,

ao circular nos diversos meios sociais, uma tradução “pode ter o poder de manter ou de revisar a hierarquia de valores na língua-alvo” (VENUTI, 2002, p. 131). E acrescenta:

se os efeitos de uma tradução revelam-se conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção (VENUTI, 2002, p. 131).

Venuti examina projetos tradutológicos de diversos períodos levando em conta a maneira

como a tradução forma identidades culturais específicas e as mantém com um relativo grau de coerência e homogeneidade, mas também o modo como ela cria possibilidades para a resistência cultural, a inovação e a mudança em qualquer que seja o momento histórico (VENUTI, 2002, p. 131-132).

O autor relaciona isso ao fato de que a tradução necessariamente precisa prestar atenção nas diferenças culturais e linguísticas de um texto estrangeiro, podendo também promover ou reprimir a heterogeneidade na cultura doméstica – ou de chegada, como chamaremos.

Entendemos que toda essa reflexão serve também para as traduções intersemióticas produzidas atualmente com base nos clássicos. É o olhar do nosso tempo sobre os séculos passados. Assim, sobretudo por filmes serem produções de um grupo (diretor, roteirista etc.) ao invés de refletirem a “ideologia do tradutor” (VENUTI, 2002, p. 134), refletem de forma mais ampla a ideologia de nossa época, por meio do conjunto de indivíduos e empresas que constituem esse enunciário complexo. A versão fílmica de *Wuthering Heights* de 2003 produzida pela MTV (dir. Suri Krishnamma) coloca um Heathcliff loiro e pouco sujo, sem roupas rasgadas, no momento em que chega à casa da família que o acolhe (ver figura 2). A maneira como essa personagem é retratada tem mais a ver com o padrão de beleza dos anos 2000 do que com a descrição da personagem feita por Brontë.

‘And at the end of it to be flighted to death!’ he said, opening his great-coat, which he held bundled up in his arms. ‘See here, wife! I was never so beaten with anything in my life: but you must e’en take it as a gift of God; though it’s as *dark* almost as if it came from the devil.’

We crowded round, and over Miss Cathy’s head I had a peep at a *dirty, ragged, black-haired child*; big enough both to walk and talk: indeed, its face looked older than Catherine’s; yet when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to fling it out of doors: she did fly up, asking how he could fashion to bring that gipsy brat into the house, when they had their own bairns to feed and fend for? What he meant to do with it, and whether he

were mad? The master tried to explain the matter; but he was really half dead with fatigue, and all that I could make out, amongst her scolding, was a tale of his seeing it starving, and houseless, and as good as dumb, in the streets of Liverpool, where he picked it up and inquired for its owner. Not a soul knew to whom it belonged, he said; and his money and time being both limited, he thought it better to take it home with him at once, than run into vain expenses there: because he was determined he would not leave it as he found it. Well, the conclusion was that my mistress grumbled herself calm; and Mr. Earnshaw told me to wash it, and give it clean things, and let it sleep with the children. (BRONTË, 1994 [1847], p. 45, grifos nossos)



Figura 2 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 2'33"

Alguns projetos tradutológicos não se dão conta dos efeitos domésticos como a perpetuação de certa ideologia, a formação identitária e “[...] a criação de um gosto literário” (VENUTI, 2002, p. 145), outros, no entanto, se destinam “justamente a formar identidades culturais domésticas por meio da apropriação de textos estrangeiros” (VENUTI, 2002, p. 146).

Podemos também aproximar um trecho de Venuti (2002, p. 148) à teoria semiótica de Fontanille (2007, p. 185), quando aquele diz que

a tradução forma sujeitos domésticos por possibilitar um processo de ‘espelhamento’ ou *autorreconhecimento*: o texto estrangeiro torna-se inteligível quando o leitor ou a leitora se reconhece na tradução, identificando os *valores domésticos* que motivaram a seleção daquele texto estrangeiro em particular, e que nele estão ins-

critos por meio de uma estratégia discursiva específica. *O autorreconhecimento é um reconhecimento das normas e recursos culturais domésticos que constituem o self, que o definem como um sujeito doméstico. O processo é basicamente narcisista: o leitor identifica-se com um ideal projetado pela tradução, geralmente valores que alcançaram autoridade na cultura doméstica e que dominam aqueles de outras comunidades culturais. Às vezes, contudo, os valores podem estar correntemente marginais, mas ascendentes mobilizados num desafio ao dominante.* (VENUTI, 2002, p. 148, grifos nossos).

Semelhantemente, Fontanille (2007, p. 185), defende que um discurso *captura* seu interlocutor se fizer com que este se identifique com seus actantes. Ou seja, um filme ou uma obra qualquer só se torna sucesso de público à medida em que uma considerável parcela da população se identifica com as personagens centrais da trama, nas quais a explicitação do sistema de valores se concentra.

É interessante notar, como ressalta Venuti (2002), que há a perspectiva de mudança, além daquela do reforço das ideologias dominantes, por meio das traduções. Ele diz que

[...] uma prática cultural como a tradução também pode precipitar uma mudança social porque nem os indivíduos, nem as instituições, conseguem ser sempre absolutamente coerentes ou imunes às diversas ideologias que circulam na cultura doméstica (VENUTI, 2002, p. 151-152).

Venuti (2002, p. 154) coloca que “traduzir, por definição, envolve a assimilação doméstica de um texto estrangeiro”. Assim, podemos entender que mesmo as traduções intersemióticas de nosso *corpus* que resultam em filmes de época são “contemporaneizadas”, já que não há a possibilidade de se ignorar as normas e recursos culturais da cultura *de chegada* – que são os recursos disponíveis para o tradutor –, ou *doméstica*, na nomenclatura de Venuti.

Considerando os efeitos sociais da tradução, isto é, a confirmação dos valores compartilhados, as identidades retratadas, etc., além de sua contribuição para a reprodução e a mudança social, pode-se pensar que

[...] a tradução de má qualidade forma uma atitude doméstica que é etnocêntrica com relação à cultura estrangeira: “geralmente sob o disfarce de transmissibilidade, ela realiza uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (BERMAN, 1992, p. 5, apud Venuti, 2002). A tradução de boa qualidade visa a limitar essa negação etnocêntrica: ela representa “uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização” (VENUTI, 2002, p. 155).

Se pensarmos na obra literária estrangeira como a obra clássica que é adaptada ao cinema contemporâneo, podemos fazer a mesma análise. Isto é, a tradução intersemiótica contemporaneizada de forma rasa (tal como MTV's *Wuthering Heights*) talvez tenha um

efeito igualmente negativo nos seus telespectadores – por exemplo, de padronização do comportamento (OLIVEIRA, 2009; 2013); já uma obra como *As Horas* (Stephen Daldry, 2002), aberta, dialógica e híbrida, traria colaborações positivas aos seus telespectadores, tirando-os de sua zona de conforto e levando-os a “registrar a estrangeiridade” do texto de Woolf (expressão de Venuti, 2002, p. 155).

Essa análise é reforçada pelo seguinte trecho:

Para limitar o movimento etnocêntrico inerente à tradução, um projeto deve levar em consideração outros interesses além daqueles pertencentes a uma comunidade cultural que ocupa uma posição dominante na cultura doméstica (VENUTI, 2002, p. 158).

Se quisermos pensar nessas questões levando em conta as traduções intersemióticas do nosso *corpus*, podemos considerar que aquelas que têm como projeto enunciativo produções de grande circulação voltada para adolescentes levam em consideração apenas os interesses da comunidade dominante (*Wuthering Heights* da MTV, *As Patricinhas de Beverly Hills*). O contraponto, em nosso *corpus*, é feito claramente por *As Horas*, obra que mistura a cultura de diversas épocas (por meio do retrato de suas três personagens, que vivem em momentos históricos distintos), assentando-se, assim, na esfera cultural do texto de partida e naquela do contexto histórico de chegada, cruzando fronteiras culturais. Venuti (2002, p. 160), a partir de Berman (1995, p. 61), coloca que um tradutor sem uma consciência histórica é um prisioneiro das representações formadas pelos discursos sociais do momento. A questão temporal/histórica é central em nosso trabalho.

1.7 TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

A hipertextualidade, para Berman (2007 [1985]), é uma exigência da tradução etnocêntrica. Ele diz que

a adaptação toma, em geral, formas mais discretas, formas *sincréticas*, na medida em que o tradutor ora traduz ‘literalmente’, ora traduz ‘livremente’, ora faz um pastiche, ora uma adaptação etc. O sincretismo é típico da tradução adaptadora (BERMAN, 2007 [1985], p. 36, grifo do original).

Ele aproxima, assim, tradução de adaptação – não no sentido de uma tradução intersemiótica, mas enquanto um processo da prática tradutória –, o que para nós é de grande interesse, já que vemos a adaptação como um tipo de tradução, aquela entre sistemas semióticos distintos, por isso chamada de tradução *intersemiótica*.

Jakobson (1995, p. 64-65), no texto “Aspectos linguísticos da tradução”, distingue três maneiras de interpretar um signo verbal. Ele diz que “ele pode ser traduzido em ou-

tros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais.” Ele as nomeia, respectivamente, de “tradução intralingual”, “tradução interlingual” e “tradução intersemiótica”. O que chama a atenção neste trecho, além dessa classificação, é a definição de tradução como *interpretação*. Assim, “tradução intralingual” é definida como a “*interpretação* dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; “tradução interlingual”, como a “*interpretação* dos signos verbais por meio de alguma outra língua”; e a “tradução intersemiótica”, como a “*interpretação* dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (grifos nossos). Desse modo, Jakobson (1995) já deixa entender que não há tradução sem interpretação; isto é, já cria espaço para a parcialidade que acontece na tradução, decorrente do contexto em que o tradutor se encontra e de sua grade de leitura (KLINKENBERG; ÉDELINE, 2008).

Assim, ao falar especificamente da tradução interlingual, o linguista atenta para o fato de normalmente “não haver equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como *interpretações adequadas* das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (JAKOBSON, 1995, p. 65, grifo nosso). Ele continua:

Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: *o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte*. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. A equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística. (JAKOBSON, 1995, p. 65, grifo nosso).

A parte que grifamos na citação acima dialoga com as noções da semiótica cognitiva de anassemiose, catassemiose e grade de leitura, propostas pelo Groupe μ (2015). Explicamos a relação desses conceitos com a tradução no item **2.1 Contribuições da semiótica cognitiva**.

Com relação ao que chama de “dogma da impossibilidade da tradução”, Jakobson (1995, p. 67) diz que

toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. (JAKOBSON, 1995, p. 67).

O linguista acrescenta que “a ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original” (JAKOBSON, 1995, p. 67). Podemos perceber, por essa citação, que Jakobson não vê a tradução como a transposição de palavras isoladas de uma língua a outra ou de uma linguagem a outra. Ele vê, sim, como a passagem de sentidos mais complexos, mais amplos, de uma linguagem a outra.

Uma observação de Jakobson (1995) com relação à tradução interlingual nos instiga quanto à tradução intersemiótica. Trata-se do seguinte trecho:

Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais. [...] É mais difícil permanecer fiel ao original quando se trata de traduzir, para uma língua provida de determinada categoria gramatical, de uma língua carente de tal categorial. (JAKOBSON, 1995, p. 68).

Um exemplo disso seria a tradução interlingual entre o português e o inglês no que tange o gênero das palavras. Se seguirmos esse raciocínio, seria mais difícil permanecer fiel ao traduzir do inglês para o português do que o contrário. Conforme expõe Chiovatto (2014),

A próxima escolha digna de nota foi minha opção em traduzir *Royal Army* como “Exército Real”, em vez de “Guarda Real” como pareceria mais apropriado à primeira vista, considerando o contexto. Contudo, a melhor tradução para *Army* é “exército”, e esta palavra possibilitou manter a brincadeira que o autor fez originalmente, pois, em um primeiro momento, parece tratar-se de um exército de fato, na história, e só depois sabemos que a expressão designa somente o Soldado de Bigodes Verdes. Essa pequena descoberta proporciona um daqueles momentos de diversão inocente tão caros a Baum. Se eu tivesse optado por “Guarda Real”, o gênero do artigo que antecede a expressão ou entregaria a piada sem criar ambiguidade alguma (“o Guarda Real” = apenas um guarda) ou criaria uma confusão quanto ao sexo ou identidade de gênero do personagem (“a Guarda Real”); no instante em que o leitor percebesse tratar-se de apenas uma pessoa, ficaria confuso imaginando ser uma mulher, ou ainda poderia pensar que o narrador fala de outro personagem, até a explicação posterior (CHIOVATTO, 2014, p. 221-222).

Pensando na tradução intersemiótica de romances a filmes, toda a parte visual e de trilha sonora do cinema, por exemplo, são categorias ausentes nos romances, assim como entonação e demais características específicas da língua verbal falada. Eis aí um desafio da tradução intersemiótica.

Jakobson (1995, p. 71) também coloca que nenhuma língua pode ser reproduzida de maneira idêntica ao ser traduzida, e comenta sobre a intraduzibilidade da poesia:

A poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 1995, p. 72).

É interessante notar que ele não faz um julgamento negativo do que chama de “transposição criativa”, pelo contrário, enxerga tal procedimento como a solução para a questão da intraduzibilidade, assim como Campos (1962).

1.8 TRADUÇÃO E MERCADO

Nos estudos da tradução, há uma grande preocupação mercadológica. Para a semiótica, tal questão levanta um debate sobre limites do texto, no seguinte sentido: Qual seria o tamanho – a circunscrição do nível de pertinência – do texto de partida? E do texto de chegada? As condições de produção e consumo da tradução, como país, época, enunciatário previsto, são elementos a serem analisados? – isto é, precisamos delimitar o recorte a ser considerado na análise; ela engloba o objeto, as práticas semióticas nas quais se insere e que determinam seus modos de circulação? Qual é o conjunto total que chamaremos de “texto”? Ou seja, cabe ao analista recortar seu objeto e decidir se, para aquela análise, as questões mercadológicas serão ou não pertinentes⁵.

Vejamos com mais detalhes como essa problemática mercadológica é tratada pelos teóricos da tradução interlingual.

John Milton (2002, p. 40) comenta que o Clube do Livro

[...] era uma organização que preservava e divulgava a boa literatura, aparentemente sem ter consciência de que essa “boa literatura”, que chegava até os seus leitores, tinha sido adaptada, cortada e perdido muitas das suas qualidades literárias (MILTON, 2002, p. 40).

Talvez isso aconteça de forma parecida por parte dos produtores de filmes adaptados de grandes obras clássicas da literatura. Podem pensar que estão aumentando o acesso à alta literatura, sem se dar conta das mudanças (e perdas?) ocorridas no processo de tradução intersemiótica. Essa ideia se confirma com o exemplo da adoção por parte do governo da leitura de clássicos adaptados em quadrinhos nas escolas. A justificativa foi que a adoção das adaptações em quadrinhos levaria os alunos a lerem os clássicos literários (VERGUEIRO, 2024).

De semelhante forma, segundo Milton (2002, p. 47), o Clube do Livro acreditava que publicar novelas policiais era uma forma de incentivar a leitura. A essa ideia acrescenta-se aquela do “caráter sagrado do livro” (MILTON, 2002, p. 41). Seguindo essa lógica, poderíamos pensar que o filme que é uma adaptação de um livro, sobretudo sendo de um clássico da literatura, é elevado em relação aos demais filmes. O autor menciona, inclusive, Jane Austen e as irmãs Brontë como exemplos de ficção romântica consagrada.

5 Ver **Capítulo 2** para um desenvolvimento da questão do tamanho do original.

Milton (2002, p. 42) também trata do “contexto de produção”. Para a semiótica, isso entra na questão dos níveis de pertinência (FONTANILLE, 2015), juntamente com os elementos da prática mercadológica que fazem com que o enunciador defina o perfil do enunciatário. Tudo isso é central na noção de projeto enunciativo (MANCINI, 2020b). O perfil do enunciatário define as escolhas do tradutor – aqui, estamos chamando de “tradutor” todo o conjunto que representa o enunciador do texto traduzido (no caso filme adaptado: roteirista, diretor, distribuidora etc.).

A prática mercadológica volta à tona quando Milton (2002, p. 47) trata do preconceito que havia dentro do Clube do Livro com relação à linguagem dos quadrinhos. Há preconceito com certas linguagens e as estratégias mercadológicas têm que lidar com elas. No trabalho de Coutinho (2015), por exemplo, podemos ver como o enunciatário visado interfere nas escolhas do enunciador. A pesquisadora explica que os quadrinhos feitos a partir do filme do Tarantino foram vendidos como uma complementação do filme, então havia a preocupação de criar um simulacro do filme nos quadrinhos. Isso porque é o espectador do filme que vai consumir esse texto, não o leitor de quadrinhos.

Outras questões ligadas a estratégias enunciativas são, por exemplo, o uso de obras de arte para padronização de comportamento (MILTON, 2002). As traduções intersemióticas direcionadas a adolescentes possuem gritante ode à padronização do comportamento⁶. Já em *As Horas*, pode-se compreender que o enunciatário contemporâneo previsto espera ver a homossexualidade mais naturalizada do que no texto de partida. O tema da homossexualidade não é tratado da mesma forma na história que se passa no século XXI e no novo texto, direcionado a um público selecionado, ocidental, que conhece a obra de Virginia Woolf (ver análises nos **Capítulos 3 e 4**).

Por fim, para Borges (1988), a tradução assegura a vitalidade da obra. Podemos dizer que o mesmo é verdade para a tradução intersemiótica. Isto porque muitos livros, por exemplo, são redescobertos e passam ou voltam a ser *best-sellers* após terem sido adaptados para o cinema, para os quadrinhos ou para o videogame. Hutcheon aponta que, como estratégia de mercado, “*book publishers produce new editions of adapted literary works to coincide with the film version and invariably put photos of the movie’s actors or scenes on the cover*” (HUTCHEON, 2013 [2006], p. 30).

Isso nos ajuda a refletir sobre como romances clássicos ingleses ainda se fazem presentes no imaginário contemporâneo através de diferentes tipos de adaptação fílmica.

⁶ Ver nossas análises dos filmes *Clueless* (trad. *As patricinhas de Beverly Hills*) e *Save the Last Dance* (trad. *No Balanço do Amor*) nos artigos “O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de *As patricinhas de Beverly Hills*” (OLIVEIRA, 2013) e “A mestiçagem em foco: inclusão e exclusão no filme *Save the last dance*” (OLIVEIRA, 2009) ambos publicados na revista *Estudos Semióticos*.

1.9 POR QUE SEMIOTIZAR A TRADUÇÃO?

Ao contrário das dicotomias tradicionalmente estabelecidas na área de tradução, a semiótica não pretende estabilizar as fronteiras entre as coisas, mas mergulhar nos processos. Assim, podemos delinear as forças que fizeram uma tradução (vista enquanto processo [MANCINI, 2020b]) traçar este ou aquele caminho.

Naquela literatura tradicional, há dicotomias marcadas, ou é fiel ou não é, ou o tradutor é visível ou é invisível, a tradução ou é domesticadora ou é estrangeirizante. Podemos complexificar essas questões, tratando-as enquanto gradações, como apontamos com relação aos graus de proximidade entre as obras (MANCINI, 2018a). Isso ajudaria a tratar essas problemáticas de modo mais dinâmico.

Além disso, podemos delinear o arco tensivo das obras, determinando onde estão localizadas as “saliências sensíveis” (MANCINI, 2018a), os pontos cruciais de cada texto, para cotejar as obras – e, até mesmo, para colaborar no processo de tradução de textos, ajudando a identificar características a serem mantidas ou modificadas na passagem do texto-fonte para o texto-alvo, a depender do projeto enunciativo em questão.

CAPÍTULO 2

PROPOSTA METODOLÓGICA DE ANÁLISE SEMIÓTICA DA TRADUÇÃO

O conceito de “tradução intersemiótica” foi desenvolvido por Julio Plaza (2003 [1987]) – embora já tivesse sido mencionado por Jakobson (1995) – no livro de mesmo nome, onde estabeleceu os fundamentos relacionados a tal noção a partir de questionamentos sobre a tradução de poesia e alicerçado sobre a Semiótica Peirciana. Trata-se, hoje, de um termo ‘guarda-chuva’ que engloba conceitos como adaptação, transposição, intertextualidade (quando a manifestação de um texto é levada para outro; ex.: citação), o “baseado em” (geralmente usado quando há uma mudança na constituição figurativa) e as linguagens híbridas (uma das questões que se coloca a respeito destas é se haveria a fundação de novas linguagens, como no caso do “*comic journalism*”⁷ – este é um caso singular para o estudo das adaptações ou traduções intersemióticas, já que não há um texto de partida).

É ainda mais recente o estudo das adaptações por meio da Teoria Semiótica Greimasiana. Neste âmbito, uma proposta metodológica para analisar as traduções intersemióticas, baseada tanto no percurso gerativo de sentido, quanto nos desenvolvimentos mais atuais da teoria, sobretudo levando-se em conta a vertente tensiva (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), vem sendo desenvolvida por Mancini (2018a, 2018b, 2020a, 2020b). Os parâmetros atualmente estabelecidos são:

- Foco narrativo⁸ – modo de disposição dos programas narrativos, que podem ser arranjados em teia, em paralelo, de modo sequencial etc., e, principalmente, a hierarquia entre eles, que estabelece um peso diferenciado às diferentes narrativas propostas.
- Dinâmica das perspectivas (ou pontos de vista) – o jogo de vozes e os tipos de organização temporal e espacial, isto é, o modo como o enunciador se vale dos elementos da sintaxe discursiva.
- Direcionamento ideológico/axiológico – as escolhas temáticas e figurativas definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra.
- As estratégias de disposição do conteúdo e expressão ficam subjugadas aos modos de engajamento sensível⁹, na medida em que há uma cifra tensiva que lhes é peculiar.

7 A saber, trata-se de jornalismo feito em quadrinhos.

8 Não confundir com o termo usado na teoria literária, referente, lá, à narração em primeira ou terceira pessoa.

9 Ver Mancini, 2019.

- Desenho de um arco tensivo – mapeamento dos momentos tônicos, das inflexões, efeitos de aceleração/tonicidade em contraposição aos de desaceleração e atonia.
- Aceleradores e desaceleradores de expressão e conteúdo – demanda maior ou menor de catálises (GREIMAS; COURTÉS, 2008).
- Dinâmica de gestão de expectativas, que se assenta nas lógicas implicativa – em que há a manutenção da expectativa para o desfecho de um caminho proposto – ou a lógica concessiva, em que há a quebra da expectativa inicialmente construída. (MANCINI, 2018b)

Além desses parâmetros, acrescentamos, como item de fundamental importância, a construção das personagens e os efeitos de sentido de identidade dela apreendidos. Dessa forma, defendemos que a maneira como as personagens são descritas, desenhadas ou representadas – a depender do tipo de linguagem –, e também seu gênero, sua orientação sexual, suas tomadas de posição, escolhas e ações, bem como as sanções que lhes são imputadas, fazem parte do “direcionamento ideológico/axiológico” dos textos e de suas traduções.

Salientamos que, assim como o ferramental da teoria semiótica como um todo, não é necessário que as análises esgotem esses parâmetros. Cada analista pode e deve utilizar, comparar, averiguar aqueles que forem pertinentes ao seu recorte e às suas perguntas de pesquisa.

Para a aplicação dessa proposta metodológica, é de extrema importância compreender-se a noção de *texto* no seio da teoria semiótica. Trata-se de um produto da *função semiótica* (articulação entre Plano de Expressão e Plano de Conteúdo – aqui, a vertente tensiva será de extremo valor porque possibilita o uso das mesmas categorias para analisar tanto o Plano da Expressão quanto o Plano do Conteúdo) e de um diálogo entre Enunciador e Enunciatário (para Greimas [GREIMAS; COURTÉS, 2008], fundador da Semiótica Discursiva, um texto é o resultado de um fazer persuasivo entre as instâncias da enunciação).

Muitas teorias sobre tradução, como a de Julio Plaza (2003 [1987]) e a de Haroldo de Campos (1962), partiram da reflexão sobre tradução de poesia, justamente porque na poesia há um grau maior de interdependência entre Plano da Expressão e Plano do Conteúdo. Refletem, portanto, sobre como traduzir o “signo” como um todo; criticando a dissociação entre expressão e conteúdo, comumente feita. No entanto, não mostram caminhos específicos nem parâmetros claros para a discussão, contribuição que a semiótica pode fazer para esses estudos.

Dentre os conceitos desenvolvidos por tais pensadores, o conceito de *transcrição* de Haroldo de Campos (1962) é a formulação que mais se aproxima do problema semiótico, já que coloca em relevo o caráter criativo da tradução. De modo semelhante, nossa proposta vê a tradução (sobretudo a intersemiótica) como uma nova enunciação, com novo enunciador e novo enunciatário previsto. Nesse sentido, o tradutor,

“ao mesmo tempo enunciatário da obra de partida e enunciador da obra de chegada, fazendo com que a composição dialógica do sujeito da enunciação se mostre de modo pleno no processo de tradução, algo que vale tanto para traduções inter-semióticas como para as interlinguais” (MANCINI, 2018a, p. 25),

tem liberdade de criação, já que seria impossível reproduzir um dado conteúdo alterando a língua ou a linguagem de um texto.

Uma diferença importante entre as teorias da tradução e o ponto de vista semiótico das traduções é a importância e o tratamento que se dá ao texto-fonte. O conceito de fidelidade é visto com desdém por alguns pensadores da tradução (Cf. ARROJO, 2003 [1986]; OTTONI, 2005; BOHUNOVSKY, 2001; AUBERT, 1994). No entanto, para os semioticistas, se não houver a questão da fidelidade, entendida como algum grau de proximidade entre o texto de partida e o texto de chegada, não há tradução. Na visada semiótica sobre a tradução, considera-se que o texto “original” (que chamamos de *texto de partida* ou *texto-fonte*, para evitar a ideia de superioridade de um dos textos com relação ao outro – do texto traduzido com relação à tradução) não é só o *enunciado enunciado*, mas incorpora a *enunciação enunciada*. A questão que se coloca é, assim, quão próxima a tradução é do texto traduzido? Propomos, portanto, um escalonamento, uma gradação, de níveis de proximidade da obra de chegada com a obra de partida, níveis esses que podem ser distribuídos em um contínuo (MANCINI, 2018a). Assim, falamos em traduções que possuem maior ou menor grau de proximidade com o texto traduzido (ao invés de falarmos em ser ou não “fiel”), proximidade essa que depende do projeto enunciativo de cada tradução. Entendemos projeto enunciativo como o

“conjunto de escolhas e estratégias das quais o enunciador lança mão, no processo de textualização, visando a otimizar seu fazer persuasivo em relação ao fazer interpretativo de um enunciatário que ele prevê no próprio modo de enunciar.” (MANCINI, 2018a, p.25)

Propõe-se, portanto, uma gradação, um escalonamento de níveis de proximidade a partir de uma leitura tensiva das modalidades veridictórias (MANCINI, 2018a, p. 23). Assim, devemos nos questionar, enquanto analistas: por que o enunciador da tradução escolhe uma proximidade mais velada ou mais forte, mais explícita com a obra de partida? A resposta está relacionada ao projeto enunciativo: quem vai ser meu enunciatário? Quais são as coerções da nova linguagem? Dentro de que prática comercial o meu objeto traduzido vai circular? Assim, a semiótica nos permite analisar a tradução enquanto processo (MANCINI, 2020b).

Mas como identificar os graus de proximidade? A manutenção figurativa é aquela que torna mais explícita uma proximidade forte. Quando a manutenção figurativa não existe, tem de se buscar a proximidade num nível mais profundo de leitura (ex. valores, percursos).

Uma questão que colocamos no item **1.8 Tradução e mercado** foi o “tamanho do original”. Uma maneira de pensarmos sobre a questão sob um viés semiótico é usando os *níveis de pertinência* propostos por Fontanille (2015). O autor propõe um percurso gerativo da expressão, em que há um alargamento progressivo dos limites da imanência semiótica. Assim, a depender do recorte feito pelo analista, ou seja, a depender da semiótica-objeto delimitada, pode-se pensar numa imanência estritamente textual ou pode-se passar para outros níveis. O nível seguinte ao do texto é o do objeto, que é o primeiro nível deste alargamento e leva em conta, além do texto, o suporte em que ele se manifesta. Cada nível engloba o inferior. Assim, de um nível para o outro, o Plano da Expressão vai se adensando. O nível seguinte ao do Objeto é o da Prática, depois é o da Estratégia e, por último, o das Formas de Vida, que é a derradeira etapa do alargamento e, portanto, o limite atual da imanência semiótica. A Função Semiótica pode ganhar corpo em todos os níveis. As Formas de Vida são o lado antropológico da constituição do sentido. O autor empresta esse termo (*Lebensform*) de Wittgenstein (1999 [1953]) e utiliza, para sua conceptualização, o conceito de *semiosfera* da Semiótica Russa (LÓTMAN, 1996/1999).

Assim, uma questão que envolve tanto o objeto quanto a prática de consumo de traduções intersemióticas é a mudança sensorial. Explico: por meio da tradução intersemiótica, um texto verbal escrito pode ser adaptado para uma linguagem sincrética como a cinematográfica, por exemplo. Assim, o sentido que inicialmente era transmitido ao enunciatório apenas pelo canal sensorial da visão, agora utiliza os canais da visão e da audição, quando não do olfato e do tato, como em exposições 4 ou 5D. Este caráter intrínseco à tradução intersemiótica, que é a mudança sensorial – já que o próprio Plano da Expressão passa a ser outro –, faz com que se ultrapasse a questão do texto-fonte, o que leva a autora de *A Theory of Adaptation* (HUTCHEON, 2013 [2006]) a dizer que não se pode mais pensar em fidelidade ao original, pois há um outro regime sensorial no texto adaptado. No entanto, essa posição é discutível. Uma nova dinâmica sensorial faz com que eu não possa pensar nos graus de proximidade com o texto de partida? Consideramos que é apenas a visão limitada da ideia de fidelidade que está ultrapassada.

Como já mencionamos, a abordagem tensiva traz um ferramental bastante importante para a análise das traduções intersemióticas; isso porque seus conceitos têm um grau de abstração que permite sua utilização tanto para descrever elementos do Plano do Conteúdo quanto aqueles do Plano da Expressão. Podemos, por exemplo, descrever o andamento¹⁰ de um filme baseando-nos na quantidade e na frequência de seus cortes. Assim, um filme com muitos cortes seria um filme com andamento acelerado, enquanto um filme com poucos cortes seria um filme desacelerado. O *elã* também pode ser visto em todos os níveis do percurso proposto por Fontanille (2015). Podemos pensar no exemplo

10 O “andamento” faz parte da metalinguagem da Semiótica Tensiva e é uma das subdimensões da intensidade, ao lado da tonicidade. Para o andamento, a *direção* tem por dilema o par aceleração ou desaceleração. No que se refere à *posição*, adiantamento ou retardamento, e por último, no que se refere ao *elã*, rapidez ou lentidão. “Direção”, “posição” e “elã” são foremas que, ao se cruzarem com as subdimensões, formam pares de valências, a exemplo dos três pares aqui mencionados (cf. ZILBERBERG, 2006 [2002]).

da *linguagem dos quadrinhos*¹¹ – estabilização de um código, nível das Formas de Vida –, que tem um elã rápido. Este elã pode variar para mais rápido (como nos mangás) ou mais lento (como nos quadrinhos da Turma da Mônica, nos quais há menos necessidade de catálises¹² por parte do leitor). De semelhante modo, trabalhamos com a hipótese de que as adaptações fílmicas “atualizadas” seriam menos rápidas, pois exigiriam menos catálises por parte do espectador. Assim, trazer para o contexto contemporâneo, com figuras atuais, mesmo que mantendo os temas originais subjacentes, faria com que um romance clássico passasse a “fazer parte” do mundo do espectador, com elementos que são reconhecíveis, portanto elementos de deslocamento (porque aproximam o texto do enunciatário) e lentidão (porque exigem menos catálises). Numa adaptação que mantém as figuras de época, o enunciatário tem que dar um passo a mais na interpretação, portanto fazer mais catálises¹³.

Assim, tendo em vista a mudança sensorial das traduções intersemióticas, as mudanças relativas às práticas de recepção de cada linguagem e o projeto enunciativo de cada texto, podemos dizer, com relação ao papel do leitor na construção dos efeitos de sentido dos textos, que há caminhos de leitura pré-definidos para cada mídia; podendo a nova mídia (do texto adaptado) enfatizar, modificar ou apagar características do texto-fonte. Postas todas essas questões, defendemos que a Teoria Semiótica de linha francesa tem a abstração e a metodologia necessárias para tratar as problemáticas levantadas.

Conforme discutimos no **Capítulo 1**, nos estudos da tradução, há várias dicotomias: tradução literal *versus* tradução livre; fidelidade *versus* infidelidade; tradução ao pé da letra *versus* tradução do sentido; autor *versus* tradutor; tradução domesticadora *versus* tradução estrangeirizante (VENUTI, 2002; SCHLEIERMACHER, 2010). Esta última parece rentável para um trabalho de comparação entre dois tipos de adaptações fílmicas de romances – como mencionamos, se alargarmos a noção de geográfica para também temporal –, sendo o primeiro tipo comparável a adaptações contemporaneizadas e o segundo tipo, a adaptações que mantêm a época e as figuras do texto-fonte. A tradução domesticadora é aquela que se submete servilmente ao contexto de chegada, levando o enunciatário até o enunciatário; enquanto a tradução estrangeirizante é aquela que busca resistir à tendência de transformar o texto estrangeiro em algo familiar, isto é, não apaga os valores subjacentes ao texto de partida, levando o enunciatário até o enunciatário. Verificamos a hipótese de fazer um paralelo com os dois tipos de adaptações mencionados: as adaptações contemporaneizadas facilitam o trabalho do espectador, trazendo para o contexto atual os temas e conflitos vividos pelos protagonistas de romances clássicos do século XIX e do início do século XX; já a adaptação que gera o filme de época leva o espectador de hoje a outros tempos tendo, muitas vezes, que fazer um esforço interpretativo maior para com-

11 A esse respeito, ver MANCINI, R. e ALT, J. “Quadrinhos: do papel à internet”. In: *Linguagens na cibercultura*. Lucia Teixeira e José Roberto do Carmo Jr. (orgs.). Estação das Letras e Cores, 2013, p. 91-109.

12 “Catálise é a explicitação dos elementos elípticos ausentes na estrutura de superfície. É um procedimento que se realiza com o auxílio dos elementos contextuais manifestados e mediante as relações de pressuposição que entretém com os elementos implícitos.” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 54).

13 Rever item 1.6 *Tradução domesticadora versus tradução estrangeirizante*.

preender, com as grades interpretativas da contemporaneidade, as temáticas de relevância para aquele período.

Uma outra dicotomia da tradução que configura questão de base para a Semiótica é produto *versus* processo. As palavras *adaptação* e *tradução* carregam, em si, esta dicotomia: *adaptação* e *tradução* designam o texto de chegada, isto é, o texto traduzido/adaptado; e designam, também, a atividade do tradutor/adaptador. A Semiótica é a teoria que se propõe a trabalhar a tradução e a adaptação de uma forma dinâmica, enquanto produto e processo. A metodologia básica do Percurso Gerativo do Sentido (comparação de temas, figuras, organização narrativa) diz respeito ao produto. Assim, podemos dizer que quanto mais temas em comum, quanto mais figuras em comum e quanto mais parecida for a organização narrativa de uma adaptação, maior seria a proximidade com o texto-fonte. O processo está ligado a outra dicotomia, a do tradutor que se mantém apenas no papel de tradutor *versus* tradutor-autor. Quando pensamos no papel do tradutor, pensamos sobre o processo. Entendemos que o tradutor sempre é autor, embora seja mais fácil de aceitar tal ideia quando é menor a proximidade com o texto de partida.

Em *A Theory of Adaptation*, Hutcheon (2013 [2006], p. 4) traz o levantamento (feito em 1992) de que 85% dos filmes que ganharam o Oscar de Melhor Fotografia são adaptações e de que 95% das minisséries e 70% dos filmes para TV que ganharam o Emmy Awards são adaptações, o que demonstra a importância do nosso trabalho.

Para Hutcheon (2013 [2006]) o texto resultante de uma adaptação não é secundário. Ele é segundo, posterior, mas não inferior. Além disso, o texto adaptado tem que manter relação intertextual extensa com o texto de partida. Ou seja, é necessário haver manifestações de um texto no outro. Na intertextualidade, não é só o discurso de um texto que é trazido em outro, mas a maneira como ele é manifestado.

Consideramos o elemento figurativo dos textos o mais concreto; o contato mais marcante, sempre tônico, nunca passando despercebido pelo enunciatário. Portanto, acreditamos que este seja um elemento fundamental ao tratarmos de traduções intersemióticas. Há, no entanto, adaptações que fazem uma “atualização figurativa” – questão central para este trabalho –, como o filme *Apocalypse Now* faz em relação ao livro *O Coração das Trevas* (SILVA; MANCINI, 2014). Assim, damos especial atenção à semântica discursiva, em especial, ao aspecto figurativo das obras analisadas.

Para solucionar questões bastante complexas, como o limite do que seria “atualização figurativa”, Mancini (2018b) estabelecemos parâmetros de análise. Os parâmetros do Nível Discursivo são temas, figuras e categorias de pessoa, espaço e tempo; já os parâmetros do Nível Narrativo incluem os programas, percursos e esquemas narrativos (quantos são e quais são as relações entre eles [para checar se houve inversão de hierarquia]). Além disso, propomos também analisar os valores e as modalidades.

A ideia de base desta metodologia é mapear as estratégias de textualização da fonte, buscando quais seriam os efeitos de sentido imprescindíveis para a identidade da obra.

Também é importante averiguar qual é a relação enunciador-enunciatório prevista. Assim, propomo-nos a verificar as relações entre as traduções intersemióticas analisadas, buscando mapear quais os pontos de proximidade e de variação que os dois projetos estabelecem entre si, em função do novo enunciatório pretendido¹⁴.

Ainda em desenvolvimento, essa metodologia tem rendido resultados de análise publicados em diversos artigos (SILVA; MANCINI, 2014; COUTINHO; MANCINI, 2016; SOUZA JR; MANCINI, 2017), que apresentam, na prática, as noções explicitadas acima. O presente trabalho pretende contribuir para o aperfeiçoamento do referido método.

Por fim, pretendemos analisar os resultados tentando delimitar os valores veiculados em cada obra e descrevendo a construção das personagens, já que, para Fontanille (2007, p.185), insistimos, um discurso *captura* seu interlocutor se fizer com que este se identifique com seus actantes. Assim, pretendemos verificar a hipótese de que as adaptações contemporaneizadas constroem suas personagens com base nas formas de vida atuais. Arelado à construção das personagens está o direcionamento ideológico/axiológico – as escolhas temáticas e figurativas definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra. Discutiremos estas questões nas análises dos capítulos seguintes, sobretudo no **Capítulo 4**.

2.1 CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA COGNITIVA

Buscando refletir sobre a tradução de modo geral e especialmente a tradução intersemiótica a partir do livro *Principia Semiotica: aux sources du sens* (GROUPE μ , 2015), em que os autores procuram estabelecer os fundamentos de uma semiótica cognitiva, propomos aqui reflexões que podem contribuir com os estudos semióticos da tradução e da tradução intersemiótica. Assim, objetivamos levantar questionamentos e aproximações possíveis entre os campos teóricos em pauta.

Uma das posições de base da semiótica cognitiva do Groupe μ é o monismo. Trata-se de um posicionamento que vê o corpo, por sua atividade perceptiva, como “local dos mecanismos cognitivos e portanto semióticos”¹⁵, logo, uno, sem dividi-lo, como o faz o cartesianismo, em carne e alma/espírito, ou corpo e mente (GROUPE μ , 2015, p. 70-71).

Os teóricos da tradução (interlingual) tocam nessa questão, como metáfora da inseparabilidade do que chamam de “forma” e “sentido” – *significante* e *significado* na tradição saussuriana e *plano da expressão* e *plano do conteúdo* na tradição hjelmsleviana –, tratando-os como “letra” e “espírito”, retomando a máxima de São Paulo, segundo quem “a letra mata

14 Neste ponto, gostaríamos de deixar claro que o foco dessa metodologia é a análise descritiva e não valorativa; ou seja, não é sua preocupação central avaliar uma tradução, embora ela possa ser utilizada para este fim em contextos não acadêmicos. Seria uma possibilidade de converter o conhecimento desenvolvido na academia para os meios de comunicação, por exemplo, o de auxiliar em adaptações, muito presentes nas mídias em geral.

15 As citações e os termos desta obra foram traduzidos livremente.

e o espírito vivifica” (cf. BERMAN, 2007 [1985], p. 31). Assim, alguns autores se opõem às ideias “essencialistas”, “platônicas”, para as quais importaria *o que se diz* e não *como se diz* (cf. MILTON, 2002, p. 55-56; BERMAN, 2007 [1985], p. 31-32). A esse respeito, Berman (2007 [1985], p. 32) coloca: “a cesura platônica sanciona um certo tipo de ‘traslação’, a do ‘sentido’ considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo ‘invariante’ que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca sensível, seu ‘corpo’: de sorte que o insignificante, aqui, é antes o significante.”

Já John Milton (2002, p. 55) esbarra na questão ao se indagar sobre o motivo de dialetos e idioletos de diversos romances estarem “corrigidos” para a norma padrão em traduções (ele examina sete traduções de *Wuthering Heights* para o português, traduções de Faulkner e Dickens para o português e cita estudos de traduções de *Wuthering Heights* para o espanhol [ORTIZ, 1995, apud MILTON, 2002] e de diversas traduções para o hebraico [TOURY, p. 128, apud MILTON, 2002]). Ele aponta que um dos motivos para essa homogeneização é o essencialismo platônico, para o qual “o dialeto é de somenos importância, importando o que diz a personagem e não como diz. A linguagem torna-se simples roupa, sem relevância nenhuma, da ideia essencial” (MILTON, 2002, p. 55).

Decorrem, daí, críticas a traduções que se preocupam somente com o conteúdo, considerando ser possível dissociar o que se diz do como se diz (isto é, plano do conteúdo e plano da expressão). Para a Semiótica, o sentido é construído na semiose, na união dos dois planos. Portanto, toda tradução deve se preocupar com o plano da expressão, além do plano do conteúdo. Sabemos que os dois planos não são separados ou estanques, o que faz com que mudanças no plano da expressão afetem o plano do conteúdo – e vice-versa. Evidentemente, o plano da expressão jamais será idêntico ao se passar de uma língua para outra ou de uma linguagem para outra, no caso de traduções intersemióticas, mas, se o que se busca é uma tradução com alto grau de proximidade com o texto-fonte, ou ao menos comprometida com o texto de partida, deve-se objetivar atingir efeitos de sentido próximos aos do texto que está sendo traduzido, e, para isso, é essencial a preocupação com o plano da expressão.

Milton (2002) menciona o dialeto; em nossa proposta, consideramos que o dialeto, o sotaque ou a forma de falar (construção frasal, escolha lexical) de uma personagem faz parte de sua construção identitária. Assim, uniformizar a linguagem para a forma padrão, apagando peculiaridades das falas de personagens, empobrece as obras, diminuindo sua complexidade, privando o leitor da tradução de certos efeitos de sentido.

Do posicionamento monista se deduz que o sentido acontece na experiência do corpo, e não só no intelecto. O sentido sempre parte do contato com o mundo. Para o Groupe μ (2015, p. 70), “o sentido emerge da experiência [...]: sensorialidade e sentido estão estritamente ligados [...]: o sentido procede DOS sentidos”. Tal pensamento vai de encontro às ideias de Hutcheon (2013 [2006]), que, como mencionamos, ao examinar traduções intersemióticas, diz que não se pode mais pensar em fidelidade ao original, pois há um outro regime sensorial no texto adaptado.

Assim, no desenvolvimento contemporâneo da teoria semiótica para o estudo de traduções intersemióticas, a questão dos sentidos tem se mostrado central: a mudança sensorial é um caráter intrínseco à tradução intersemiótica, já que, por meio dela, um texto verbal escrito pode ser transposto para uma linguagem sincrética como a cinematográfica, por exemplo.

No entanto, o Groupe μ (2015) defende que o sentido é amodal, no sentido em que não depende do canal sensorial. Canais diferentes, porém, oferecem possibilidades e restrições que lhe são específicas. Assim, entendemos que, nesse quesito, a tradução intersemiótica está muito próxima da tradução interlingual, já que as línguas não possuem equivalências exatas para cada palavra, cada tempo verbal, cada construção frasal, cada tipo de registro. Portanto, podemos concluir, com relação ao que já foi dito até aqui, que uma tradução qualquer deve levar em conta seu projeto enunciativo, isto é, deve considerar seus objetivos e o público alvo para construir, na língua ou na linguagem de chegada, um texto com efeitos de sentido fiéis ao seu próprio projeto, nunca ignorando a importância da articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Com base nos *Principia*, entendemos que uma tradução intersemiótica é o resultado da ação de uma grade de interpretação sobre um projeto enunciativo, em outras palavras, uma catassemiose, decorrente de uma anassemiose. Explicamos: uma adaptação/tradução, que não deixa de ser uma maneira de agir no mundo, só pode ser feita a partir de um determinado ponto de vista sócio-histórico, por isso a grade de interpretação. É um agir no mundo (catassemiose) a partir da interpretação de um “texto” (anassemiose).

O projeto enunciativo entra na discussão quando se pensa em conservação ou inovação com relação ao texto de partida, isto é, quando se pensa na intencionalidade da instância enunciativa realizada de modo feliz (no sentido usado em semântica). Se um filme é produzido a partir de um livro para virar um *blockbuster*, se um quadrinho é produzido a partir de um romance para fins didáticos, se um clássico da literatura europeia é adaptado para o cinema juvenil etc., decisões quanto à conservação de características do texto de partida ou de inovação com relação a elas têm que ser tomadas, e interferirão, melhor, intervirão, diretamente na recepção do texto final e nos efeitos de sentido que serão dele apreendidos. Ou seja, além de modificar, podem acrescentar ênfases distintas, nuances, apagamentos, destaques.

Continuamos a pensar nas conservações e inovações mencionadas acima e nos perguntamos: *Wuthering Heights* continua sendo *Wuthering Heights*, mesmo a MTV tendo colocado um Heathcliff loiro e contado apenas a história da primeira geração da família, na adaptação que fez da obra? Ou apenas uma adaptação dita “mais fiel” de *Wuthering Heights* é *Wuthering Heights*? Um filme como *As Horas* continua sendo *Mrs. Dalloway*, apesar de misturar características das personagens e passar a história para os dias atuais, já que manteve o estilo, a temática e o modo de tratá-la (figuras, percursos narrativos gerais, embora com algumas alterações)?

O conceito de dipolo (organização corporal e cultural que permite que os seres vivos percebam intervalos a partir de dados do mundo, ou gradientes), pode nos ajudar a chegar a uma resposta. Esse conceito é interessante para pensar a análise de traduções intersemióticas e demais transmídias, sobretudo quando se está lidando com traduções contemporaneizadas, já que haverá mudanças remarcáveis, ligadas diretamente à passagem do tempo entre o texto de partida e o texto de chegada. Os autores dos *Principia Semiótica* vão dizer: “semioticamente [...], nenhuma unidade tem sentido por ela mesma: ela só o adquire na inserção em uma corrente temporal coerente” (GROUPE μ , 2015, p. 236), isto é, excluindo o aleatório. Assim, entendemos que a unidade *Wuthering Heights*, por exemplo, faz sentido, hoje, se vista como uma entidade que sofreu mudanças ao longo dos anos, levando em conta obras que são traduções (intersemióticas) da obra de Emily Brontë.

Metaforicamente, os conceitos de *transdução* e de *transdução inversa* (GROUPE μ , 2015, p. 161-163) também podem ser usados para a sistematização dos estudos de traduções intersemióticas. *Transdução* é o que acontece na anassemiose, é como nosso sistema nervoso “traduz” os estímulos do mundo. *Transdução inversa* é o que acontece na catassemiose, é a “tradução” das nossas significações em ações sobre o mundo. Assim, considerando as traduções intersemióticas, a anassemiose (transdução) acontece quando um sujeito qualquer entra em contato com um texto (no caso desta pesquisa, quando lê um romance) e o interpreta. O produto da tradução intersemiótica seria, assim, um tipo de catassemiose – mas evidentemente não o único – em que este leitor decide agir sobre o texto que leu e sobre o mundo ao produzir uma adaptação do romance lido. Desse modo, a transdução inversa fica evidente materialmente no filme (ou peça, ou *game*, ou pintura...) produzido a partir do primeiro texto.

No final do capítulo 4, Édeline e Klinkenberg (GROUPE μ , 2015) explicam o conceito de “mediação”: “a interação e a mediação – dos transdutores no contato com o exterior – são conceitos capitais para explicar a semiose”. Essa noção de mediação pode ser relacionada com a mediação feita por uma tradução intersemiótica. Isto porque, por exemplo, há diversas adaptações de clássicos da literatura para o público infantil e juvenil. Trata-se de uma maneira de mediar a cultura dos últimos séculos de modo a fazer com que ela chegue a um novo público. Essa ideia se une à noção de ferramenta (fr. *outil*), se ampliada, como propomos: a tradução intersemiótica (no caso, um filme voltado ao grande público) pode ser um recurso utilizado para disseminar os clássicos.

Édeline e Klinkenberg (GROUPE μ , 2015, p. 419) definem ‘ferramenta’ como “todo dispositivo, material ou simbólico, que serve a uma finalidade de modo recorrente”. Dessa forma, as ferramentas estão estritamente ligadas às práticas e à rotina. Em um escopo mais abrangente, tanto as traduções interlinguais, quanto as traduções intersemióticas e objetos transmidiáticos podem ser considerados ferramentas; ferramentas que fazem um determinado texto chegar a novos públicos.

Esses textos também podem ser ferramentas do mercado, ferramentas que otimizam as vendas. O *Globo Play* (serviço para o mercado de *streaming* de vídeo por meio da inter-

net), por exemplo, é uma ferramenta transmidiática que busca fazer parte da rotina das pessoas e retomar para a Globo o público que a Netflix e outras empresas tiraram. Assim, o assinante pode ver em seu computador ou celular, antecipadamente, capítulos de minisséries que ainda não estrearam na televisão aberta e diversos outros conteúdos a hora que quiser (vídeo de lançamento do *Globo Play* disponível em <https://famososnaweb.com/globo-lanca-propaganda-do-globo-play-confira-o-video/>, acesso em 10/08/2017).

Édeline e Klinkenberg (GROUPE μ , 2015, p. 406) sustentam que a ação modifica o mundo e que uma nova anassemiose pode surgir daí (e por sua vez gerar uma nova ação). A produção de um texto a partir de outro nos parece um exemplo emblemático desse ciclo; veja o caso das adaptações de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf: primeiramente, um livro, chamado *The Hours* (CUNNINGHAM, 1998), foi escrito baseado no romance woolfiano e, posteriormente, este livro foi adaptado para o cinema. Eis aí um exemplo da sucessão das duas faces do processo enunciativo, isto é, a produção e a recepção do signo/texto. Seguindo o paralelo que viemos traçando com a semiótica cognitiva: trata-se de anassemioses construídas sobre o resultado de catassemioses anteriores (GROUPE μ , 2015, p. 437).

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE *MRS. DALLOWAY*

A partir das conclusões teóricas tiradas dos capítulos anteriores e da metodologia proposta, analisamos, aqui, os filmes *Sra. Dalloway* ou *A última festa* (*Mrs. Dalloway*, Marleen Gorris, 1997) e *As Horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), dois filmes derivados do romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]), com vistas a compará-los, buscando entender os mecanismos utilizados para a criação dos efeitos de sentido em cada um desses textos adaptados.

Começamos por uma análise geral, passando pelo percurso gerativo de sentido, comparando os percursos narrativos, as figuras e os temas, a construção das personagens e as oposições de base, chegando às estratégias enunciativas e de montagem do texto fílmico, tratando de questões próprias a esta linguagem (cortes, transição entre cenas, uso de *voice-over* e *flashbacks* etc.).

Tratamos do aparente efeito mais marcado de fidelidade do filme *Sra. Dalloway* e fazemos um levantamento das características que fazem com que *As Horas* pareça ter uma proximidade mais tênue com o texto-fonte, questionando tal aparência e demonstrando como, mesmo ao mudar o momento histórico em que a narrativa se passa, ainda carrega os traços fundamentais da obra de Virginia Woolf.

Em seguida, selecionamos alguns aspectos salientes dos filmes para serem analisados mais detidamente; são eles: (i) o tratamento do tempo, (ii) a temática da homossexualidade e (iii) a figura das flores.

Para que nosso trabalho tenha autonomia, isto é, para que nosso leitor consiga entender a análise sem ter que necessariamente recorrer aos filmes que analisamos aqui, reproduziremos algumas falas dos filmes e usaremos fotogramas. No entanto, gostaríamos de esclarecer que não estamos analisando os planos verbal e visual separadamente, nem o filme como se fosse formado por imagens fixas. Quando possível, reproduziremos o fotograma com a legenda da fala, para chegar mais perto do sincretismo fílmico em nossos exemplos.

Mrs. Dalloway (WOOLF, 2003 [1925]) é um dos romances mais comentados, isto é, de maior repercussão, de Virginia Woolf em nossos dias, sobretudo após o lançamento do filme *As Horas* (Stephen Daldry, 2002), uma adaptação do romance homônimo de Michael Cunningham (1999 [1998]), que traz para os dias atuais as problemáticas desenvolvidas por Woolf. Há, em *Mrs. Dalloway*, intertextos e interdiscursos que o inserem na sociedade e no contexto literário de sua época. Ele contém elementos autobiográficos, críticas à sociedade da época (sobretudo por meio de ideias de cunho feminista), influência de Eliot (1971) (ecos de *The Waste Land* – uma melancólica autobiografia de seu autor – estão

presentes no ritmo do fluxo de consciência, sobretudo através dos pensamentos de Septimus, e de Clarissa, quando esta reflete sobre a morte daquele) e de Joyce (2000 [1922]) (a narrativa modernista de *Ulysses* influenciou diretamente a escrita de *Mrs. Dalloway* com sua crítica social e com o fluxo de consciência¹⁶).

No entanto, o foco deste trabalho não é investigar os textos que serviram de base e que compõem *Mrs. Dalloway*, mas os textos produzidos a partir deste romance. Nosso interesse se concentra em dois filmes baseados nesta obra de Woolf: *Sra. Dalloway* (Marleen Gorris, 1997) e *As Horas* (Stephen Daldry, 2002). Nosso objetivo é o de comparar estes dois textos com relação ao texto de partida *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]) abordando questões como os graus de proximidade e buscando entender os mecanismos utilizados em cada um desses textos, que consideramos traduções intersemióticas daquele. Para tanto, utilizamos a metodologia explicitada no **Capítulo 2** deste livro para a análise de traduções intersemióticas visando o cotejamento entre textos adaptados e seus originais. Para evitar confusão no caso de obras homônimas, utilizaremos o título original em inglês para o texto-fonte e o título traduzido em português para o texto de chegada; dessa forma, chamaremos de *The Hours* o romance de Cunningham e de *As Horas* o filme de Daldry; chamaremos de *Mrs. Dalloway* o romance de Woolf e de *Sra. Dalloway* o filme de Gorris.

3.1 PERCURSOS NARRATIVOS

Mrs. Dalloway conta um dia da vida de Clarissa Dalloway. Neste dia, toda a sua história vem à tona, através de lembranças e fluxo de consciência. A trajetória da personagem principal se intercala *sem aviso prévio* (sem separação em capítulos ou de qualquer outro gênero) com a história de Septimus, um personagem que não tem relação direta com Clarissa. Há, assim, duas narrativas paralelas que abordam questões bastante semelhantes – homossexualidade, suicídio, loucura, nostalgia.

No filme *Sra. Dalloway*, todos os programas narrativos são mantidos. Não há o problema da necessidade de condensação, já que o romance não é *plot centered*, isto é, não acontece muita coisa. O foco é nas personagens, seus pensamentos, suas lembranças. No filme, “acontecem as mesmas coisas” que no livro. Dito semioticamente: há uma manutenção total das figuras e dos programas narrativos, inclusive de suas hierarquias. No entanto, há alterações na ordem de apresentação dos fatos. Por exemplo, o filme não começa com a frase de Clarissa – a primeira frase do livro é “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*” –, mas com a cena de Evans (amigo de Septimus) morrendo na guerra. Há, assim, mudanças na sintaxe narrativa, já que a ancoragem temporal é diferente em alguns trechos da narrativa. A aspectualidade, porém, se mantém¹⁷. Resumidamente, os

16 Ver a Introduction à edição da Wordsworth Classics (PAWLOWSKI, 2003).

17 Ver, a esse respeito, o item 3.7 **Temporalidade e aspectualidade**.

dois “contam a(s) mesma(s) história(s)” – na verdade, o primeiro conta (*telling mode*) e o segundo mostra (*showing mode*)¹⁸.

Já o filme *As Horas* insere duas novas histórias com relação ao romance *Mrs. Dalloway*. Trata-se de duas atualizações que mantêm os eixos temáticos da obra de partida, porém sob o olhar de duas outras épocas. Há, assim, três momentos de referência, três pequenos laboratórios das temáticas woolfianas (ver item 3.1.3 *Temas*). Essas três histórias são baseadas tanto no romance *Mrs. Dalloway* quanto na biografia de sua autora, além de levar em conta dois outros momentos históricos (anos 1950 e anos 2000). Assim, há uma repetição dos percursos narrativos, porém por vezes há um embaralhamento entre actantes e atores; isto é, nem sempre quem desenvolve um dado papel actancial da obra de partida é figurativizado pela mesma personagem na obra adaptada. Assim, embora os percursos narrativos principais sejam mantidos, a hierarquia destes e a sintaxe narrativa são alteradas. O exemplo mais marcante desta manutenção parcial dos percursos narrativos é a história da personagem principal de ambas as obras, Clarissa. A Clarissa do filme tem pontos em comum com a Clarissa do livro, mas não é idêntica a ela: ambas estão preparando uma festa para aquela noite e querem ser boas anfitriãs, porém a festa da Clarissa de Woolf acontece e a festa da Clarissa de Daldry não. As duas recebem uma visita durante a preparação da festa que as abala e as leva a rememorar o passado, no tempo da juventude apaixonada, momento em que há um triângulo amoroso em ambos os casos. Mais adiante, no item **3.6 Sobre os graus de proximidade**, discutiremos o papel dessas semelhanças e diferenças na construção do efeito de proximidade com a obra de partida.

3.2 FIGURAS

Como já mencionamos, há uma manutenção figurativa total do filme *Sra. Dalloway* com relação ao livro que lhe deu origem. Por isso, concentramo-nos, aqui, em mostrar como as figuras do romance de Woolf foram retomadas no filme *As Horas*. Sobre o *Sra. Dalloway*, a esse respeito, diremos apenas que as figuras ora apresentadas unicamente por meio da linguagem verbal escrita passaram, no filme, a ser mostradas ao espectador tanto visualmente, como por meio da linguagem verbal oral – nas falas das personagens e pelo recurso de *voice-over*, muito utilizado no filme (analisamos os efeitos de sentido depreendidos desse uso no **Capítulo 4**).

Uma das figuras presentes em *Mrs. Dalloway* e incorporada no filme *As Horas* é a do beijo homossexual (lá entre Sally e Clarissa Dalloway e aqui entre Laura [Julianne Moore] e Kitty [Toni Collette], Virginia [Nicole Kidman] e Vanessa [Miranda Richardson] e Clarissa Vaughan [Meryl Streep] e Sally [Allison Janney]). Assim como o beijo do romance de Woolf, dois dos beijos entre mulheres também são transgressores no filme (por configurar uma traição, já que Laura é casada com Dan [John C. Reilly] e Virginia com Leonard

¹⁸ Para os modos de engajamento, ver Hutcheon (2013 [2006]).

[Stephen Dillane]], com exceção do de Clarissa Vaughan, que vive com sua companheira Sally e pertence a uma época em que relações homoafetivas começam a ser aceitas nas sociedades ocidentais. Visualmente, os três beijos do filme são bastante parecidos entre si; como podemos observar na figura abaixo (ver figura 3), há uma ligeira inclinação dos rostos e a mão das personagens principais é colocada no pescoço da mulher beijada.



Figura 3 – Fotogramas dos três beijos lésbicos do filme *As Horas*

Há, aqui, o desdobramento, a triplificação de um único beijo que acontece na obra de partida (“*Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips.*” [Woolf, 2003 {1925}, p. 26]). Esta é uma das características de *As Horas*: a exacerbação, a multiplicação das figuras e dos temas woolfianos. Abaixo, fotogramas deste beijo que se mantém único no filme *Sra. Dalloway* (ver figura 4).



Figura 4 – Fotograma do filme *Sra. Dalloway* em 20'51"

Outras figuras incorporadas ao filme são os nomes próprios: Clarissa Vaughan tem o primeiro nome da personagem principal do romance *Mrs. Dalloway*, cujo marido se chama Richard – no filme, amigo e ex-namorado de Clarissa (interpretado por Ed Harris). Sally, companheira de Clarissa, no filme, tem o mesmo nome da amiga de Clarissa Dalloway, que ela havia beijado na juventude (rever figura 4).

/Flor/ é uma figura presente em vários momentos do romance *Mrs. Dalloway*: Sally pega uma flor antes de beijar Clarissa (ver trecho citado acima), Rezia, mulher de Septimus, compra flores e as arruma em um vaso (é curioso notar que as flores que ela traz estão quase morrendo. Ela diz ter tido que comprar de um homem pobre que estava na rua – “*She had had to buy the roses, Rezia said, from a poor man in the street. But they were almost dead already, she said, arranging the roses.*” [Woolf, 2003 {1925}, p. 69]), Hugh Whitbread traz flores para a anfitriã de um almoço de negócios (idem, p. 76-77) e Richard Dalloway compra flores para Clarissa Dalloway, sua esposa (idem, p. 84). Esta figura é repetida à exaustão no filme *As Horas*, tanto narrativamente (no dia de seu próprio aniversário, Dan traz flores para Laura [ver figura 5], que não estava feliz com a vida que levava, o que incluía seu casamento [11’32” a 11’54”]; Sally traz flores para Clarissa, mas ao chegar vê a casa cheia de flores, então joga as que havia trazido em cima de umas caixas antes mesmo de entregá-las à sua companheira [32’25” a 33’01”]; Clarissa traz flores para Richard [ver figura 6] e as arruma em vasos que espalha pelo apartamento do amigo doente [17’28” a 19’35”]), quanto visualmente (alguns exemplos são os papéis de parede da sala e do quarto de Laura, sua camisola e seu penhoar [ver figuras 5, 7 e 8], a cabeceira da cama de Sally e Clarissa [ver figura 9], o penhoar, as cortinas e a louça de Virginia [ver figura 10], seu vestido [ver figura 11], o avental que Clarissa usa durante a visita de Louis [Jeff Daniels] [ver figura 12] e o papel de parede do lado externo do apartamento dela, que vemos quando ele chega [ver figura 13]¹⁹).



Figura 5 – Fotograma do filme *As Horas* em 4’53”

¹⁹ Analisamos a questão das flores mais detidamente no item 3.10 **A figura das flores**.



Figura 6 – Fotograma do filme *As Horas* em 17'18"



Figura 7 – Fotograma do filme *As Horas* em 8'08"



Figura 8 – Fotograma do filme *As Horas* em 11'38"



Figura 9 – Fotograma do filme *As Horas* em 6'55"



Figura 10 – Fotograma do filme *As Horas* em 7'46"



Figura 11 – Fotograma do filme *As Horas* em 8'35"



Figura 12 – Fotograma do filme *As Horas* em 51'35"



Figura 13 – Fotograma do filme *As Horas* em 50'25"

3.3 TEMAS

Como dissemos nos itens anteriores, *Sra. Dalloway* mantém exatamente os mesmos percursos narrativos, figuras e temas de *Mrs. Dalloway*; já o filme *As Horas* mantém alguns itens do percurso gerativo e subverte outros. Concentrando-nos, agora, na questão dos temas, tratamos de como as três narrativas que compõem o filme *As Horas* constituem três pequenos laboratórios das temáticas woolfianas. Adiantamos que o alicerce para que tal construção se mantivesse de pé foi a manutenção dos temas, ou, ainda, o modo como os temas woolfianos foram retomados nos três momentos históricos que o filme de Daldry traz. Começaremos por um levantamento dos temas comuns às duas obras:

O tema “preparação de festa” originalmente presente no livro *Mrs. Dalloway* aparece em diversos momentos do filme, e este ponto em comum com o livro é apontado por Richard ao se referir à Clarissa Vaughan durante a primeira visita da amiga a seu apartamento (ver tabela 1):

Tabela 1 – Transcrição de *As Horas* em 21’11”

0:21:11
1. Richard: Oh, Mrs. Dalloway... Always giving parties... to cover the silence.

Outros temas incorporados ao filme são: doença causadora de suicídio (dado biográfico de Virginia Woolf que aparece tanto na personagem que a representa no filme como em Richard e está presente no percurso do personagem Septimus do livro), homossexualidade (dado biográfico de Virginia Woolf que faz parte da caracterização das três personagens femininas centrais e de Richard e que, no livro de Woolf, está explicitado no beijo entre Sally e Clarissa e fica subentendido pela relação de Septimus com o amigo Evans, morto na guerra) e casamentos “de aparência”, baseados mais em amizade do que em amor ou paixão (outro dado biográfico da autora que está presente nos três núcleos do filme e que, no livro, se figurativiza no casamento da personagem principal, Clarissa). Os temas do pós-guerra, do feminismo e da loucura também estão presentes em todas as obras aqui analisadas.

Assim, *As Horas* mostra em três momentos de referência distintos (anos 1920, anos 1950 e anos 2000) temas que são caros a Virginia Woolf: a homossexualidade, a complexidade do que é ser mulher em cada um desses momentos, a loucura, o suicídio.

3.4 O EMBARALHAMENTO DAS PERSONAGENS

No filme *Sra. Dalloway*, cada personagem assume características, nomes, papéis e percursos idênticos àqueles do romance de Virginia Woolf. Já em *As Horas*, há um embaralhamento das personagens: Sally aqui é esposa de Clarissa (papel de Richard no texto-fonte); Richard vira *affaire* da juventude de Clarissa e escritor (uma mistura de Sally e Septimus do texto de partida). Além disso, há a inserção de personagens fictícias, além daquelas baseadas na biografia de Virginia Woolf (com relação à biografia da autora de *Mrs. Dalloway*, há repetição do nome da própria personagem Virginia Woolf, de seu esposo Leonard Woolf, de sua irmã Vanessa, de sua empregada Nelly e de seus sobrinhos Quentin, Julian e Angelica; além disso, a filha de Clarissa Vaughan, no filme, se chama Julia, nome da mãe de Virginia Woolf).

3.5 ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E DE MONTAGEM

A sintaxe narrativa é alterada nos dois filmes. Em *Sra. Dalloway*, há pequenas alterações na ordem em que os eventos aparecem para o enunciatário. Já em *As Horas*, há ao menos dois tipos de alterações: a ordem e a inserção de novos elementos. Nenhum dos dois filmes começa da mesma forma que o livro escrito por Virginia Woolf. Neste, a primeira frase é “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”. Nos dois filmes, esta é a primeira fala da personagem principal (em discurso direto, primeira pessoa), embora em nenhum deles esta seja a primeira cena. Ambos começam por um tipo de *prólogo* ou *introdução*: (i) em *Sra. Dalloway*, a primeira cena mostrada ao espectador é uma cena de guerra que se passa na Itália em 1918 (legenda: “*Italy, 1918*”) (1’28” a 2’20”); (ii) já *As Horas* começa com a cena de suicídio de Virginia, concomitante com a leitura da carta que esta havia deixado para seu marido²⁰ (1’05” a 4’06”).

Sra. Dalloway continua *mostrando* a(s) história(s) *contada(s)* por Virginia Woolf. Digo “a(s) história(s)” porque o livro *Mrs. Dalloway* contém a história de Clarissa Dalloway concomitante ao tempo da narração, mas também a história de sua juventude, além da história de Septimus (Rupert Graves), personagem que não tem ligação alguma com Clarissa. Assim como o livro escrito por Woolf, o filme passa de uma história a outra diversas vezes, indo e vindo em cenas intercaladas. Apenas na passagem da introdução, ou prólogo (cena de guerra mencionada acima), para a história de Clarissa é que há legendas que ancoram esses dois momentos, informando local e data (2’24”). A primeira transição da história da

20 Trata-se da adaptação da carta que Virginia Woolf – pessoa, não personagem – deixara para seu marido Leonard Woolf antes de se suicidar. Sobre as múltiplas intertextualidades presentes no filme *As Horas*, ver nossa dissertação de mestrado, intitulada “Enunciação e intertextualidade no filme *As Horas*, de Stephen Daldry”, disponível para download através do link <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19082016-152523/pt-br.php>

Clarissa madura (Vanessa Redgrave) para a jovem Clarissa (Natascha McElhone) é feita com a superposição da voz da Clarissa madura sobre uma cena da Clarissa jovem, como se aquela estivesse dublando a cena desta. Depois, a cena continua normalmente, sem a “dublagem”, que aparece somente neste primeiro momento, na cena em que a jovem Clarissa é apresentada ao telespectador; trata-se de uma embreagem temporal estratégica, que serve para mostrar que se trata da mesma pessoa em momentos distintos (3’27” a 3’42”).

As Horas mantém a ideia de contar várias histórias intercaladas, mas inova ao misturar personagens da biografia de Virginia Woolf, personagens de seu romance e novas personagens fictícias. Além disso, as três histórias de *As Horas* simulam os três momentos da enunciação, trazendo para dentro do filme instâncias pressupostas: o momento da criação da história – por meio da personagem Virginia Woolf –, a leitura da história escrita por Virginia – por meio da personagem Laura Brown, fictícia, criada por Michael Cunningham no livro *The Hours* (1999 [1998]) – e a própria história adaptada para os dias atuais – retratada no núcleo da personagem Clarissa Vaughan²¹. Após a introdução do filme mencionada acima, o espectador é apresentado aos três núcleos narrativos. Nessas cenas de introdução, há também a ancoragem com legenda indicando a cidade e o ano em que cada história se passa (4’08” a 7’01”). Após essa apresentação, as transições passam a ser feitas sem legenda e sem nenhuma indicação de separação, porém o espectador já conhece as personagens de cada núcleo; e há outras referências temporais como os carros de cada época, roupas, casas.

Os dois filmes mantiveram a estratégia de contar a história de suas personagens condensada em apenas um dia de suas vidas. *Sra. Dalloway* manteve também a presença de fluxo de consciência, o famoso *stream of consciousness* de Virginia Woolf. O fluxo de consciência de Clarissa, personagem central que dá nome à trama, aparece através de *flashbacks* de momentos de sua juventude e de *voice-over*. No romance de Woolf, há fluxo de consciência de diversas personagens (Clarissa, Peter Walsh, Septimus); no filme *Sra. Dalloway*, o recurso de *voice-over* é usado somente para mostrar ao espectador os pensamentos da personagem principal. Das outras personagens, vemos expressões faciais (que remetem a medo, angústia, alívio) e câmera subjetiva (aquela que mostra a cena a partir do ponto de vista das personagens).

No filme *As Horas*, *voice-over* é usado somente em momentos de leitura e de criação literária (ver figuras 14 e 15 como exemplo; nelas, a legenda é uma transcrição do que se escuta em *voice-over*. Trata-se de trechos do romance *Mrs. Dalloway*. No entanto, a boca da personagem não se move, mas vemos que ela está lendo este livro).

21 Essas questões de enunciação foram largamente tratadas em nossa dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2016).



Figura 14 – Fotograma do filme *As Horas* em 1h06'02"



Figura 15 – Fotograma do filme *As Horas* em 1h06'25"

3.6 SOBRE OS GRAUS DE PROXIMIDADE

O fato de um filme – *Sra. Dalloway* – manter todos os itens do percurso gerativo, apenas com alterações pontuais na sintaxe narrativa, isto é, na ordem em que os eventos são mostrados ao enunciatário, gera um efeito de maior proximidade, reforçada pela grande quantidade de citações – algumas literais, outras bem próximas de o serem.

Embora *As Horas* também contenha muitas citações do romance *Mrs. Dalloway*, elas estão em menor quantidade que em *Sra. Dalloway* e aparecem muitas vezes enquanto leitura do romance, por meio da materialização da instância pressuposta do enunciatário do livro, representado na personagem Laura Brown. Além disso, *As Horas* contém citações de outros textos; notadamente, da carta de suicídio que Virginia deixara para seu marido, Leonard Woolf; além de fazer alusão a outras fontes, como mostraremos a seguir.

Um texto da complexidade de *As Horas* nos faz levantar a questão “Fiel a quê?”. O texto de partida do filme *Sra. Dalloway* é o romance *Mrs. Dalloway*. Mas qual é o texto de partida do filme *As Horas*? É, no mínimo, o livro *The Hours* (CUNNINGHAM, 1998), porém levando em conta todas as fontes desses dois livros e também fotos e a biografia de Virginia Woolf (ver figura 16). Podemos perceber que houve alteração do formato do nariz e da cor do cabelo de Nicole Kidman, além de certo envelhecimento da pele, para que a atriz ficasse mais parecida com a famosa escritora.



Figura 16 – Comparação entre Nicole Kidman, a atriz representando Virginia Woolf e uma foto da escritora (Disponíveis em: <<http://fucsia.cl/2012/04/20/la-magia-del-maquillaje-en-el-cine/>> e <<http://2001video.empresarial.ws/blog/70-anos-sem-virginia-woolf/>>. Acesso em 14/10/2015)

O livro *The Hours* tem como textos-fonte declarados as referências colocadas ao final do livro (ver figura 17), além disso, leva em conta características da Semiosfera, das Práti-

cas e das Formas de Vida dos anos 1920, 1950 e 2000, para adaptar o romance que se passa no início do século XX para os anos 1950 e para os anos 2000.

NOTA SOBRE AS FONTES

Ainda que Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Nelly Boxall e outras pessoas da vida real apareçam neste livro como personagens de ficção, procurei reconstituir, de maneira a mais fiel possível, os aspectos exteriores de suas vidas em um dia que inventei para eles, em 1923. Baseei-me, para obter as informações, em uma série de fontes, sobretudo em duas biografias magnificamente equilibradas e perspicazes: *Virginia Woolf: a biography*, de Quentín Bell, e *Virginia Woolf*, de Hermione Lee. Foram também essenciais os seguintes livros: *Virginia Woolf: the impact of childhood sexual abuse on her life and work*, de Louise de Salvo; *Virginia Woolf*, de James King; *Selected letters of Vanessa Bell*, editado por Regina Marler; *Woman of letters: a life of Virginia Woolf*, de Phyllis Rose; *A marriage of true minds: an intimate portrait of Leonard and Virginia Woolf*, de George Spater e Ian Parsons; e *Beginning again: an autobiography of the years 1911 to 1918* e *Downhill all the way: an autobiography of the years 1919 to 1939*, de Leonard Woolf. Um capítulo sobre *Mrs. Dalloway* do livro de Joseph Boone, intitulado *Libidinal currents: sexuality and the shaping of modernism*, foi revelador, assim como um artigo de Janet Malcolm, "A house of one's own", publicado na *The New Yorker*, em 1995. Também aprendi um bocado com as introduções a várias edições de *Mrs. Dalloway*: a de Maureen Howard, na edição da Harcourt Brace & Co., a de Elaine Showalter, na da Penguin, e a de Claire Tomalin, na edição da Oxford. Agradeço também a Anne Olivier Bell, por ter coligido e editado os diários de Virginia Woolf, a Andrew McNeillie, por tê-la ajudado, e a Nigel Nicolson e Joanne Trautmann, por coligirem e editarem as cartas de Virginia Woolf. Quando visitei Monks House, em Rodmell,* Joan Jones foi simpática e informativa. A todas essas pessoas, apresento o meu muito obrigado.

(*) Virginia estava morando em Monks House, na aldeia de Rodmell, quando se suicidou, afogando-se no rio Ouse. (N. T.)

179

Figura 17 – Imagem da última página do livro *The Hours*

Dessa forma, enquanto *Sra. Dalloway* se caracteriza por ser uma tradução intersemiótica *stricto sensu* do romance *Mrs. Dalloway* para a linguagem cinematográfica, *As Horas* embarca no olhar de Virginia Woolf para contar sua própria biografia, tematizando seu fazer criativo e abordando questões caras a esta autora em dois outros momentos históricos. A "fidelidade", neste caso, transborda as fronteiras do livro escrito por Woolf, e passa a abarcar, além dos textos biográficos da autora, seu estilo. Além disso, já que há, neste filme, duas atualizações figurativas (para os anos 1950 e para os anos 2000), características desses dois momentos históricos tiveram de ser levadas em conta.

Assim, concluímos que nenhum dos dois filmes aqui analisados se caracteriza por ser "mais fiel" que o outro. As duas obras têm propostas bastante distintas, e nossa análise as considera bem-sucedidas, cada uma naquilo que se propôs a fazer, isto é, cada uma dentro de seu projeto enunciativo.

3.7 TEMPORALIDADE E ASPECTUALIDADE

Aqui, fazemos um levantamento das questões relacionadas à temporalidade dos dois filmes, buscando, em seguida, pontos em comum entre as duas adaptações e delas com o texto de partida. Interessamo-nos por indicações temporais da linguagem fílmica, como montagem e ancoragens por meio de legendas, bem como aquelas que fazem parte da história em si, como referências ao tempo, às horas (tempo cronológico), a esperas, atrasos e adiantamentos das personagens para seus compromissos, assim como questões subjetivas sobre o tempo, isto é, como as personagens vivenciam a temporalidade e a aspectualidade.

Começamos por um breve comentário sobre as obras aqui analisadas. *Mrs. Dalloway* é considerado um dos precursores do chamado *fluxo de consciência*. O trabalho com a elasticidade do tempo é notório no romance, já que o foco não é em ações, em acontecimentos, mas em questões psicológicas das personagens. Assim, mostra-se a vida de duas personagens centrais, Clarissa Dalloway e Septimus Warrensmith, em um único dia de suas vidas. Os dois não se conhecem, o que têm em comum é viverem em Londres e estarem de alguma forma atrelados ao passado. Embora não seja dito explicitamente, ambos têm amores homoafetivos não concretizados no passado, e as lembranças dessas pessoas são constantes durante o dia que nos é narrado. A questão do tempo é central nessa obra; inclusive, durante o processo de criação, Woolf se referia a ela como “*The Hours*” (*As Horas*), esse era seu título de trabalho, nos diários da autora²².

O filme *Sra. Dalloway* ou *A última festa* é uma adaptação mais literal do romance de Virginia, que transforma somente a linguagem utilizada, tentando manter todos os elementos originais (personagens, acontecimentos etc.). Para traduzir a característica mais peculiar do romance, o fluxo de consciência, é utilizado o recurso de *voice-over*, por meio do qual o espectador tem acesso aos pensamentos da personagem principal.

As Horas já é um filme mais autônomo com relação ao romance *Mrs. Dalloway*. Ele é, na verdade, uma tradução intersemiótica do livro *The Hours* (CUNNINGHAM, 1999 [1998]). Cunningham se inspira na obra e na biografia de Virginia Woolf para escrever uma obra nova, fictícia, contando a história de três mulheres. É interessante notar que o autor também se apropria do estilo e de técnicas woolfianas. Não fazemos, aqui, uma análise do livro *The Hours*. Atemo-nos ao filme *As Horas*.

A montagem é uma questão central nesse filme, já que o tempo todo há passagens de uma história para outra, sem aviso algum (a não ser na primeira vez em que isso acontece, como veremos adiante).

O tempo é, nesses dois filmes, tratado enquanto duração, e não enquanto sucessão. A ordem dos fatos não importa, tanto que a passagem do tempo é diminuta: tudo acon-

22 Ver “*As Horas*” é “*Mrs. Dalloway*” dos anos 90, disponível em [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28089916.htm#:~:text=Dalloway%22%20Dainda%20nessa%20fase%20intitulado,Mrs.](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq28089916.htm#:~:text=Dalloway%22%20Dainda%20nessa%20fase%20intitulado,Mrs. Acesso em 05/07/2024.) Acesso em 05/07/2024.

tece ao longo de um único dia. Além disso, histórias se intercalam, num ir e vir temporal e espacial. Assim, interessa-nos pensar o tempo enquanto aspectualidade (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

3.7.1 O tempo em *Sra. Dalloway* ou *A última festa*

O filme *Sra. Dalloway* começa em *flashback*, em uma cena de guerra com a legenda “Italy, 1918” (ver figura 18). Esta cena retrata a morte de Evans, amigo de Septimus, um dos personagens centrais da trama. O espectador pode ver, nessa espécie de prólogo do filme, Septimus gritar para que Evans não avance. Septimus grita “Evans! Don’t come!” fazendo o sinal de “pare” com a mão (ver figura 19). O personagem repetirá essa fala e esse gesto algumas vezes ao longo do filme, em seus delírios, durante os quais pensa estar revivendo aquele momento, portanto vendo Evans novamente caminhar em um campo minado e morrer (ver figuras 20, 21 e 22).



Figura 18 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 1'39"



Figura 19 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 1'53"



Figura 20 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 13'44"



Figura 21 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 13'46"



Figura 22 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 34'59"

A segunda cena do filme tem a legenda “London, June 13 1923” (ver figura 23), que marca a ancoragem geográfica e temporal do restante do filme. O filme todo se passa nesse único dia, intercalado por *flashbacks*.



Figura 23 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 2'31"

As partes do dia são bastante exploradas no filme e podemos analisá-las aspectualmente. A manhã traz marcas incoativas indicadas pelo entusiasmo da Sra. Dalloway, que prepara uma festa para aquela noite. Uma de suas primeiras falas é: “*What a day, Lucy! What a day for my party!*” (3'13”). O espectador é então levado à juventude da personagem principal por meio de suas memórias, em *flashback* (3'35”). Já o final da tarde é marcado pelo suicídio de Septimus (1h03'57”). Temos, então, um contraste entre vida e morte, incoatividade e terminatividade, que caminham junto com o nascer e o pôr do sol desse dia 13 de junho de 1923.

Embora Septimus tire a própria vida apenas no final do dia, a morte já estava presente no início do filme; no prólogo com a morte de Evans (1'55”) e na primeira cena em que a Sra. Dalloway aparece, já que ouvimos seus pensamentos em *voice-over* e uma de suas frases é “*It's so very dangerous to live for only one day.*” (2'53”).

Assim é tecido o filme: com idas e vindas entre as histórias de Septimus e de Clarissa, misturando o dia 13 de junho de 1923 com cenas da guerra na Itália na memória de Septimus e com cenas da juventude no interior da Inglaterra por meio das memórias de Clarissa.

O passado se presentifica materialmente para Clarissa quando Peter Walsh, seu pretendente da juventude, lhe faz uma visita (23'43”). Ela, inclusive, fala “*I've been thinking about Bourton all day.*” (25'24”), frase que repete ao reencontrar sua amiga Sally: “*Oh, Sally, I've been thinking about Bourton all day.*” (1h13'30”), sendo Bourton esse local que aparece nas memórias da juventude.

Alguns itens são conectores temporais, isto é, ligam o momento presente (13 de junho de 1923) ao momento rememorado, da juventude de Clarissa. As flores – enquanto Clarissa caminha para a floricultura, lembra-se das flores que Sally usara para enfeitar a

mesa em um jantar quando eram jovens (7' a 8'05") – e o vestido que Clarissa usará na festa fazem esse papel. O vestido da festa de 1923 a faz lembrar-se de uma festa de sua juventude durante a qual Sally a beijara (19'52" a 21'). A imagem das flores volta à tona como conector temporal em uma cena em que vemos tanto o Richard jovem quanto o Richard do presente trazerem flores para Clarissa (51' a 53').

O vocativo pelo qual a personagem principal é chamada ao sair da floricultura ("*Goodbye, Mrs. Dalloway*" [9'32"]) faz com que ela se atente à questão temporal, de mudança, o contraste entre o tempo de sua juventude e o momento presente. O espectador escuta seu pensamento em *voice-over*: "*Mrs. Dalloway, Mrs. Dalloway. I'm not even Clarissa anymore. No more marrying, no more having children. Just Mrs. Dalloway. Mrs. Richard Dalloway [...]*" (9'36" a 9'47"). Esse contraste a faz pensar no momento presente como terminativo, de fechamento, como se já não houvesse mais nada para viver: "*So all over for me.*" (16') – enquanto se ouve um sino ao fundo, marcando a passagem do tempo –, pensamento que se intensifica ao lembrar de Sally – o vestido faz novamente o papel de conector temporal (ver figura 24) –, sua amiga da juventude: "*Is it all over for me?*" (17'50"), já que Sally lhe havia dito, em uma conversa do passado, que o casamento é uma catástrofe para a mulher (19'23"), sendo entendido como o fim de sua vida, de sua liberdade e autonomia. Após falarem sobre casamento, Clarissa chega à conclusão de que este é inevitável (19'28") e pergunta: "*Sally, will we always be together?*" (19'30"), ao que a amiga responde: "*Always! Always! We'll do everything together. We'll change the world.*" (19'38"). Assim, pode-se entender que ambas se apoiam na presença uma da outra para que haja continuidade, isto é, o aspecto durativo de suas vidas está condicionado à presença da outra. A frase de Sally citada acima também nos permite fazer a seguinte análise: a juventude é comparável à manhã do dia presente, cheia de possibilidade, com predominância do aspecto incoativo; enquanto o final da tarde é semelhante à vida madura, ao casamento, com predominância do aspecto terminativo.



Figura 24 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 16'32"

A questão temporal é muito importante no filme, contribuindo para a construção de várias personagens. A filha de Clarissa, Elizabeth, por exemplo, aparece aos vinte e um minutos e quarenta segundos de filme, acompanhada da professora de história. Apesar de jovem, a garota passa a maior parte do seu dia com a acompanhante, uma mulher madura. Além disso, só fala de coisas religiosas. Sua imagem contrasta com aquela da juventude rememorada de sua mãe, uma jovem ativa, cheia de amigos jovens, que namora, corre, anda de barco no lago, ri.

A visita de Peter Walsh acontece pouco mais de um minuto após o aparecimento de Elizabeth (23'43"). Em contraste com a garota, Peter Walsh é retratado como o cavalheiro de meia idade que se comporta como um jovem, ainda com as mesmas manias da juventude, como ficar mexendo com sua faca de bolso (24'52") – Sally nota quando se re-encontram, na festa de Clarissa: "*Still the same old Peter. Still playing with your pocket knife*" (1h16'11"); sendo a palavra "*still*" uma marca de continuidade, resistência à mudança. Em sua visita a Clarissa, Peter diz que se apaixonou por uma garota na Índia (26'). Diante da descoberta, Clarissa pergunta: "*A young woman, of course?!*" (26'05"). Ao que Peter responde: "*Well, I'm not old, you know?*" (26'07") e conta sua aventura com essa mulher mais nova, que é casada.

Enquanto Clarissa e seus amigos tendem a valorizar a juventude, a incoatividade e a duratividade, valores atrelados à vida, Septimus parece valorizar a terminatividade. Sua vida já não existe mais. Fugiu-se dele com Evans. Em seus devaneios, Septimus diz coisas como: "*The whole world is clamouring: 'Kill yourself! Kill yourself!'*" (12'12"); "*I went into the sea. I have been dead [...]*" (33'46").

Peter faz comentários sobre Clarissa que desembocam em uma análise aspectual semelhante àquela feita a partir dos comentários da própria Clarissa. Ele considera que "o fim" foi quando a jovem Clarissa escolheu se casar com Richard e não com ele: "*This is the end.*" (1h07'46"). Já adulto, na festa, fala para Sally: "*The real Clarissa was lost years ago.*" (1h17'03"). Sally discorda: "*I'm sure, if you were alone with her, you'd find the old Clarissa again.*" (1h17'10").

Em algumas cenas, o tempo é tematizado no filme: em alguns momentos, ouve-se o sino bater, como aos 16' e aos 52'31", quando, inclusive, se vê a torre da igreja, de onde vem aquele som (ver figura 25). Além disso, no parque, Rezia diz para Septimus que eles devem perguntar a alguém que horas são porque eles têm consulta médica marcada e não podem se atrasar (34'05" a 34'20"). Nessa consulta, o médico diz que vai buscar Septimus entre cinco e seis da tarde para interná-lo (46'46"). Então, em outra cena, já após a referida consulta, Rezia e Septimus estão em seu apartamento e a campainha toca. Ela olha para o relógio, que marca cinco em ponto (59'43" – ver figura 26) e teme que seja o médico. Para seu alívio, era a entrega do jornal da tarde (1h00'18" a 1h00'30").



Figura 25 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 52'37"



Figura 26 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 59'46"

O tempo também é fortemente marcado pela oposição juventude *versus* velhice, que atravessa todo o filme; nas lembranças de Clarissa, no comportamento de sua filha (uma jovem com espírito de velha) e de Peter (um velho com espírito de jovem), tendo o ápice quando Clarissa reflete sobre o suicídio de um paciente de um de seus convidados (trata-se do suicídio de Septimus, que o espectador conhece, mas que a personagem Clarissa desconhece). Em *voice-over*, ouvimos Clarissa em seus pensamentos: “*But then he will always stay young. All day long I’ve been thinking of Bourton, of Peter and Sally. We’ve grown old. We’ll grow older.*” (1h22’27” a 1h22’41”) e lembra novamente do beijo que Sally

lhe dera na juventude (1h22'47"). Um pouco adiante em seu monólogo, ela continua: "What makes us go on? [...] Nothing can be *slow enough*. Nothing lasts too long. You want to say to each moment: 'Stay!', 'Stay!', 'Stay!'" (1h25'09" a 1h25'30", grifos nossos). Podemos perceber, aqui, um embate aspectual. Percebemos que, tanto para Clarissa quanto para Peter, a juventude é valorizada, em detrimento da velhice. Talvez porque ambos não tiveram a chance de viver o verdadeiro amor, que ficara na juventude. De Clarissa, era Sally – já que ela relembra duas vezes o beijo entre elas, e fica evidente para o espectador o quanto esse beijo repercutira nela – e de Peter, Clarissa ("She broke my heart. And you can't love like that twice." [1h24'59"]; "I know that I loved her once and that it stayed with me all my life... and colored everything." [1h26'30"]).

O filme acaba com uma imagem da juventude de Clarissa se sobrepondo gradualmente a uma dança de sua festa, em que Clarissa dança com Peter, Sally dança com Richard e Elizabeth, sua filha, dança com um jovem rapaz (ver figuras 27, 28 e 29). Nessa penúltima imagem do filme, a concomitância é representada no plano visual (figura 28). A última imagem é estática. Não se trata de uma cena propriamente dita, com imagem em movimento, mas de uma foto (figura 29) que fica fixa na tela por cinco segundos (1h29'52" a 1h29'57").





Figuras 27, 28 e 29 – Fotogramas de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 1h29'42", 1h29'48" e 1h29'52"

3.7.2 O tempo em *As Horas*

Semelhantemente ao filme *Sra. Dalloway*, a primeira cena do filme *As Horas* também funciona como uma espécie de prólogo (1'06" a 4'05"), ancorado espaço e temporalmente por uma legenda, que diz "*Sussex, England 1941*" (ver figura 30). Trata-se da cena do suicídio de Virginia Woolf. Em seguida, o espectador é apresentado às três histórias que serão mostradas ao longo do filme. Para as três apresentações, vemos os cônjuges das personagens principais chegando em suas casas enquanto as mulheres ainda estão deitadas,

dormindo, e descobrimos a cidade e o ano por meio de legendas (ver figuras 31, 32 e 33). A partir daí, são apresentadas cenas intercaladas das três histórias, sem aviso prévio ou legenda – nem seria necessário, já que o espectador vai relacionar outras coisas (figurino, cenário, personagens) com cada história e perceberá, por esses elementos, a passagem de uma para outra.

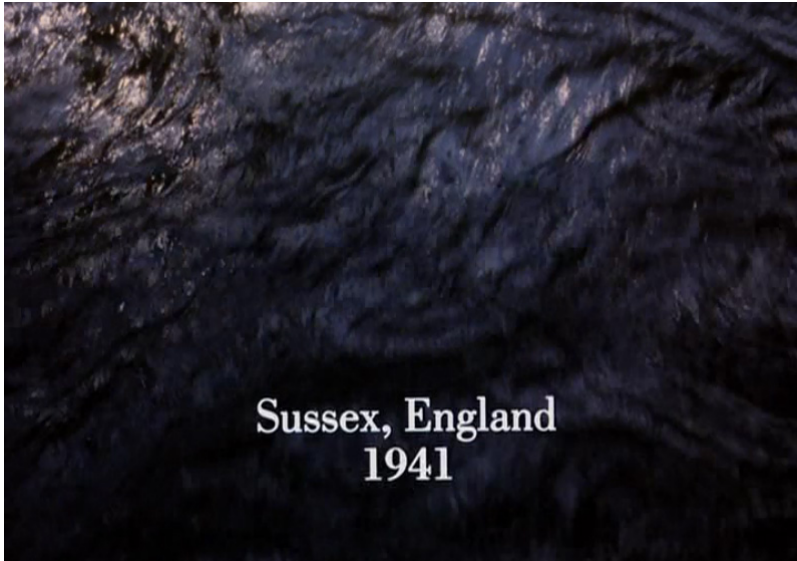


Figura 30 – Fotograma de *As Horas* em 1'18"



Figura 31 – Fotograma de *As Horas* em 4'38"

Figura 32 – Fotograma de *As Horas* em 5'37"Figura 33 – Fotograma de *As Horas* em 6'25"

O filme *As Horas* é bastante cíclico, especialmente no começo. É como se estivéssemos diante de uma única ação, de uma única cena, que acontece em três lugares e momentos distintos. Assim, entre 7'06" e 7'23", os três despertadores tocam. Então, vemos as três personagens acordarem, duas delas levantam e se lavam (Clarissa e Virginia), porém Laura, que está grávida, continua na cama (8'10"). Vemos flores serem arrumadas em vasos em uma montagem com cortes que fazem as três histórias se intercalarem, criando o efeito de sentido de uma ação única: Clarissa caminha em direção a um vaso com flores, quando ela o toca, é Dan, marido de Laura, que vemos levantar o vaso e trocá-lo de lugar e, quando

ele o pausa, vemos a empregada de Virginia ajeitar as flores (8'58" a 9'08"). O ciclo, enfatizado no início do filme, volta à tona na última cena, uma espécie de epílogo (1h50'00" a 1h50'27"), que é a continuidade do prólogo: não se trata dos acontecimentos desse único dia que vemos da vida das três personagens principais, mas do suicídio de Virginia.

O início do filme, após o prólogo, é, assim como em *Sra. Dalloway*, incoativo. As personagens acordam pela manhã, se lavam, Clarissa abre as cortinas (ver figura 34). As flores novas são arrumadas em vasos (8'58" a 9'08"), representando vida. No final do filme, ao contrário, prevalece o aspecto terminativo. Após o suicídio de Richard (1h34'24"), Clarissa aparece fechando cortinas e janelas e apagando as luzes (ver figura 35), exatamente o contrário do que fizera ao acordar (rever figura 34) e em sua primeira visita a Richard (ver figura 36). A morte impera e dissemina terminatividade, languidez.



Figura 34 – Fotograma de *As Horas* em 8'31"



Figura 35 – Fotogramas de *As Horas* entre 1h50'21" e 1h50'43"

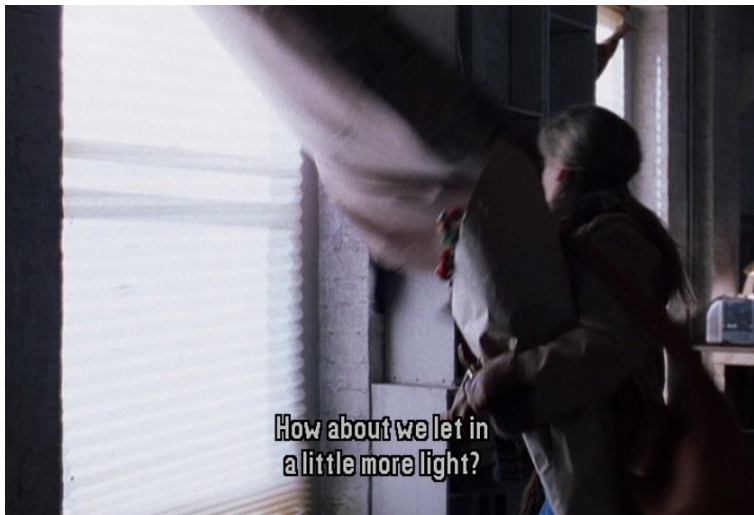


Figura 36 – Fotograma de *As Horas* em 19'13"

Enquanto temos contato por meio da linguagem verbal – para dar um exemplo, pegamos a fala de Clarissa ao entrar na floricultura: “*Flowers! What a beautiful morning!*” (15’50”) – e visual – por meio das ações de abertura das cortinas e da iluminação das cenas (rever figuras 34 e 36) – com a incoatividade no núcleo da Clarissa, no núcleo da personagem Laura essa incoatividade é verbalizada nas falas que enfatizam o começo do dia e o senso de possibilidades, por parte de Dan: “*So, it’s a beautiful day! What are you two going to be doing with it?*” (12’50”). No entanto, o entusiasmo do marido contrasta com o estado de Laura. O esposo, preocupado com sua saúde, fala que ela precisa repousar, ao que Laura responde: “*I’m fine. I’m just tired.*” (12’43”).

Desde a chegada de Clarissa em sua primeira visita a Richard, fica claro que os dois não “falam a mesma língua” com relação à aspectualidade. Enquanto Clarissa abre as janelas e fala para deixarem entrar um pouco de luz, enfatizando que a manhã está linda (19’07”), Richard diz: “*Is it still morning?*” (19’13”), como se o começo (do dia) o incomodasse e desejasse ir já para o fim (do dia). Embora esteja se falando dos períodos do dia, pode-se estender esta análise para a vida. Enquanto Clarissa deseja a continuidade, a duratividade, Richard deseja o fim, a terminatividade.

Durante a primeira visita de Clarissa ao amigo, ele diz que não quer mais que ela se preocupe com ele, mas que ela cuide de sua própria vida, de sua companheira Sally. Ele vê de forma negativa a duração da situação que eles vivem: “*How long have you been doing that? How many years coming to the apartment?*” (26’22”). Tal é o estado dessa personagem, que entra em choque com o estado de Clarissa, que sempre tem suas propostas de continuidade negadas. Ela parece valorizar a incoatividade e a duratividade em detrimento da terminatividade (“*And the doctors told you, you don’t need to die. They told you that. You can live like this for years!*” [26’01]), ao que Richard responde ironicamente: “*Well, exactly!*” [26’08”) – querendo dizer que se for para viver daquela maneira, não valeria a pena; Ela fala da obra de Richard: “[...] *your work is going to live*” [22’59”), ao que Richard responde em tom aborrecido: “*Oh, is it? Is my work going to live?*” [23’01”). Todas suas colocações nesse sentido são respondidas negativamente por Richard. A explicação que Richard dá para essas respostas negativas também tem cunho temporal. Ele diz que falhou como escritor, ele diz:

[...] I wanted to be a writer. That’s all. [...] I wanted to write about it all. Everything that happens in a moment. The way the flowers looked when you carried them in your arms. This towel, how it smells, how it feels, this thread. All our feelings, yours and mine... the history of it, who we once were. Everything in the world. [...] And I failed. (AS HORAS, 23’12” a 23’51”).

Há algumas marcas de tempo cronológico durante essa cena. Clarissa avisa Richard que a cerimônia de entrega do seu prêmio será às cinco (19’52”) e que a festa será logo em seguida, mas que chegará às três e meia para ajudá-lo a se vestir. Richard compreende, apesar de seus devaneios, pois reclama, na segunda visita de Clarissa, que ela chegou adiantada (1h30’40”). No entanto, a personagem se perde no tempo em alguns momentos. Por exemplo, em uma espécie de alucinação, ele acha que o prêmio já lhe fora entregue e pede para vê-lo (21’23”), sendo que a cerimônia ainda estava para acontecer naquela noite. Em suas palavras: “*I seem to have fallen out of time.*” (21’45”).

A postura de Virginia é bem parecida com a de Richard. Em sua carta de suicídio, ela escreve a Leonard: “*I can’t go on spoiling your life any longer*” (3’34”). As expressões “*can’t go on*” e “*any longer*” mostram uma euforização do aspecto terminativo em detrimento do aspecto durativo, disforizado.

O papel da memória também é muito importante nesse filme. Ao analisar, em minha dissertação (OLIVEIRA, 2016), o percurso narrativo da história, destaquei o fato de que

desde o início do filme, Clarissa e Richard já estão em não-conjunção com seus respectivos objetos de valor e que o momento da conjunção só lhes é acessível pela memória. Assim, por meio de diálogos sobre o passado, o espectador aprende que Richard e Clarissa estiveram juntos na juventude e que sentem falta daquele tempo (Richard: “*You kissed me on a beach... Do you remember? How many years ago...*”; Clarissa: “*Of course I do...*” [24’29’’]). Uma nova conjunção – com a juventude e com o romance daquela época – não é possível. Os caminhos das personagens tomaram rumos diferentes. Richard está doente e Clarissa está casada com Sally.

É interessante notar que as lembranças da juventude ocorreram todas pela manhã; em sua conversa com Louis, Clarissa relembra: “*One morning in Wellfleet, you were there, we were all there... I’d been sleeping with him [...]*” (56’42’’, grifo nosso) e com Julia:

Clarissa: *I remember one morning getting up at dawn... there was such a sense of possibility... you know, that feeling? And I remember thinking to myself: ‘This is the beginning of happiness. This is where it starts. And of course there will always be more.’*

JULIA: *All you’re saying is you were once young.* (AS HORAS, 1h16’09’’ a 1h16’43’’, grifos nossos).

Nessa passagem, a relação é mais enfática ainda, já que o alvorecer aparece ligado à abertura de possibilidades. Richard também relembra antes de se jogar pela janela: “*Like that morning when you walked out of that old house and you were eighteen... and maybe I was nineteen... [...] You coming out of a glass door in the early morning, still sleepy... [...] most ordinary morning in anybody’s life...*” (1h33’17’’ a 1h33’47’’, grifos nossos). Assim, há um paralelo do início do dia com o início da vida adulta, dando à incoatividade uma valorização eufórica, em oposição à noite e à vida madura, carregadas negativamente, cheias de tristeza e luto, portanto, disfóricas.

A mencionada conversa entre Clarissa e sua filha, Julia, continua com as seguintes falas de Clarissa: “*Never occurred to me. It wasn’t the beginning. It was happiness. It was the moment. Right then*” (1h16’47’’ a 1h17’04’’, grifos nossos). O engano de Clarissa era de ordem aspectual.

Também há marcas de tempo cronológico em um diálogo entre Virginia e Nelly, sua empregada. Virginia diz a Nelly que sua irmã virá visitá-la com as crianças e que eles tomarão o chá da tarde com ela. Virginia, por ter medo das empregadas, especialmente de Nelly, dá um jeito de evitar sua presença na casa; ela diz que quer gengibre para o chá dos sobrinhos. Nelly responde que precisaria ir a Londres para comprar gengibre e Virginia responde calculando os horários dos trens de ida e volta: “*The twelve-thirty train, Nelly, will get you into London just after one. If you return on the two-thirty, you should be back in Richmond soon after three. Do I miscalculate?*” (29’57’’ a 30’44’’).

Quando Vanessa, irmã de Virginia, chega para a visita, a outra empregada avisa Leonard: “*Mr. Woolf, Mrs. Bell has arrived.*” (43’57’’); Leonard, que está trabalhando, olha em seu relógio de pulso e diz: “*Not due till four.*” (44’03’’). Quando Virginia encontra a irmã, diz:

“Leonard thinks it’s the end of civilization, people who are invited at four and arrive at two-thirty.”; Vanessa: “Oh God!”; Virginia: “Barbarians!” (ironicamente); Vanessa: “Well, we finished lunch sooner than we imagined...” (44’27” a 44’44”). Mais tarde, Vanessa pergunta: “Are we to be denied tea altogether for coming so early?” (48’28”). Ao final da visita, o descompasso temporal dos visitantes continua; quando Vanessa e seus filhos estão se despedindo de Virginia, um deles fala: “We are going to miss the train. [...] We’ve stayed too long. We’ve missed the train.” (1h11’07” a 1h11’24”).

Há, durante essa visita, uma outra menção ao tempo, dessa vez mais subjetivo. Os sobrinhos de Virginia tentam salvar um pássaro ferido, mas Vanessa diz: “There’s a time to die, and it may be the bird’s time.” (45’58” a 46’27”).

Cada uma das três mulheres do filme recebe uma visita que as desestabiliza, como a visita de Vanessa a Virginia, da qual acabamos de tratar. A de Laura é a visita inesperada de Kitty, sua vizinha. Nessa visita, Kitty fala: “I don’t think you can call yourself a woman until you’re a mother.” (40’43”). Essa fala chama atenção por tomar a posição oposta à de Sally no filme e no livro *Sra. Dalloway*, lá, o casamento representaria o fim da vida de uma mulher, enquanto aqui, o papel da esposa, mãe e dona de casa é colocado como o início, marcando aspectualidade incoativa: é aí que se começa a ser mulher. No entanto, pode-se analisar essa fala como uma crítica do enunciador, que quer dizer o contrário daquilo que coloca na boca da personagem, já que Kitty diz isso justamente quando conta a Laura que tem um problema de saúde (um nódulo no útero) que a impede de engravidar.

Clarissa, por sua vez, recebe a visita de Louis Waters, amigo da juventude que Richard escolhera namorar, ao invés dela. O velho amigo também chega ao seu apartamento bem antes do esperado. Ao atendê-lo, Clarissa diz: “Louis? Oh, my God! You’re early.” (50’50”); Louis: “Do you mind? It is all right? [...] I feel like I am interrupting. I know the ceremony isn’t until five, but I flew in this morning...” (50’55” a 51’30”).

Durante a visita, Louis pergunta para Clarissa se ela ainda está com Sally, se ainda é editora e se ainda trabalha no mesmo lugar. As respostas de Clarissa são todas afirmativas. Tudo na vida dela é duradouro – relacionamento, carreira, emprego –; isso enfatiza o que havíamos dito sobre a personagem valorizar o aspecto durativo em detrimento do terminativo, o que provoca um choque com os valores de outras personagens da trama, que decidem encerrar ciclos: Virginia e Richard cometem suicídio, Laura abandona a família e se muda para o Canadá, Louis deixa Richard e se muda para São Francisco.

O passado vem à tona com toda força com essa visita e mexe com Clarissa, a ponto da personagem desabar – psicológica e fisicamente. Ela senta no chão da cozinha, chorando, e não deixa Louis tocá-la quando ele tenta acalmá-la, consolá-la. No diálogo, dizem: Louis: “I went back to Wellfleet.” (trata-se do lugar onde Clarissa e Richard ficaram juntos, na juventude.) [...] Clarissa: “I think you are courageous. [...] To dare go visit. What I mean is... to face the fact that we have lost those feelings forever” (54’39” a 55’16”). No meio de sua crise de choro, Clarissa desabafa:

“It’s just too much! You fly in from San Francisco... and I’ve been nursing Richard for years. And all the time I’ve held myself together. No problem. [...] Anyway... it doesn’t matter. It was you he stayed with, it was you he lived with. I had one summer.” (AS HORAS, 56’26” a 57’58”).

Vemos, aí, que aquilo que Clarissa queria que tivesse sido duradouro em sua vida foi justamente o que não fora. Em seguida, Louis revela que se sentira livre pela primeira vez em anos ao deixar Richard, confirmando o contraste da valoração aspectual dessas duas personagens no tocante à relação com Richard; Louis fica aliviado com o rompimento, com o término, enquanto Clarissa desejava ter tido mais tempo com ele.

Louis e Clarissa também conversam sobre o romance que Richard escrevera, obra fictícia, existente apenas no interior do filme. O livro em si coloca várias questões sobre o tempo (o título é *“The goodness of time”* – ver o volume maior na figura 37). Louis critica a obra, falando: *“A whole chapter on should she buy some nail polish? And then guess what? After fifty pages, she doesn’t. The whole thing seems to go on for eternity.” (53’48”)* – há uma duratividade extrema, que o incomoda enquanto leitor. Sobre a dificuldade da leitura, Clarissa também conversa com a florista, no início do filme: Clarissa: *“It did take him ten years to write”*, ao que a florista responde: *“Maybe it just takes another ten to read.” (16’44”)*.

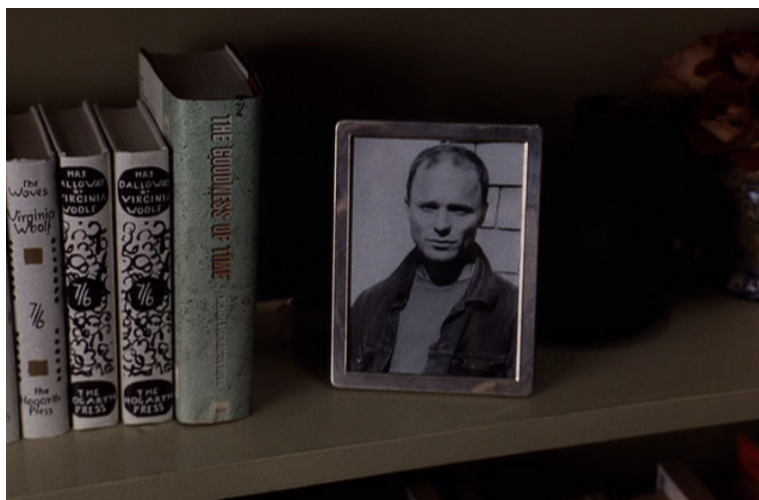


Figura 37 – Fotograma de *As Horas* em 52’13”

A questão aspectual da personagem Laura é construída de modo bastante complexo. A personagem está grávida e pensa em se matar, chega a fazer um plano e ir a um hotel levando os remédios que tomaria para cometer suicídio. Assim, sincretiza em um único ator a incoatividade – o começo da vida, figurativizado por sua gravidez – e a terminatividade – o fim da vida, figurativizado pelo planejamento do suicídio (ver figura 38). Vemos, na cena, uma referência ao suicídio de Virginia Woolf, com o aparecimento de água que sobe no chão do quarto do hotel, sob a cama onde Laura está deitada.



Figura 38 – Fotograma de *As Horas* em 1h07'59"

No final da tarde, Virginia sai de casa sem avisar ninguém. Por causa do histórico de tentativas de suicídio, seu marido fica preocupado e sai para procurá-la. Ele vai até a estação de trem e, tanto quando está entrando na estação (ver figura 39) como quando chega à plataforma (ver figura 40), veem-se relógios que marcam 05h19min. Leonard e Virginia conversam na plataforma, e Virginia diz: "*It is time for us to move back to London.*" (1h22'22", grifo nosso), sintetizando verbalmente o que está colocado visualmente no cenário: a plataforma de trens para Londres, com um relógio na parte central da tela (rever figura 40).



Figura 39 – Fotograma de *As Horas* em 1h19'17"



Figura 40 – Fotograma de *As Horas* em 1h19'27"

Os adiantamentos das histórias de Clarissa e Virginia passam a ser atraso no caso de Laura. Ela deixara seu filho com uma senhora quando fora ao hotel com o plano de se suicidar. Ao voltar para pegar o filho, diz: “*Hi, Mrs. Latch. Sorry, I’m late.*” (1h26’56”). Quando mãe e filho estão no carro voltando para casa, Laura pergunta para Richie: “*So that wasn’t too bad, was it? I wasn’t gone too long.*”; ao que Richie responde: “*No, you weren’t long.*”; e Laura acrescenta: “*That’s right. At one point... I don’t know... There was a moment where I thought I might be longer. But I changed my mind.*” (1h27’22” a 1h27’47”, grifos nossos).

A foto de Laura nas mãos de Richard funciona como um conector de histórias e também um conector temporal (ver figura 41). É nesta cena que o espectador descobre que Richie – filho de Laura – e Richard – amigo de Clarissa – são a mesma pessoa. Ao pegar a fotografia da mãe, Richard, já adulto, olha pela janela, lembra da infância, daquele dia em que vira a mãe chegar pela janela da casa de Mrs. Latch, e uma lágrima escorre em seu rosto (1h28’57” a 1h29’55”). Outro conector de isotopias (unindo os temas da doença e da morte por suicídio) e de histórias são os comprimidos que aparecem nas figuras 38 e 41.



Figura 41 – Fotograma de *As Horas* em 1h29'12"

Há, nessa cena, uma inversão temporal com relação ao texto de partida: ouviu-se um barulho de ambulância antes do suicídio (o barulho começa à 1h29'09" e o suicídio ocorre somente à 1h34'24"). No livro *Mrs. Dalloway* e no filme de mesmo nome, a sirene da ambulância é escutada após o suicídio do poeta (que acontece à 1h03'57" daquele filme), quando está a caminho de seu apartamento para socorrê-lo.

Logo em seguida, há uma segunda inversão temporal, dessa vez interna ao filme, entre criador e criatura: somente após Richard se suicidar é que Virginia aparece conversando com Leonard sobre seu romance e dizendo que o poeta morreria (1h37'29").

Na cena de suicídio de Richard, há várias características que remontam a cena de suicídio de Virginia; uma delas é a questão temporal. A sequência começa com a chegada de Clarissa no apartamento do amigo. A protagonista bate à porta e fala: "*Richard, it's me. I'm early.*" (1h30'24"); Richard se assusta quando ela entra e fala: "*What are you doing here? You're early.*" (1h30'40"). E então Richard diz que não vai à festa. Clarissa diz que tudo bem, mas ele acrescenta: "*But I still have to face the hours, don't I? I mean, the hours after the party... and the hours after that...*" (1h31'31"). Richard também relembra o romance que tiveram na juventude, como dito anteriormente: "*I was nineteen years old, and I'd never seen anything so beautiful!*" (1h33'27") – só nessas lembranças é que podemos ver a valorização da incoatividade por essa personagem. Ele é pessimista com relação à sua situação atual – Clarissa: "*You do have good days still, you know you do.*"; Richard: "*Not really. I mean, it's kind of you to say so, but it's not really true.*" (1h31'40") – e a única possibilidade que vê é a de findar a própria existência.

O suicídio acarreta o cancelamento da festa – o que não ocorre na história woolfiana nem no filme *Sra. Dalloway*, em que a festa acontece, já que Clarissa nem mesmo conhecia Septimus. Em *As Horas*, portanto, o aspecto terminativo do suicídio é mais abrangente que

em *Mrs. Dalloway*. Inclusive, a personagem Virginia do filme *As Horas* revela que alguém tinha que morrer em seu livro para que os outros valorizassem mais a vida (1h37'13"). Embora o luto seja muito mais pesado em *As Horas*, já que em *Mrs. Dalloway* ele nem mesmo é tematizado, há um pequeno sinal de volta à vida no filme de Stephen Daldry: somente após a morte de Richard é que Clarissa beija sua esposa Sally (1h48'15"). É como se ela estivesse olhando para Sally pela primeira vez. Isso é um indício de que ela finalmente prestaria atenção aos outros aspectos de sua vida, tirando o foco de Richard, como o amigo pedira que ela fizesse.

A diferença da sociedade entre as duas gerações (de Laura e de seu filho Richard) aparece em uma conversa que Laura, mãe de Richard, tem com Clarissa após a morte de seu filho. Elas conversam sobre o fato de Laura ter abandonado seus filhos ainda pequenos e sobre a família de Clarissa, sobre ela ter tido uma filha sem nunca ter conhecido o pai – que se subentende ter sido um doador de sêmen. Laura dá a entender que gostaria de ter tido a oportunidade de ter a liberdade que Clarissa tem: “*You’re a lucky woman. There are times where you don’t belong, and you think you’re going to kill yourself*” (1h44'29”).

No epílogo, que retoma a cena do suicídio de Virginia, o espectador escuta sua voz em *voice-over* dizendo: “*Leonard, always the years between us. Always the years. Always... the love. Always... the hours.*” (1h50'03”), retomando a carta de suicídio que deixara para Leonard e o nome do romance que escrevera, já que a Virginia Woolf da “vida real” se referiu muitas vezes em seus manuscritos ao livro *Mrs. Dalloway* como *As Horas* durante o processo de escrita (MESQUITA, 2022).

3.8 OS FATORES COMUNS E A INSPIRAÇÃO EM *MRS. DALLOWAY*

É interessante notar que, embora os dois filmes comecem de maneira semelhante, em lugar e tempo distintos daquele em que a ação se passará, o final deles é muito distinto. O primeiro acaba em uma concomitância visual dos dois tempos, juventude e velhice de Clarissa, logo após um monólogo e uma cena de dança de baile (rever figuras 27, 28 e 29). O segundo acaba de maneira cíclica, voltando ao suicídio de Virginia, logo após o cancelamento da festa que Clarissa preparava, devido ao suicídio de Richard. O primeiro cumpre o que o livro *Mrs. Dalloway* propõe – um morre para que os outros valorizem mais a vida. A festa acontece. O final, ao menos para uma parte da história, é feliz. Em *As Horas*, embebido pela biografia de Virginia, além de sua obra, a morte interfere diretamente na vida de Clarissa e a festa não acontece. A única comemoração que acontece é a do aniversário de Dan (1h34'31” a 1h36'25”); mesmo assim, é uma farsa: Laura, sua esposa, não está feliz e decide, naquele dia, que fugiria de casa assim que o bebê que esperava nascesse. A festa de aniversário é circundada, na montagem do filme, pelas tristezas das histórias paralelas. Ela começa imediatamente após Richard se jogar pela janela e, logo em seguida, vemos o rosto de Clarissa, triste, chocada com o que acabara de presenciar.

Nos dois filmes – e no livro de Woolf –, o contraste entre vida e morte, início e fim, incoatividade e terminatividade, é construído em paralelo com as fases do dia. Assim, a manhã está relacionada à vida, à juventude, à alegria; e o final da tarde e a noite estão ligados à morte, à tristeza.

Os dois filmes ancoram tempo e espaço por meio de legendas (rever figuras 18, 23, 30, 31, 32 e 33), uma forma, ao lado de outras – figurino, cenário, caracterização das personagens – de acomodar, na linguagem fílmica, as transições espaço-temporais do romance de Woolf, que o faz exclusivamente por meio de linguagem verbal (narração, discurso indireto livre, fluxo de consciência, *flashbacks* e memórias das personagens).

Os dois filmes seguem a inspiração de Virginia de fazer com que toda a sua história se passe em um único dia, e que esse dia seja representativo de toda a vida das personagens centrais. Essa inspiração é, inclusive, explicitada em *As Horas*, quando a personagem Virginia, escrevendo, diz: “*A woman’s whole life... in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.*” (17’35”). Enquanto escutamos a voz de Virginia dizer essas frases em *off*, vemos cenas dela escrevendo, de Clarissa saindo da floricultura e chegando ao apartamento de Richard trazendo flores e de Laura lendo a receita de bolo com seu filho. Depois de vermos a primeira visita de Clarissa a Richard, vemos Virginia fumar um cigarro e trabalhar em seus manuscritos, enquanto escutamos sua voz em *off* continuar: “*It’s on this day... this day of all days... her fate becomes clear to her.*” (28’05”).

A visita de Peter Walsh a Clarissa Dalloway em *Mrs. Dalloway* (livro e filme) é equivalente à visita de Louis Waters a Clarissa Vaughan em *As Horas*. Ambas representam a personificação do passado, que é invocado em memória durante toda a trama. Também é interessante notar que ambos estão apaixonados por uma pessoa bem mais jovem. (Louis: “*I’ve fallen in love [...] with a student.*” (58’54”). É curioso também o fato de Peter Walsh ter uma evidente negação do envelhecimento.

Em ambos os filmes, Clarissa e seus amigos valorizam a juventude e valores atrelados à vida, à incoatividade e à duratividade. Nas duas tramas, há suicidas (Septimus, Virginia, Richard) que, ao contrário, valorizam a terminatividade.

Há, em todas as histórias, um embate entre a juventude e a vida madura, sendo aquela euforizada e esta disforizada.

Essa questão das gerações também traz, em *As Horas*, uma releitura modernizada de *Mrs. Dalloway* e de uma interpretação da biografia de Virginia Woolf. A conversa final que Laura tem com Clarissa (1h41’37” a 1h46’52”), como apontamos no item anterior, mostra que Clarissa vive o que Laura desejara. É possível interpretar que era também o que as personagens originais de Virginia Woolf e a própria escritora queriam, já que, naquele tempo, viver um romance homoafetivo não era aceito socialmente.

Finalmente, gostaríamos de chamar atenção para o fato de Virginia, primeiramente, chamar o romance que depois chamou de *Mrs. Dalloway* de *The Hours*. Ou seja, o tempo é mesmo tema central das três obras das quais estamos tratando aqui; era central no texto

primário e os enunciadores das duas traduções intersemióticas analisadas mantiveram sua centralidade.

3.9 A TEMÁTICA DA HOMOSSEXUALIDADE

Publicado em 1925, o romance de Virginia Woolf veicula a homossexualidade como algo proibido: Clarissa (a futura Mrs. Dalloway), quando jovem, beija sua amiga Sally (WOOLF, 2018 [1925], p. 30, ver trecho abaixo). No entanto, ambas se casam com homens.

Peter Walsh and Joseph Breitkopf went on about Wagner. She and Sally fell a little behind. *Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down!* The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling! — when old *Joseph and Peter faced them:*

“Star-gazing?” said Peter.

It was like running one’s face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!

Not for herself. She felt only how Sally was being mauled already, maltreated; *she felt his hostility; his jealousy; his determination to break into their companionship.* All this she saw as one sees a landscape in a flash of lightning — and Sally (never had she admired her so much!) gallantly taking her way unvanquished. She laughed. *She made old Joseph tell her the names of the stars, which he liked doing very seriously.* She stood there: she listened. She heard the names of the stars.

“Oh this horror!” she said to herself, as if she had known all along that something would interrupt, would embitter her moment of happiness. (WOOLF, 2018 [1925], p. 30-31, grifos nossos)

No texto woolfiano, Septimus tem uma ligação forte com um amigo que morreu na guerra (Evans), a ponto de ter repetidas visões com ele e com a cena de sua morte. E, apesar de ser casado com uma mulher (Lucrezia/Rezia), por vezes era como se não a enxergasse.

For she could stand it no longer. Dr. Holmes might say there was nothing the matter. Far rather would she that he were dead! She could not sit beside him when he stared so and did not see her and made everything terrible (WOOLF, 2018 [1925], p. 20).

But Lucrezia Warren Smith was saying to herself, It's wicked; why should I suffer? she was asking, as she walked down the broad path. No; I can't stand it any longer, she was saying, having left Septimus, who wasn't Septimus any longer, to say hard, cruel, wicked things, to talk to himself, to talk to a dead man, on the seat over there; when the child ran full tilt into her, fell flat, and burst out crying. (WOOLF, 2018 [1925], p. 55)

O filme *Sra. Dalloway* ou *A última festa*, um filme de época que mantém a história de Virginia no mesmo momento histórico e mesma ambientação (Londres, início da década de 1920) do texto de partida, mantém a homossexualidade na esfera do proibido (ver cena do beijo de Clarissa e Sally dos 20'10" aos 21'39" e as visões de Septimus com Evans dos 13'13" aos 14'09" e dos 33'40" aos 35'30" – estas diretamente relacionadas à cena de abertura do filme, a morte de Evans na guerra, de 1'29" aos 2'20").

Já o filme *As Horas* mostra três histórias que acontecem em momentos diferentes. Nas duas primeiras (1923 e 1951), a homossexualidade é mantida como proibida e inaceitável; na terceira (2001), as relações homoafetivas não representam mais transgressão. Elas são permitidas, sendo que a Clarissa do século XXI é casada com a Sally. O Richard do século XXI, apesar de levar o nome do marido de Clarissa, é caracterizado como Septimus (poeta, homossexual, tem alucinações, comete suicídio se jogando da janela de sua residência) e também assume e vive sua homossexualidade. Há um único beijo homoafetivo no filme dirigido por Daldry inscrito nessa esfera da “legalização”, o de Clarissa e Sally (1h48'10" a 1h49'15"), justamente aquele que também ocorre no texto de partida, porém lá como algo escondido e fora de um relacionamento amoroso oficial, conforme mostramos acima.

As personagens centrais das duas outras épocas também beijam uma mulher. Esses beijos são dupla ou triplamente transgressores. O primeiro que vemos se passa em 1951, entre Laura e Kitty (40'00" a 41'20"). O segundo se passa em 1923, entre Virginia e Vanessa, sua irmã (1h09'25" a 1h10'15"). Aquele é duplamente transgressor por ser entre pessoas do mesmo sexo e porque ambas são casadas (com homens). Este é triplamente transgressor por ser entre pessoas do mesmo sexo, casadas (com homens) e irmãs.

As Horas coloca as personagens de três gerações lado a lado, evidenciando as diferenças axiológicas entre os três momentos sócio-históricos representados.

Este tema será mais desenvolvido no item **4.3 Representação das identidades queer e da mulher**.

3.10 A FIGURA DAS FLORES

A figura das flores se destaca nos três textos aqui analisados. Ela organiza o jogo dos momentos de referência, agindo como um catalisador temporal, conforme começamos a esboçar nos itens anteriores. Portanto, “seguimos os passos” dessa figura para cotejar as obras, fazendo um mapeamento de suas ocorrências e comparando-as.

Selecionamos algumas ocorrências da palavra *flowers* (flores) do romance *Mrs. Dalloway* que consideramos representativas na narrativa, com base na hipótese de saliências sensíveis, isto é, selecionamos trechos de pontos cruciais da narrativa. Reproduziremos essas passagens a seguir, marcando em **vermelho** a palavra *flowers*, em **verde** outras palavras relacionadas a essa isotopia de plantas ou natureza, em **roxo** palavras relacionadas a relações amorosas ou afetivas, em **negrito** palavras e expressões de cunho disfórico e com sublinhado palavras e expressões de cunho eufórico.

A primeira frase do livro já traz a primeira ocorrência da palavra (“Mrs. Dalloway said she would buy the *flowers* herself.” [WOOLF, 2018 {1925}, p. 4]), assim como a primeira lembrança de Clarissa Dalloway:

*How fresh, how calm, stiller than this of course, the **air** was in the early morning; like the flap of a **wave**; the kiss of a **wave**; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, **feeling** as she did, standing there at the open window, **that something awful was about to happen**; looking at the **flowers**, at the **trees** with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, “Musing among the **vegetables**?” — was that it? — “I prefer men to **cauliflowers**” — was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace — Peter Walsh. (WOOLF, 2018 [1925], p. 4, grifos nossos).*

A figura das flores também aparece na apresentação da filha da Sra. Dalloway ao leitor:

*Gloves and shoes; she had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, **cared not a straw** for either of them. **Not a straw**, she thought, going on up Bond Street to a shop where they kept **flowers** for her when she gave a party. Elizabeth really cared for her dog most of all. The whole house this morning **smelt of tar**. Still, better poor Grizzle than Miss Kilman; better distemper and tar and all the rest of it than sitting **mewed** in a **stuffy** bedroom with a prayer book! (WOOLF, 2018 [1925], p. 10, grifos nossos).*

Em seguida, Clarissa Dalloway vai à floricultura

*She advanced, light, tall, very upright, to be greeted at once by **button**-faced Miss Pym, whose hands were always bright red, as if they had been stood in cold **water** with the **flowers**. There were **flowers**: **delphiniums**, **sweet peas**, **bunches of lilac**; and **carnations**, **masses of carnations**. **There were roses**; **there were irises**. [...] And as she began to go with Miss Pym from jar to jar, choosing, nonsense, nonsense, she said to herself, more and more gently, as if this beauty, this scent, this colour, and Miss Pym liking her, trusting her, were a **wave** which she let flow over her and surmount **that hatred**, **that monster**, surmount it all; and it lifted her up and up when — oh! **a pistol shot** in the street outside!*

“Dear, those motor cars,” (WOOLF, 2018 [1925], p. 11-12, grifos nossos).

A figura também acompanha Septimus e Lucrezia

*Far was Italy and the white houses and the room where her sisters sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not **half alive** like people here, **huddled up** in Bath chairs, looking at a few **ugly flowers stuck in pots!** “For you should see the Milan **gardens**,” she said aloud. But to whom?*

There was nobody. Her words faded. [...] (WOOLF, 2018 [1925], p. 20, grifos nossos)

*When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a **courtyard**, **flowers** in tubs, little tables **in the open**, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became **engaged** one evening when the **panic** was on him — that **he could not feel**.* (WOOLF, 2018 [1925], p. 72, grifos nossos).

*It was at that moment (Rezia gone shopping) that the great revelation took place. A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The **dead** were with him.*

“Evans, Evans!” he cried.

Mr. Smith was talking aloud to himself; Agnes the servant girl cried to Mrs. Filmer in the kitchen. “Evans, Evans,” he had said as she brought in the tray. She jumped, she did. She scuttled downstairs.

*And Rezia came in, with her **flowers**, and walked across the room, and put the **roses** in a **vase**, upon which the **sun** struck directly, and it went laughing, leaping round the room. She **had had to buy** the **roses**, Rezia said, **from a poor man in the street**. But **they were almost dead already**, she said, arranging the **roses**.*

*So there was a man outside; Evans presumably; and the **roses**, which Rezia said **were half dead**, had been picked by him in the **fields** of Greece. (WOOLF, 2018 [1925], p. 78, grifos nossos).*

Como vemos na passagem acima e também na que segue, as flores também aparecem como uma figura negativa:

*The cook whistled in the kitchen. She heard the click of the typewriter. It was her life, and, bending her head over the hall table, she bowed beneath the influence, felt blessed and purified, saying to herself, as she took the pad with the telephone message on it, how moments like this are **buds** on the **tree** of life, **flowers of darkness** they are, she thought (as if some **lovely rose** had **blossomed** for her eyes only); not for a moment did she believe in God; but all the more, she thought, taking up the pad, must one repay in daily life to servants, yes, to **dogs** and **canaries**, above all to Richard **her husband**, who was the foundation of it — of the **gay** sounds, of the **green** lights, of the cook even whistling, for Mrs. Walker was Irish and whistled all day long — one must pay back from this secret deposit of exquisite moments [...] (WOOLF, 2018 [1925], p. 25, grifos nossos).*

A figura também está bastante presente nos momentos em que se fala da relação de Clarissa e Sally, na juventude

Sally's power was amazing, her gift, her personality. There was her way with flowers, for instance. At Bourton they always had stiff little vases all the way down the table. Sally went out, picked hollyhocks, dahlias — all sorts of flowers that had never been seen together²³ — cut their heads off, and made them swim on the top of water in bowls. The effect was extraordinary — coming in to dinner in the sunset. (Of course Aunt Helena thought it wicked to treat flowers like that.) Then she forgot her sponge, and ran along the passage naked. That grim old housemaid, Ellen Atkins, went about grumbling — “Suppose any of the gentlemen had seen?” Indeed she did shock people. She was untidy, Papa said. The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one's feeling for a man. [...] (they spoke of marriage always as a catastrophe) (WOOLF, 2018 [1925], p. 29, grifos nossos)

All this was only a background for Sally. She stood by the fireplace talking, in that beautiful voice which made everything she said sound like a caress, to Papa, who had begun to be attracted rather against his will (he never got over lending her one of his books and finding it soaked on the terrace), when suddenly she said, “What a shame to sit indoors!” and they all went out on to the terrace and walked up and down. Peter Walsh and Joseph Breilkopf went on about Wagner. She and Sally fell a little behind. Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling! — when old Joseph and Peter faced them:

“Star-gazing?” said Peter.

It was like running one's face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!

Not for herself. She felt only how Sally was being mauled already, maltreated; she felt his hostility; his jealousy; his determination to break into their companionship. All this she saw as one sees a landscape in a flash of lightning — and Sally (never had she admired her so much!) gallantly taking her way unvanquished. She laughed. She made old Joseph tell her the names of the stars, which he liked doing very seriously. She stood there: she listened. She heard the names of the stars.

“Oh this horror!” she said to herself, as if she had known all along that something would interrupt, would embitter her moment of happiness. (WOOLF, 2018 [1925], p. 30-31, grifos nossos).

23 Metáfora para o relacionamento homoafetivo.

Contrastando com a naturalidade da passagem acima, a passagem em que Richard compra flores para Clarissa contém muito mais racionalidade e premeditação

*But he wanted to come in holding something. Flowers? Yes, flowers, since he did not trust his taste in gold; any number of flowers, roses, orchids, to celebrate what was, reckoning things as you will, an event; this feeling about her when they spoke of Peter Walsh at luncheon; and they never spoke of it; not for years had they spoken of it; which, he thought, grasping his red and white roses together (a vast bunch in tissue paper), is **the greatest mistake in the world**. The time comes when it can't be said; one's **too shy to say it**, he thought, pocketing his sixpence or two of change, setting off with his great bunch held against his body to Westminster to say straight out in so many words (whatever she might think of him), holding out his flowers, "I love you." Why not? (WOOLF, 2018 [1925], p. 96, grifos nossos)*

*Bearing his flowers like a weapon, Richard Dalloway approached her; intent he passed her; still there was time for a spark between them — she laughed at the sight of him, he smiled goodhumouredly, considering the **problem of the female vagrant**; not that they would ever speak. But he would tell Clarissa that he loved her, in so many words. He had, once upon a time, been **jealous** of Peter Walsh; **jealous** of him and Clarissa. [...]*

*In came Richard, holding out flowers. [...] He was holding out flowers — roses, red and white roses. (But he **could not** bring himself to say he loved her; not in so many words.)*

But how lovely, she said, taking his flowers. She understood; she understood without his speaking; his Clarissa. (WOOLF, 2018 [1925], p. 97-99, grifos nossos).

As penúltima e última ocorrências da palavra “flores” acontecem durante a festa que Clarissa Dalloway oferece em sua casa.

Vejamos a penúltima vez que a palavra “flowers” aparece no romance:

What Sally felt was simply this. She had owed Clarissa an enormous amount. They had been friends, not acquaintances, friends, and she still saw Clarissa all in white going about the house with her hands full of flowers (WOOLF, 2018 [1925], p. 157, grifos nossos).

Vejamos, agora, a última vez:

“But what has he done?” Sally asked. Public work, she supposed. And were they **happy together**? Sally asked (she herself was **extremely happy**); for, she admitted, she knew nothing about them, only jumped to conclusions, as one does, for what can one know even of the people one lives with every day? she asked. Are we not all **prisoners**? She had read a **wonderful** play about a man who scratched on the wall of his cell, and she had felt that was true of life — one scratched on the wall. Despairing of **human relationships** (people were so **difficult**), she often went into her **garden** and got from her **flowers** a **peace** which men and women never gave her. But no; he did not like **cabbages**; he preferred human beings, Peter said.

Indeed, the young are beautiful, Sally said, watching Elizabeth cross the room. How unlike Clarissa at her age! Could he make anything of her? She would not open her lips. Not much, not yet, Peter admitted. She was like a lily, Sally said, a lily by the side of a pool. But Peter did not agree that we know nothing. We know everything, he said; at least he did. (WOOLF, 2018 [1925], p. 161, grifos nossos).

No filme *Sra. Dalloway* ou *A última festa* notamos uma diminuição da importância e da figura das flores. Esta não se repete tantas vezes como no texto de partida. A começar do início, o filme não começa com a frase de Clarissa Dalloway sobre comprar flores, mas com a cena de Septimus na guerra (1'29" a 2'20"), como já mencionamos. A sentença original de Woolf não é nem mesmo a primeira frase que o espectador ouve de Clarissa. Houve-se, antes, alguns pensamentos seus em *voice-over* (2'21" a 3'00"). Além disso, não há referência nenhuma a flores na cena em que Sally corre nua pela casa (16'34" a 17'47") nem há flor na cena do beijo de Clarissa e Sally (20'10" a 21'39").

As ocorrências da figura das flores que se mantêm no filme de época são as do *flashback* do jantar que precede o beijo das jovens Clarissa e Sally (7'18" a 7'48"), a visita de Clarissa à floricultura com a aparição de Septimus (8'03" a 9'40"), Richard leva flores para Clarissa no *flashback* e no momento presente (51'30" a 52'54"), e há flores pela casa, já que Mrs. Dalloway está preparando uma festa (52'37" a 53'25"). Em ambos os casos (7'18" a 9'40" e 51'30" a 53'25"), as flores funcionam como conector temporal, e, no primeiro caso, também une a história de Septimus à de Clarissa. Nos dois casos, há uma relação sentimental/amorosa em questão: na primeira cena em relação à Sally e na segunda entre Richard e Clarissa.

No filme *As Horas*, há uma exacerbação da presença dessa figura. Visualmente, a figura se multiplica. Alguns exemplos são: a casa cheia de flores na chegada de Sally (ver figura 42), as cartas de suicídio de Virginia estão apoiadas em vasos de flores (3'06", ver figura 43) os papéis de parede da sala e do quarto de Laura, sua camisola e seu penhoar (4'53"; 8'08"; 11'38"), o penhoar, as cortinas e a louça de Virginia (7'46"), seu vestido (8'35"), a cabeceira da cama de Sally e Clarissa (6'55"), o avental que Clarissa usa durante a visita de Louis (51'35") e o papel de parede do lado externo do apartamento dela, que vemos quando ele chega (50'25") (rever figuras 7 a 13).

Figura 42 – Fotograma de *As Horas* em 32'48"Figura 43 – Fotograma de *As Horas* em 3'06"

Neste filme, as flores também são bastante ligadas a temas disfóricos; mais do que no texto de partida. Os parceiros das três personagens centrais trazem flores a elas, mas elas não estão felizes em seus casamentos. Clarissa Vaughan leva flores para Richard, que está doente e não dá atenção ao presente. As flores parecem alegres, mas estão ligadas a temáticas e situações disfóricas. *Parecem, mas não são*; portanto, estão na esfera da *mentira*

(ver Quadrado 1, no **Capítulo 4**). Fazem parte de uma teatralização, de uma tentativa de combater com o que é estabelecido socialmente como belo e símbolo de alegria e amor a tristeza que impera. As personagens parecem tentar convencer-se e convencer seus/suas parceiros/as de que são felizes, de que a vida que levam é satisfatória, o que, no entanto, não funciona. Flores são compradas para parceiros que já não nutrem interesse ou paixão por aquele que as oferece ou pela vida.

CAPÍTULO 4

SOBRE IDENTIDADES E ATUALIZAÇÕES

Tendo em vista os achados dos capítulos anteriores e nosso objetivo principal – analisar comparativamente as traduções fílmicas dos romances selecionados, buscando identificar, nos filmes de época e nos contemporaneizados, como os elementos relacionados à axiologia e à construção das personagens foram representados nos filmes –, analisamos, aqui, a totalidade de nosso *corpus*, para verificar se as traduções intersemióticas dos romances clássicos, sejam elas filmes de época ou contemporaneizados, seguem um mesmo padrão no que diz respeito aos efeitos de sentido provenientes do novo recobrimento temporal e aos efeitos de sentido de identidade construídos.

4.1 REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE FEMININA

Neste item, tratamos de dois pontos que se tangenciam quando pensamos em traduções intersemióticas fílmicas de romances clássicos. O primeiro é como são traduzidos sentimentos, emoções e pensamentos das personagens para as telas e, o segundo, como a questão da leitura e da escrita é tratada nessas traduções. Esses dois pontos se tangenciam porque a leitura e a escrita são representadas como momentos de reflexão em que os pensamentos e sentimentos das personagens são revelados ao espectador.

Como mote para o primeiro ponto, trazemos Hutcheon, que, em seu livro *A Theory of Adaptation* (2013 [2006]), trata de alguns clichês, isto é, algumas crenças comuns, sobre adaptação. O segundo deles (“*In a telling mode, a novel can do this: it can take us into the minds and feelings of characters at will*”, p. 24) diz que a interioridade é terreno do “contar” – modo de engajamento sensível dos romances – e que a exterioridade seria aquele do “mostrar” – modo de engajamento sensível dos filmes. Ela menciona o fluxo de consciência como uma técnica que mistura o sujeito com o mundo, o interno com o externo.

Para ajudar-nos a refletir sobre o segundo ponto, convocamos Vidal (2012), que argumenta que em adaptações e filmes de época, remete-se à escrita e à leitura, voltando assim à origem desses textos, ou a rituais e artefatos do passado, como cartas, por exemplo.

Verificamos, abaixo, como isso ocorre em nosso *corpus* e esboçamos um tratamento semiótico para a questão.

4.1.1 Nas adaptações de *Mrs. Dalloway*

No filme *Sra. Dalloway* ou *A última festa* (dir. Marleen Gorris, 1997), a escrita e a leitura não são tematizadas – como acontece em *As Horas* (dir. Stephen Daldry, 2002). Ali, o fluxo de consciência é traduzido na linguagem fílmica em *flashbacks* – para lembranças da juventude – e *voice-overs* – para lembranças recentes e pensamentos de modo geral. Temos, também, a sobreposição desses dois recursos.

Logo depois da cena de introdução do filme de época (o “prólogo” que retrata a morte de Evans na guerra), somos apresentados à Clarissa Dalloway da seguinte forma: na tela, vemos o reflexo da personagem no espelho (ver figura 44), e escutamos seus pensamentos em *voice-over* (ver transcrição na tabela 2).



Figura 44 – Fotograma de *Sra. Dalloway* em 2'53”

Tabela 2 – Transcrição de *Sra. Dalloway* entre 2'53” e 3'05”

0:02:53
2. Clarissa Dalloway (em <i>voice-over</i>): <i>Those ruffians dead gods shan't have it all their own way. Those Gods who never lose a chance of hurting, thwarting and spoiling human lives are seriously put out if all the same, you behave like a lady...</i> (descendo as escadas) <i>Of course, now I think there are no Gods and there's no one to blame. It's so very dangerous to live for only one day.</i> (falando para a empregada) <i>I'll buy the flowers myself, Lucy.</i>
0:03:05

Esse recurso é utilizado diversas vezes ao longo do filme. Por exemplo: aos 9’36”, escuta-se novamente os pensamentos de Clarissa, ao sair da floricultura – onde ela havia ido comprar as flores ela mesma –, em *voice-over* (ver tabela 3). Em seguida, entra uma cena de *flashback* (9’47”) do jovem Peter elocubrando com a jovem Clarissa sobre com quem ela se casaria.

Tabela 3 – Transcrição de *Sra. Dalloway* entre 9’36” e 9’47”

0:09:36
3. Clarissa Dalloway (em <i>voice-over</i>): “Mrs. Dalloway, Mrs. Dalloway”, <i>I’m not even Clarissa anymore. No more marrying, no more having children, just “Mrs. Dalloway... Mrs. Richard Dalloway, who’s to give a party”.</i>
0:09:47

No final do filme (1h21’23”), durante a festa de Clarissa, após a anfitriã ficar sabendo do caso do rapaz que se suicidara – trata-se de Septimus, que o espectador conhece bem, mas que Clarissa desconhece –, vemos Mrs. Dalloway diante de uma janela aberta e escutamos sua voz em *voice-over* dizer:

Tabela 4 – Transcrição de *Sra. Dalloway* entre 1h21’23” e 1h27’06”

1:21:23
4. Clarissa: <i>He threw himself out of the window, and impaled himself on the railings..</i> (posicionando o corpo para fora da janela, continua) <i>up flashed the ground and through him, blundering and bruising went the rusty spikes.. and there he lay with a tut.. tut! Tut! In his brain. And then a suffocation of blackness.</i> (A câmera mostra, em primeira pessoa – isto é, o que seria a visão de Clarissa –, as grades de cima para baixo, enquanto ela se pergunta, ainda em <i>voice-over</i>) <i>Why? Why did he do it?</i> (E a câmera volta a focalizá-la) <i>Why did the Bradshaws talk of it at my party? He’s thrown it all away. His life. Just like that. I once threw a shelling into the serpentine. But he’s thrown his life away.</i> (A cena é interrompida por um breve diálogo entre Sally e Peter, e em seguida volta para Clarissa, ainda à janela) <i>But then he will always stay young. All day long I’ve been thinking of Bordon, of Peter and Sally... we’ve grown old. We’ll grow older.</i> (começamos a ouvir uma marchinha e revemos a imagem de Clarissa e Sally dançando e se beijando, quando jovens. Em seguida, a câmera volta a mostrar Clarissa mais velha, à janela) <i>Have I lost the thing that mattered? Let it get obscured, gradually, every day in corruption, lies and chatter?</i> (Clarissa olha para baixo, respira fundo, vemos novamente a grade em primeira pessoa, agora mais próxima, por dois segundos, enquanto escutamos uma música tensa. A câmera mostra novamente o rosto de Clarissa e depois passa para outra cena de diálogo entre Peter e Sally. Então, voltamos a ver Clarissa à janela e a escutar sua voz em <i>voice-over</i>)

Your parents just handed to you, life... to be lived... right through to the end. We must walk it serenely. But in the depths of my heart, there's been an awful fear sometimes that I couldn't go on... without Richard, sitting there calmly reading The Times while I crouched like a bird and gradually revived. I might have perished. (A cena é interrompida novamente e vemos, no salão da festa, Richard dançar com sua filha e então mais uma parte do diálogo entre Peter e Sally. Em seguida, voltamos para Clarissa à janela, em *voice-over*) *What makes us go on? What sends roaring up in us that immeasurable delight to surprise us? Then nothing can be slow enough, nothing lasts too long. You want to say to each moment: Stay! Stay! Stay!* (Clarissa sorri para uma vizinha que também está à janela. A cena é interrompida novamente com mais uma parte do diálogo entre Peter e Sally e volta para Clarissa em *voice-over*) *I must go back to my party. To Sally and Peter.* (Vemos em primeira pessoa o movimento na rua) *That young man killed himself* (câmera volta para Clarissa) *but I don't pity him. I'm somehow glad he could do it, throw it away. It's made me feel the beauty, somehow feel... very like him, less afraid* (Clarissa sai de perto da janela e vemos um *flashback* da personagem na juventude).

1:27:06

Nas três cenas transcritas acima, o *voice-over* é seguido de *flashback*. No romance de Woolf, há fluxo de consciência de diversas personagens (Clarissa, Peter Walsh, Septimus); no filme *Sra. Dalloway*, o recurso de *voice-over* é usado somente para mostrar ao espectador os pensamentos da personagem principal. Das outras personagens, vemos expressões faciais (que remetem a medo, angústia, alívio), câmera subjetiva (aquela que mostra a cena a partir do ponto de vista das personagens) e *flashbacks* que mostram suas lembranças. Todas essas são técnicas usadas na linguagem fílmica para representar subjetividade.

No filme *As Horas*, há o uso de recursos distintos para cada uma das personagens principais. No caso das personagens Virginia Woolf e Laura Brown, há a tematização da escrita e da leitura. Para a primeira, há a tematização do processo criativo e escrita de seu romance (ver figura 45), além da carta de suicídio (ver figura 46 e tabela 5). Para Laura Brown, há a tematização da leitura. A personagem aparece em algumas cenas lendo o romance de Woolf (ver figura 47 e rever figuras 14 e 15). Em ambos os casos, escutamos as vozes das personagens em *voice-over*. Já para a terceira personagem central da trama, Clarissa Vaughan, o recurso de *voice-over* não é utilizado, nem são tematizados, no caso dela, processos de leitura e escrita. Ela representa a própria personagem de Woolf, Clarissa Dalloway, encarnada (ver tabela 6). Sua subjetividade é representada em diálogos (com Louis – ex-companheiro de Richard, com quem Clarissa cai no choro [ver tabela 7] –, e também com Julia [Claire Danes] – sua filha [ver tabelas 8 e 9]), expressões faciais (ver figuras 48 e 49) e ações.



Figura 45 – Fotograma de *As Horas* em 1h12'13"

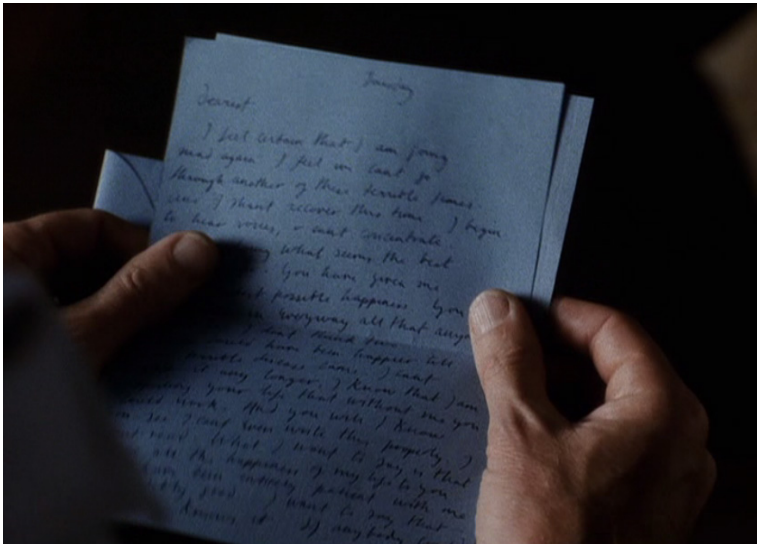


Figura 46 – Fotograma de *As Horas* em 3'43"

Tabela 5 – Transcrição de *As Horas* entre 1'58" e 3'53"

0:01:58
5. Virginia: <i>Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, and without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. Everything is gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia</i>
0:03:53



Figura 47 – Fotograma de *As Horas* em 1h05'58"

Tabela 6 – Transcrição de *As Horas* entre 17'54" e 18'00"

0:17:54
6. Richard: <i>Mrs. Dalloway, it's you?</i>
7. Clarissa: <i>Yes, it's me!</i>
0:18:00

Tabela 7 – Transcrição de *As Horas* entre 54'13" e 57'58"

0:54:13
8. Clarissa: <i>I know the book is tough, but I liked it... I know... Only one thing upset me.</i>
9. Louis: <i>What's that? What upset you?</i>
10. Clarissa: <i>Well, that there wasn't more about you.</i>
11. Louis: <i>That's kind. I went back to Wellfleet.</i>
12. Clarissa: <i>You did?</i>
13. Louis: <i>One day. I didn't tell you?!</i>
14. Clarissa: <i>No. But then, I never see you.</i>
15. Louis: <i>You remember the house. It's still there.</i>
16. Clarissa: <i>I think you're courageous.</i>
17. Louis: <i>Courageous? Why?</i>
18. Clarissa: <i>To dare go visit. What I mean is... to face the fact that we have lost those feelings forever. (abre a torneira e espirra água) Shit!</i>
19. Louis: <i>Clarissa?</i>
20. Clarissa: <i>Hm... I don't know what is happening. I'm sorry. I seem to be in some strange sort of mood. I'm sorry. It's very rude of me. (suspira profundamente) I seem to be unraveling.</i>
21. Louis: <i>I shouldn't have come.</i>
22. Clarissa: <i>No, it's not you, it's not you. It's more like having a presentiment, do you know what I'm saying? Oh, God, it's probably just nerves about the party, you know? (chorando) Bad hostess!</i>
23. Louis: <i>Clarissa, what's happening?</i>
24. Clarissa: (apoiada no fogão e no balcão da cozinha, com o tronco inclinado para baixo e chorando) <i>Jesus!</i>
25. Louis: <i>What is it?</i>
26. Clarissa: (chorando muito e abaixando lentamente o corpo, com a mão sobre o abdômen) <i>Oh, oh, God... oh...</i>
27. Louis: <i>You want me to go?</i>
28. Clarissa: <i>No, don't go. Don't... Don't go. Explain to me why this is happening. (Louis vai em direção a ela) Don't! Don't touch me, Jesus. It's better if you don't. It's just too much. You fly in from San Francisco... and I've been nursing Richard for years. And all the time I've held myself together, no problem.</i>
29. Louis: <i>I know.</i>

30. Clarissa: <i>One morning, in Wellfleet... you were there, we were all there... I'd been sleeping with him, and I was out in the back porch. He came out behind me and he put his hand on my shoulder. "Good morning, Mrs. Dalloway." It's... From then on, I've been stuck.</i>
31. Louis: <i>Stuck?</i>
32. Clarissa: <i>Yeah. Yeah. With the name, I mean. And now you walk in... To see you walk in... Because I never see you. Look at you... Anyway... It doesn't matter. It was you he stayed with. It was you he lived with. I had one summer.</i>
0:57:58

Tabela 8 – Transcrição de *As Horas* em 1h15'06"

1:15:06
33. Clarissa: <i>When I'm with him, I feel: yes, I am living. And when I'm not with him... yes, everything does seem sort of... silly.</i>

Tabela 9 – Transcrição de *As Horas* entre 1h16'00" e 1h17'06"

1:16:00
34. Clarissa: (sentada em sua cama ao lado de sua filha, Julia) <i>If you say to me "When were you happiest?"</i>
35. Julia: <i>Mom...</i>
36. Clarissa: <i>"Tell me the moment you were happiest..."</i>
37. Julia: <i>I know, I know. It was years ago.</i>
38. Clarissa: <i>Yeah...</i>
39. Julia: <i>All you're saying is you were once young.</i>
40. Clarissa: (ri) <i>I remember one morning (deita-se) getting up at dawn... There was such a sense of possibility, you know? That feeling? (Julia deita ao lado de Clarissa) And I remember thinking to myself: So, this is the beginning of happiness. This is where it starts. And of course there'll always be more. (as duas riem. Clarissa acaricia o rosto de Julia) It never occurred to me... it wasn't the beginning. It was happiness. It was the moment. Right then.</i>
1:17:06

Figura 48 – Fotograma de *As Horas* em 25'53"Figura 49 – Fotograma de *As Horas* em 26'

As intersecções entre as três histórias são bastante representativas da subjetividade dessas mulheres. Virginia, ao “pensar” sobre o romance que está escrevendo, descreve as outras duas histórias. A forma como a montagem do filme é feita constrói o efeito de sentido de que Laura Brown estaria lendo o livro escrito por Virginia e que Clarissa (às vezes também Laura e até mesmo a própria Virginia) estaria “vivendo” o enunciado que Virginia produzira, conforme explicamos no seguinte trecho de nossa dissertação:

vemos a personagem escolher uma pluma, acender um cigarro, abrir um caderno, molhar a pluma na tinta e dizer “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”²⁴ (de 10’14” à 11’16”), que é a primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, escrito por Virginia Woolf e publicado pela primeira vez em 1925. Após trinta minutos de filme, o espectador a vê novamente refletir sobre o destino de sua criação quando a personagem, durante uma caminhada diz: “*She’ll die. She’s going to die. That’s what it is going to happen. That’s it. She’ll kill herself. She’ll kill herself over something which doesn’t seem to matter*”²⁵ (de 30’30” à 31’03”). Um outro exemplo é a cena na qual Virginia termina um cigarro em meio a várias folhas de papel (de 1h12’05” à 1h12’28”) [rever figura 45]. Ao longo do filme, o espectador compreende que ela está refletindo sobre a continuação de sua história, mas que esta se mistura com a história de Clarissa Vaughan e por vezes de Laura Brown (personagens fictícias criadas por Michael Cunningham em *The Hours*, 1998 – livro fonte do filme *As Horas*). Este efeito de sentido de que Virginia estaria escrevendo a história de Clarissa e de Laura se dá pela montagem do filme, pelo imbricamento das cenas, que se repete várias vezes durante o filme. Tudo é construído como se houvesse parênteses no meio do processo criativo de Virginia, dentro dos quais o espectador tivesse acesso à obra já acabada, isto é, uma parte do romance de Virginia Woolf colocado em cena, e, após cada parêntese, o espectador é dirigido novamente ao processo de criação. Por vezes, até mesmo continuamos a escutar a voz de Virginia enquanto vemos as personagens dos outros núcleos. Este mecanismo de imbricamento é utilizado em todos os exemplos que citamos: assim que Virginia fala a primeira frase de seu romance, com a caneta na mão, a cena é cortada e o espectador vê Laura Brown, trinta anos mais tarde, lendo em voz alta a mesma frase que acabara de ser dita por Virginia (a primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, que ela tem em mãos); um novo corte é feito e o espectador é levado ao ano 2001 para ver Clarissa Vaughan, o “enunciado vivo”, dizer a mesma frase, dessa vez em primeira pessoa [ver tabela 10]. Imediatamente seguindo a cena em que Virginia reflete sobre a morte de sua personagem, o espectador vê Laura Brown tendo dificuldades para preparar o bolo de aniversário para seu marido, falha que acaba sendo o estopim para que ela tente se suicidar. (OLIVEIRA, 2016, p. 50-51)

24 “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”.

25 “Ela vai morrer. Ela vai morrer. É isso que vai acontecer. Isso mesmo. Ela vai se matar. Ela vai se matar por algo que aparentemente não tem importância”.

Tabela 10 – Transcrição de *As Horas* entre 11'09" e 11'24"

0:11:09
41. Virginia: <i>Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself</i>
42. Laura: (lendo Mrs. Dalloway) <i>"Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself."</i>
43. Clarissa: <i>Sally, I think I'll buy the flowers myself.</i>
0:11:24

Para tal imbricamento das histórias, novamente, o recurso de *voice-over* é essencial.

No final do filme, o diálogo entre Clarissa e Laura aborda questões subjetivas importantes das duas personagens, revelando sentimentos que tiveram ao longo de suas vidas (ver tabela 11).

Tabela 11 – Transcrição de *As Horas* entre 1h44'14" e 1h47'33"

1:44:14
44. Laura: <i>You see... People say the novel is difficult.</i>
45. Clarissa: <i>I know.</i>
46. Laura: <i>They say that.</i>
47. Clarissa: <i>I know.</i>
48. Laura: <i>He had me die in the novel. I... I kn... I know why he did that. It hurt, of course. I can't pretend it didn't hurt, but I... I know why he did it.</i>
49. Clarissa: <i>You left Richard when he was a child.</i>
50. Laura: <i>I left both of my children. I abandoned them. They say it's the worst thing a mother can do. (pausa longa) You have a daughter.</i>
51. Clarissa: <i>Yes. But I never met Julia's father.</i>
52. Laura: <i>You so wanted a child?</i>
53. Clarissa: <i>That's right.</i>
54. Laura: <i>You're a lucky woman. There are times when you don't belong, and you think you're going to kill yourself. Once I went to a hotel. Later that night I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born. And that's what I did. I got up one morning, made breakfast, went to the bus stop, got on the bus. I'd left a note. I got a job in a library in Canada. It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does it mean? What does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bear. There it is. No one is going to forgive me. It was death. I chose life.</i>
1:47:33

Temos também, em *As Horas*, o recurso da câmera em primeira pessoa, por exemplo, quando Clarissa Vaughan está indo visitar seu amigo Richard e vemos, primeiro, Clarissa dentro do elevador (ver figura 50) e, em seguida, a câmera em primeira pessoa nos mostra o que seria a visão de Clarissa, subindo o poço (ver figura 51).



Figura 50 – Fotograma de *As Horas* em 18'39"



Figura 51 – Fotograma de *As Horas* em 18'41"

4.1.2 Nas adaptações de *Emma*

No filme de época – *Emma* (Douglas McGrath, 1996) –, há o uso de alguns artifícios para demonstrar a subjetividade das personagens. Um dos recursos é o *voice-over*, usado para expressar os sentimentos e pensamentos da personagem central para o espectador, sem que estes sejam compartilhados com as demais personagens da trama (ver figuras 52 e 53 – fotogramas de dois momentos em que vemos Emma [Gwyneth Paltrow] de boca fechada, mas ouvimos as frases da legenda em *voice-over* expressando sua opinião sobre Jane Fairfax [Polly Walker]), e também na tematização da escrita e da leitura de cartas e diários (ver figuras 54 e 55 – fotogramas da cena em que ouvimos os pensamentos de Emma em *voice-over* sobre o amor que ela julga que Frank Churchill tem por ela e sobre como ela se sente a respeito, enquanto escreve em seu diário).



Figura 52 – Fotograma de *Emma* em 47'24"



Figura 53 – Fotograma de *Emma* em 49'35"



Figura 54 – Fotograma de *Emma* em 1h04'54"

Figura 55 – Fotograma de *Emma* em 1h05'02"

Outros recursos são a quebra da quarta parede (ver figura 56 – fotograma da cena em que Mrs. Elton [Juliet Stevenson] fala diretamente para a câmera, dirigindo-se exclusivamente ao espectador) e diálogos com amigos íntimos que mostram os reais sentimentos da personagem principal, em oposição ao que ela demonstra para a sociedade (ver figuras 57 e 58 – fotogramas da sequência em que Emma demonstra seu aborrecimento para Harriet Smith [Toni Collette], mas sorri e é simpática com todos que passam por elas).

Figura 56 – Fotograma de *Emma* em 1h57'24"

Figura 57 – Fotograma de *Emma* em 1h09'26"Figura 58 – Fotograma de *Emma* em 1h09'41"

Além disso, há expressões faciais combinadas com falas de duas maneiras: diferindo do que é dito, ou concordando com o que se fala; o primeiro caso pode ser exemplificado por uma cena do início do filme (4min10s), quando Emma participa do casamento de Miss Taylor – agora Mrs. Weston (Greta Scacchi) –, sua antiga governanta. Embora demonstre em suas palavras que está feliz pela amiga (ver figura 59 – “*Such happiness this brings to us*”),

quando a abraça, sua expressão facial indica ao espectador emoções mais negativas, como preocupação e tristeza (ver figura 60). O segundo caso, aquele em que o que é dito está de acordo com a expressão facial e corporal da personagem, pode ser visto na figura 61. Nesse fotograma, vemos a transcrição da fala da personagem (“*I shall miss her so*”), acompanhando sua fisionomia triste e sua postura abatida, sentada, com ombros caídos, mãos juntas sobre as pernas e olhar cabisbaixo.



Figura 59 – Fotograma de *Emma* em 4'25"

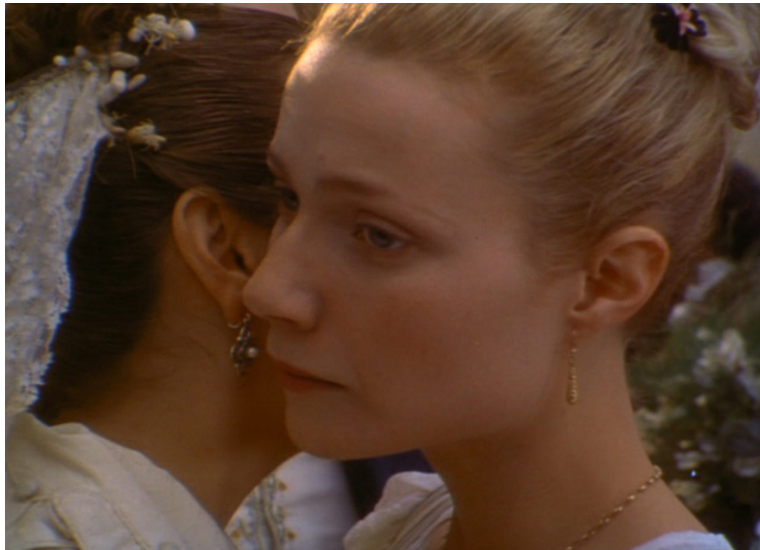


Figura 60 – Fotograma de *Emma* em 4'31"



Figura 61 – Fotograma de *Emma* em 6’

No filme contemporaneizado, *Clueless* (trad. *As Patricinhas de Beverly Hills*, dir. Amy Heckerling, 1995), a subjetividade da personagem principal – Cher (interpretada por Alicia Silverstone) – é representada por meio de *voice-over*, focalização da câmera, *flashbacks* e trilha sonora, muitas vezes com dois ou mais desses recursos trabalhando em concomitância.

O *voice-over* é muito usado ao longo de toda a obra, desde a cena de abertura. O filme começa com a música “Kids in America” (The Muffs) enquanto vemos cenas do dia a dia de Cher e escutamos algumas risadas. Em seguida, ouvem-se as primeiras frases da protagonista, em *voice-over*, dizendo:

Tabela 12 – Transcrição de *Clueless* entre 50” e 1’35”

0:00:50
55. Cher (em <i>voice-over</i>): <i>So, okay, you’re probably going “is this some kind of Noxzema commercial or what?” But seriously, I actually have a way normal life for a teenager girl. I mean, I get up, I brush my teeth, and I pick up my school clothes.</i> (Vemos Cher escolher suas roupas em um programa de computador enquanto escutamos “Fashion”, de David Bowie. Em seguida, vemos seu pai abrir uma porta e voltamos a escutá-la em <i>voice-over</i>) <i>Daddy is a litigator. Those are the scariest kinds of lawyers. Even Lucy, our maid, is terrified of him. And daddy is so good, he gets five hundred dollars an hour to fight with people. He fights with me for free because I’m his daughter.</i> (Pai entra na cozinha e começam uma conversa.) <i>Daddy!</i> (em voz alta)
0:01:35

Um exemplo de como a focalização da câmera trabalha em prol da representação da subjetividade da personagem principal é uma cena em que Cher aguarda o telefonema do rapaz por quem está interessada – Christian (interpretado por Justin Walker). Nesta cena, vemos, por nove segundos (de 1h00'59' a 1h01'08"), o telefone em um enfoque de baixo para cima, fazendo parecer que o aparelho é maior e está acima de nós, como um “ser” superior (ver figura 62), enquanto escutamos “Zarathustra”, de Boris Bruchhaus. Em seguida, ouvimos o telefone tocar e Cher dizer, em *voice-over*:

Tabela 13 – Transcrição de *Clueless* entre 1h01'09" e 1h01'17"

1:01:09
56. Cher (em <i>voice-over</i>): <i>Christian said he'd call the next day. But in boy time that meant Thursday. So you could imagine my astonishment to hear from him while I was packing daddy up.</i> (Atende o telephone e diz em voz alta) <i>Hello?!</i>
1:01:17



Figura 62 – Fotograma de *Clueless* em 1h01'00"

Outro momento bastante representativo da interioridade da protagonista em que o recurso de *voice-over* é usado para mostrar os sentimentos e pensamentos da adolescente é a sequência entre 1h10'55' e 1h13', em que Cher está enfrentando alguns problemas e passa por uma espécie de crise existencial: deixa de ser a garota mais popular da escola (ver figura 63), não encontra a roupa certa para sua prova prática da habilitação de motorista

(ver figura 64) e percebe que se importa com o que Josh (Paul Rudd) pensa sobre ela (ver figura 65).



Figura 63 – Fotograma de *Clueless* em 1h10'55"



Figura 64 – Fotograma de *Clueless* em 1h11'15"



Figura 65 – Fotograma de *Clueless* em 1h12'10"

Uma cena emblemática do uso de *flashback* e trilha sonora para representar a interioridade (lembranças, sentimentos e pensamentos) de Cher é aquela em que a personagem percebe que gosta de Josh. A adolescente encontra-se em um dilema sentimental e o espectador escuta, novamente, seus pensamentos em *voice-over* acompanhados de curtos *flashbacks* de cenas anteriores do filme, representando memórias da personagem, que chega à conclusão – e o espectador acompanha seu raciocínio – de que está apaixonada pelo ex-enteado de seu pai (ver tabela 14).

Tabela 14 – Transcrição de *Clueless* entre 1h17'31" e 1h19'25"

<p>1:17:31</p>
<p>57. Cher (caminha pela rua ao som de “All by myself” [Jewel Kilcher] enquanto escutamos em <i>voice-over</i>): <i>Everything I think and everything I do is wrong. I was wrong about Elton, I was wrong about Christian, now Josh hates me. It all boiled down to one inevitable conclusion: I was just totally clueless. Oh, and this Josh and Tai thing was wiggling me more than anything. I mean, what was my problem? Tai is my pal. I don't begrudge her a boyfriend. I really... Ooh... I wonder if they have that in my size...</i> (continua andando por outra rua, agora com uma sacola na mão) <i>What does she want with Josh anyway? He dresses funny, he listens to complaint rock, he's not even cute... in a conventional way.</i> (Ouvimos o refrão de “All by myself” novamente) <i>I mean, he's just this slug who hangs around the house all the time (flashback deles no sofa). Ugh. And he's a hideous dancer (flashback dele dançando). Couldn't take him anywhere. Wait a second, what am I stressing about? This is, like, Josh (flashback dele dirigindo, olhando para ela e sorrindo em camera lenta). Okay, okay, so he is kind of a Baldwin. But what would he want with Tai? She couldn't make him happy. Josh needs someone with imagination, someone to take care of him. Someone to laugh at his jokes, in case he ever makes any. Then suddenly</i> (ouvimos uma parte instrumental da música em volume mais alto, o chafariz atrás de Cher se ilumina com luzes coloridas e ela fala em voz alta, mesmo estando sozinha) <i>Oh my God, I love Josh.</i> (continua em <i>voice-over</i> enquanto vemos vários <i>flashbacks</i> de cenas dos dois juntos) <i>I am majorly, totally, butt crazy in love with Josh!</i> (vemos uma nova cena dos dois sentados no sofá, Cher parece desconfortável, com o corpo ereto e mãos sobre as pernas) <i>But now I don't know how to act around him. I mean, ordinarily, I'd strut around him in my cutest little outfits and send myself flowers and candy, but I couldn't do that stuff with Josh.</i></p>
<p>1:19:25</p>

Durante esta cena, vemos também as expressões faciais da personagem, que corroboram com a construção de sentido de indagação pessoal e confusão (ver figura 66). Além disso, o momento que precede a grande revelação é retratado com Cher ao canto de uma tela escura (ver figura 67); então, Cher e a câmera vão se aproximando gradativamente (ver figura 68), até chegar o momento da revelação propriamente dita, com a jovem no centro da tela, irradiando luz (ver figura 69).



Figura 66 – Fotograma de *Clueless* em 1h18'35"



Figura 67 – Fotograma de *Clueless* em 1h18'49"



Figura 68 – Fotograma de *Clueless* em 1h18'53"



Figura 69 – Fotograma de *Clueless* em 1h19'02"

4.1.3 Considerações sobre as representações da subjetividade feminina

Demonstramos claramente que o adágio que nos serviu como mote – o clichê apontado por Hutcheon (2013 [2006]) de que a interioridade das personagens só pode ser mostrada no *telling mode* – para este item não se sustenta. Diversos recursos próprios da

linguagem fílmica são utilizados nos filmes analisados para representar a subjetividade das personagens retratadas, a saber: diálogos sobre seus sentimentos, expressões faciais e corporais como choro e posicionamento/movimento do corpo, *voice-over*, representação de escrita e leitura, *flashbacks*, trilha sonora, quebra da quarta parede e posicionamento/movimento da câmera.

Chamamos atenção, aqui, para o uso do espelho na abertura e apresentação da personagem central tanto em *Sra. Dalloway* (rever figura 44) quanto em *Clueless* (ver figura 70). Os dois filmes não têm uma conexão direta entre si, no entanto, vemos que usam uma estratégia muito parecida no início (*voice-over* da personagem central, que escolhe roupa e se olha no espelho), mostrando que são estratégias comuns do gênero.



Figura 70 – Fotograma de *Clueless* em 58”

Assim, mostramos que há uma pluralidade de recursos audiovisuais disponíveis e utilizados nos filmes analisados para tratar a subjetividade das personagens em questão.

4.2 FIGURAS E TEMAS DA ATUALIZAÇÃO²⁶

Neste item, trataremos de alguns dos temas e das figuras que mostram a atualização nos três filmes contemporaneizados analisados (*Clueless*, dir. Amy Heckerling, 1995; *As Horas*, dir. Stephen Daldry, 2002; MTV’s *Wuthering Heights*, dir. Suri Krishnamma, 2003).

²⁶ Termo que usamos, neste livro, no sentido corrente da palavra, ou seja, atualização temporal.

Uma questão relativamente simples que aparece nas produções adaptadas dos clássicos para a contemporaneidade – não para a nossa, 2024, mas para aquela do momento de seu lançamento (ver datas no parágrafo acima) – é o uso das tecnologias da época. Em *Clueless* e em MTV's *Wuthering Heights* há, por exemplo, o uso de computadores e plataformas digitais – em *Clueless*, para auxiliar Cher na escolha de suas roupas (ver figuras 71 a 73), e, em MTV's *Wuthering Heights*, para divulgar as músicas de Heath (ver figuras 74 e 75). Em MTV's *Wuthering Heights* aparece, também, o uso do CD (ver figura 76).

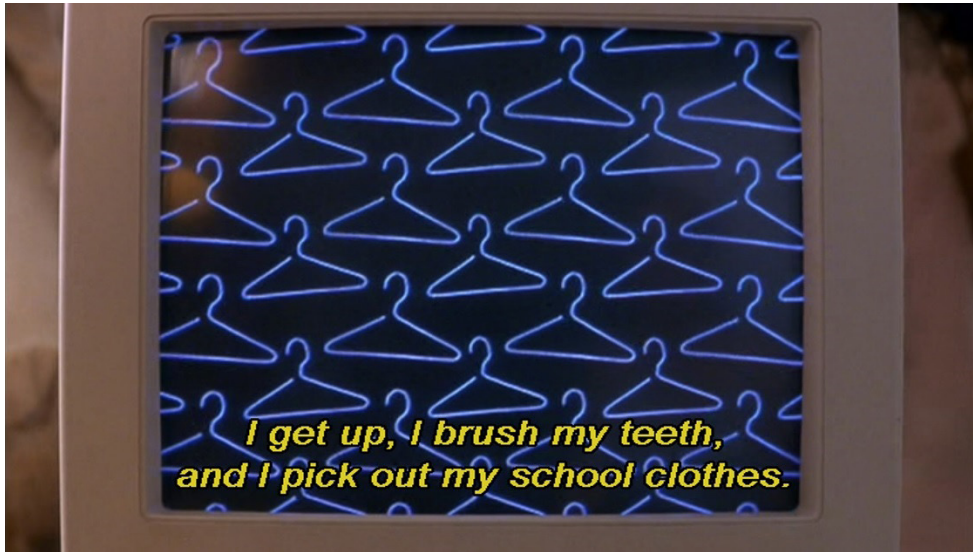


Figura 71 – Fotograma de *Clueless* em 1'04"



Figura 72 – Fotograma de *Clueless* em 1'10"



Figura 73 – Fotograma de *Clueless* em 1'13"



Figura 74 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 56'41"



Figura 75 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 57'05"

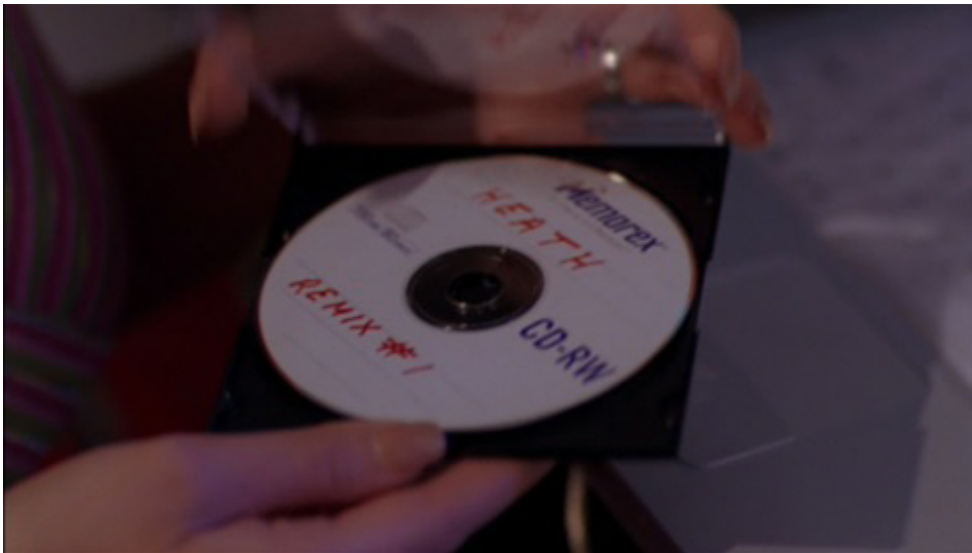


Figura 76 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 56'50"

Em *As Horas*, vemos a personagem Clarissa Vaughan subir para o apartamento de Richard em um elevador – que não é muito moderno, sugerindo a decadência de Richard (rever figuras 50 e 51 e ver figuras 77 e 78).

Figura 77 – Fotograma de *As Horas* em 18'45"Figura 78 – Fotograma de *As Horas* em 18'50"

Outro ponto que mostra a passagem do tempo e a atualização tecnológica em *As Horas* é a diferença entre os meios de transporte. Assim como as personagens do romance *Mrs. Dalloway*, Virginia e Leonard Woolf, retratados em *As Horas* nos anos 1920, caminham pela vizinhança a pé, Laura e Dan Brown, nos anos 1950, deslocam-se de carro, e Clarissa Vaughan e Sally, vivendo nos anos 2000, usam metrô. Isso é mostrado logo na cena em que as personagens são apresentadas ao telespectador (rever figuras 31, 32 e 33).

Um segundo eixo temático que foi atualizado nos filmes analisados diz respeito à liberdade sexual e afetiva. Em *Clueless*, temos o surgimento de personagens homossexuais, o que não existia no texto-fonte. Aqui, essas personagens são estereotipadas – amigo gay que se veste bem e gosta de fazer compras com as amigas (ver figura 79) e professora de educação física com trejeitos masculinos (ver figuras 80 e 81) – e não estabelecem nenhum relacionamento afetivo ou sexual.



Figura 79 – Fotograma de *Clueless* em 55'28"

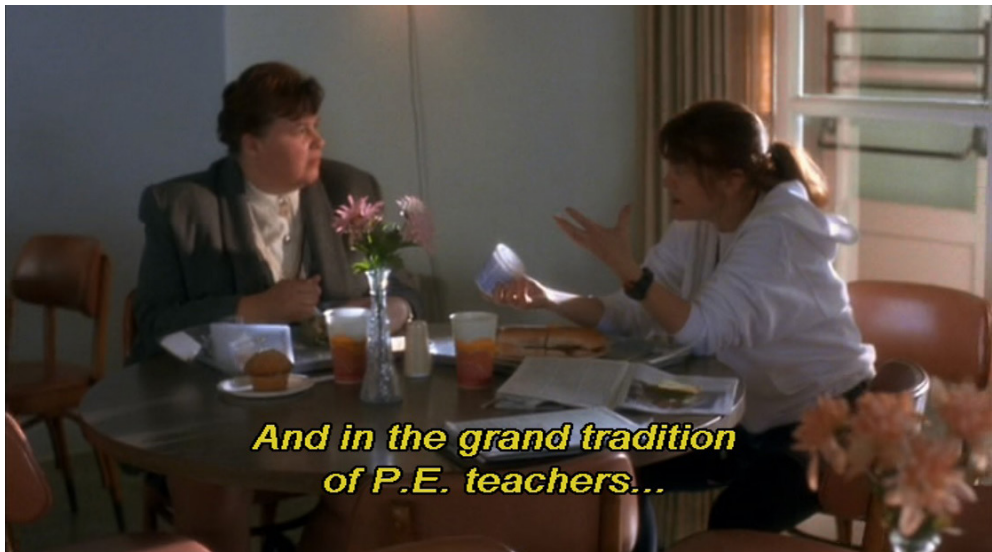


Figura 80 – Fotograma de *Clueless* em 11'42"



Figura 81 – Fotograma de *Clueless* em 11’45”

Na cena introdutória de MTV’s *Wuthering Heights*, já temos uma atualização das relações e do papel da mulher. No livro-fonte, Mrs. Earnshaw morre pouco tempo após a chegada de Heathcliff; já no filme, a mãe de Catherine abandona a família (ver tabela 15). Mais adiante, vemos a geração seguinte frequentando baladas, *shows*, festas e tendo relacionamentos casuais (ver figuras 82 e 83).

Tabela 15 – Transcrição de MTV’s *Wuthering Heights* entre 6” e 45”

0:00:06
58. Cate (o filme começa com uma música sombria e barulho de chuva. Vemos o céu carregado de nuvens; a câmera faz um movimento descendente e mostra, respectivamente, chuva, um farol se movendo ao longe e o mar. Ouve-se, então, um trovão, vê-se um raio e a câmera se aproxima do farol. Em seguida, escutamos Cate em <i>voice-over</i> , enquanto continuamos assistindo à tempestade e ao mar agitado): <i>When I was a little girl, my mother left us. My father used to say she needed to see the world. So he raised us himself... in an old lighthouse that he spent most of his time restoring. Everything I ever knew, everyone I ever loved, was right there.</i>
0:00:45

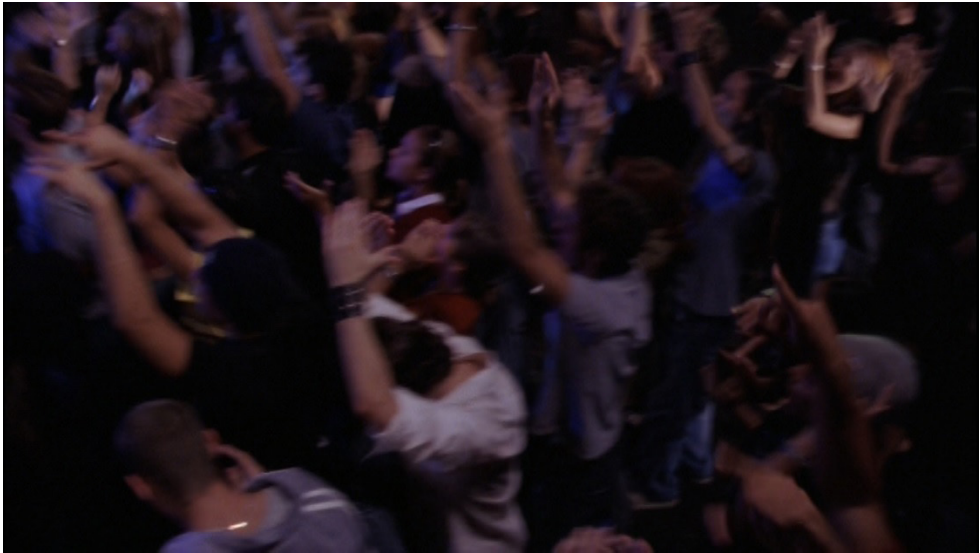


Figura 82 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 59'31" (público assiste a *show* de Heath)



Figura 83 – Fotograma de MTV's *Wuthering Heights* em 45'07" (Heath interrompe casal durante uma festa)

As Horas é o filme do nosso *corpus* que mais explora esse tipo de atualização. Enquanto em *Mrs. Dalloway* as mulheres se casam com homens socialmente considerados bons partidos – a despeito de suas paixões da juventude, fossem elas hétero ou homoafetivas –, nas duas atualizações presentes em *As Horas* – Laura nos anos 1950 e Clarissa nos anos 2000 –, o destino dessas mulheres é outro. Laura foge para o Canadá, abandonando marido e

filhos. Clarissa se casa com Sally (que em *Mrs. Dalloway* era sua paixão de juventude). Richard (marido de Clarissa em *Mrs. Dalloway*), é homossexual na adaptação (já que ‘herda’ algumas características do personagem Septimus do texto-fonte); mas sua história não é de liberdade. Richard é retratado muito doente, com AIDS, tomando medicação forte e tendo alucinações. Há, aqui, uma atualização das figuras que representam o tema da opressão.

Outra característica interessante a ser notada nessa narrativa é a vivência de relações não-monogâmicas. Virginia Woolf – que tem parte de sua vida retratada no filme *As Horas* – era casada com Leonard Woolf, porém mantinha relações extraconjugais com mulheres (WOOLF, 1995). No filme, Clarissa vive dividida entre Sally, sua esposa, e Richard, seu amor da juventude – eles têm, inclusive, o hábito de se beijarem na boca ao se encontrarem e ao se despedirem (ver figuras 84 e 85). Houve, também, um triângulo amoroso entre Clarissa, Richard e Louis na juventude, do qual o espectador fica sabendo pelos diálogos entre essas personagens (rever tabela 7).

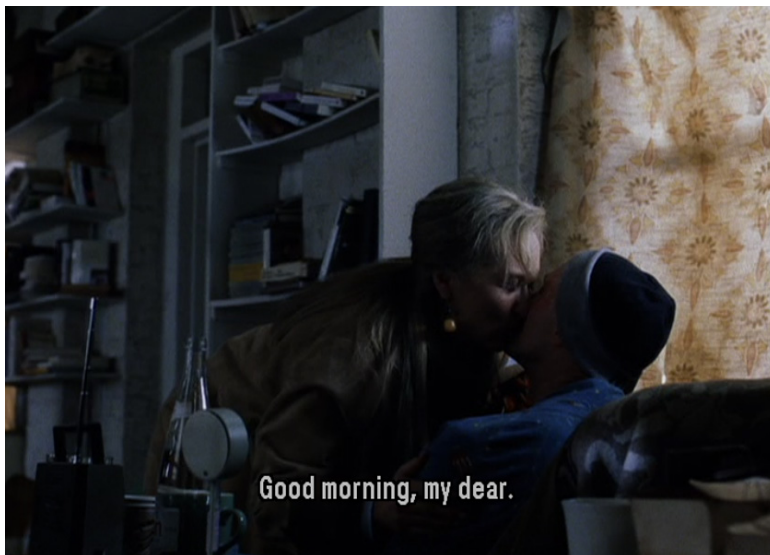


Figura 84 – Fotograma de *As Horas* em 19'23"

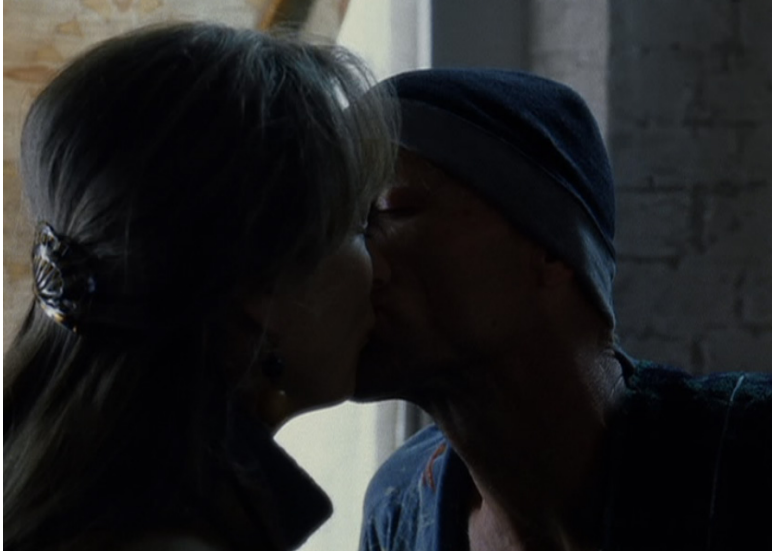


Figura 85 – Fotograma de *As Horas* em 27'23”

Um ponto interessante que une tanto a atualização dos modelos de relacionamento e sexualidade com o uso de novas tecnologias é a “produção independente” (presumidamente por inseminação artificial) da filha de Clarissa (rever tabela 11, especialmente falas 50 a 54).

4.2.1 Considerações sobre as atualizações

Conforme demonstramos acima, há, nas traduções intersemióticas contemporaneizadas, um recobrimento diferente no nível discursivo para percursos narrativos semelhantes e para as mesmas oposições de base dos textos-fonte.

O próximo item detalhará a representação das personagens *queer* e das mulheres nas traduções de *Mrs. Dalloway*, *Emma* e *Wuthering Heights*.

No item 4.4, expomos os desdobramentos teóricos decorrentes dessas atualizações.

4.3 REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES *QUEER*²⁷ E DA MULHER

Este item foca na análise das questões relacionadas a sexualidade e gênero conforme veiculadas em nosso *corpus*. Examinamos se e como a homossexualidade é retratada nesses

²⁷ Entendemos por *queer* qualquer pessoa que tenha sua afetividade, sua sexualidade ou sua identidade de gênero destoante da heterocisnormatividade. Ou seja, usamos este termo como um “guarda-chuva” para todas as identidades englobadas na sigla LGBTQIAP+.

textos, assim como a construção de personagens femininas; como são representadas suas identidades e qual seu papel na sociedade representada nas obras.

Há conceitos, na Semiótica Discursiva, desenvolvidos para explicar a construção de narrativas, das mais simples às mais complexas. Aqui, nos servirão particularmente aqueles relativos à enunciação. A enunciação (BENVENISTE, 1989) é concebida como o ato de enunciar, isto é, de produzir um texto seja verbal, escrito, imagético ou multimodal (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006). No entanto, o ato em si da enunciação nos escapa, ele só existe no momento mesmo em que se fala, se escreve, se pinta um quadro; é, portanto, efêmera. Assim, nos resta, enquanto analistas do texto, retomar marcas deixadas pela enunciação no texto enunciado.

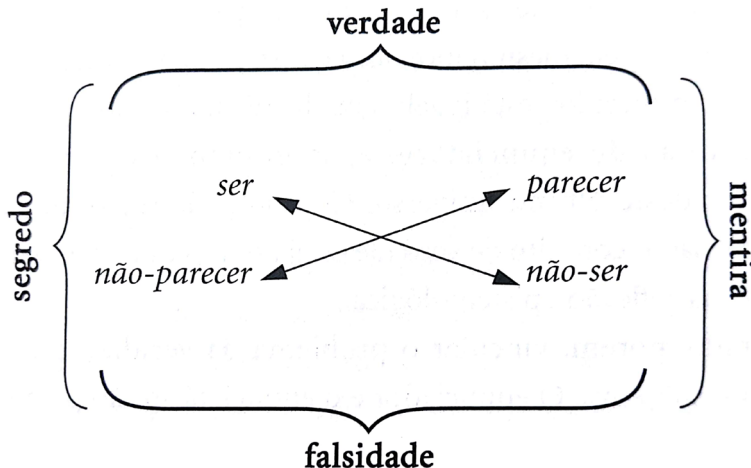
O conceito de enunciação encontra na semiótica um novo lugar, em meio a uma rede conceitual de herança saussuriana (SAUSSURE, 2006) e hjelmsleviana (HJELMSLEV, 2003) que o abriga e o redimensiona. Aqui, enunciação será um ato pressuposto em que o discurso toma forma (GREIMAS; COURTÉS, 2008). Portanto, se há enunciado, entendemos que houve uma enunciação, mesmo que essa não nos seja tangível. A enunciação dará conta de abrigar um sujeito duplo: enunciador e enunciatário; o primeiro, um simulacro daquele que enuncia o discurso, o segundo, daquele que o recebe. Ambos são considerados, no arcabouço teórico, um, já que ambos participam da criação do enunciado, previstos e pressupostos pela própria existência deste. O sujeito da enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 2008) é, portanto, composto por essas duas interfaces, o enunciador (o que enuncia o texto) e o enunciatário (o sujeito previsto que escuta a fala, lê o poema ou o romance, observa a pintura, assiste ao filme etc.). Assim, a enunciação se completa, por vezes, em dois momentos distintos, o de produção e o de recepção de um texto. E é nesse segundo momento que o analista, um enunciatário possível dos textos, se encontra; podendo, a partir de seu ponto de vista, explicitar algumas das construções ali presentes.

A identidade narrativa concebida por Ricoeur (2006 [2004]), em estudos semióticos é deduzida a partir de marcas textuais como a caracterização da personagem (descrição, ações), sua axiologização (o conjunto de valores a ela atribuído), sua modalização (o que ela *quer, deve, pode e/ou sabe* fazer), entre outras. Para Harkot-de-La-Taille (2024), “o efeito de sentido de identidade dependerá do arranjo decorrente do feixe isotópico provocador de paixões”. A pesquisadora defende que o efeito de sentido de identidade de uma personagem (ator do enunciado) está atrelado à articulação de valores e à ideologia, que podem ser apreendidas pelas isotopias temáticas e figurativas, respectivamente.

Para demonstrarmos e explicarmos como essas construções acontecem nos textos analisados, mobilizaremos o conceito de veridicção e mostraremos como ele pode elucidar estratégias enunciativas e construções identitárias:

A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema *parecer/não-parecer* é chamado de manifestação, o do *ser/não-ser*, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o

“jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser [a forma debruçada do *saber-ser*]. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 532-533, grifos do original)



Quadrado 1: quadrado semiótico da veridicção (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 532)

Assim, vê-se que chamamos, na metalinguagem da semiótica discursiva, de *verdade* algo que *é* e *parece*; chamamos de *mentira*, algo que *parece*, mas *não é*; damos o nome de *falsidade* a algo que *não parece* e *não é*; e, por último, nomeia-se *segredo* algo que *é*, mas *não parece*.

A correlação que aparece no quadrado acima ajuda a analisar textos que lidam com esconder ou mostrar a realidade que constroem, isto é, que lidam com segredos e mentiras, bem como com seu desmascaramento. Prossigamos para as análises.

4.3.1 Homossexualidade em *Mrs. Dalloway*

O objetivo deste subitem é analisar a veiculação de identidades narrativas homossexuais no romance *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, e nos filmes *A última festa* e *As Horas*, ambas traduções intersemióticas do primeiro. Situado historicamente entre a prisão de Oscar Wilde por indecência, em 1895²⁸, e a censura do romance lésbico *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, em 1928, por obscenidade, Woolf consegue, não obstante, publicar um livro com não apenas um, mas dois, personagens principais com características homossexuais, Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith – sem represália.

A investigação que se seguirá nas próximas páginas será guiada por duas perguntas centrais: primeiro, quais artifícios estilísticos usou Woolf para escrever personagens

28 Ver <https://revistacult.uol.com.br/home/oscar-wilde-e-os-direitos-homossexuais/>, acesso em 14/06/2024.

homossexuais e, segundo, como essas personagens foram representadas nos dois filmes baseados em sua obra?

4.3.1.1 O livro

A homossexualidade figura enquanto algo secreto nas duas histórias do romance escrito por Woolf, isto é, nas narrativas de Clarissa e Septimus, as duas personagens centrais da trama. Queremos demonstrar que esse segredo está alocado em níveis diferentes em cada uma das histórias.

Na narrativa de Clarissa, a homossexualidade aparece enquanto *segredo* no interior da história que é contada (nível do enunciado), dentro do livro, entre as personagens. Isto é, Clarissa e Sally se beijam, esse beijo é narrado ao leitor do romance (ver primeira citação do item 3.2.2 *A temática da homossexualidade*) – ainda que em uma lembrança de Clarissa –, mas os amigos e familiares das jovens não tomam conhecimento do fato.

Em outro nível, mas também enquanto segredo, está, na história de Septimus, a afetividade e sua relação com Evans, seu companheiro de guerra; nem mesmo ao leitor é explicitada sua relação com este amigo: “*he drew the attention, indeed the affection of his officer, Evans by name. It was a case of two dogs playing on a hearth-rug [...]. They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other*” (WOOLF, 1996, p. 62). Assim, o segredo está na própria maneira como a história é contada (nível da *enunciação*), entre a instância que conta a história (*enunciador*) e o leitor (*enunciatário*). Septimus é muito ligado a Evans, que morreu na guerra. Ele tem visões do companheiro na guerra, do momento de sua morte, mas não vê sua própria esposa, mesmo viva e diante de seus olhos. O ressentimento e preocupação da mulher acerca de seu marido intensificam-se ao longo da narrativa, como podemos ver na segunda e na terceira citações do item 3.2.2 *A temática da homossexualidade*.

A afetividade de Septimus pode ser entendida enquanto um segredo no nível da enunciação porque não há nenhuma passagem que a explicita para o leitor, mas ela fica subentendida por meio de diversas indicações, vestígios, dicas ao longo da obra.

Como mencionamos anteriormente, a identidade semiótica das personagens pode ser apreendida a partir de diversos pontos: caracterização (descrição, ações), axiologização (valores), modalidades (o que *querem*, o que *devem*, o que *podem* e o que *sabem* fazer). Nesta análise, trataremos do último ponto.

No romance de Woolf, valores da sociedade impõem *deveres* que divergem dos *quereres* das personagens em questão: devem casar-se, mas não querem; querem relacionar-se com outra personagem do mesmo gênero, mas não podem. Guardando o segredo por toda a vida, as duas mulheres casaram-se com homens e levaram vidas tradicionais para a época. Septimus, por sua vez, apesar de ser casado com uma mulher (Lucrezia), olha para ela e não a vê, enquanto vê Evans em todos os lugares, mesmo sem tê-lo diante dos olhos.

A partir dessa caracterização identitária e da proposta da semiótica de modalidades veridictórias explicitadas acima, podemos classificar as personagens descritas (Septimus e Clarissa) enquanto “identidades concessivas”²⁹, que podem ser compreendidas de duas formas: são concessivas porque não confirmam, em seus percursos, as modalizações e os objetos de valor socialmente compartilhados e euforizados, isto é, tidos como desejáveis; são concessivas, também, porque não são o que aparentam ser – assim, certa característica identitária pode estar no nível do segredo ou da mentira (ver quadrado 1, acima).

As identidades concessivas – aquelas alocadas no segredo e/ou na mentira – se opõem às identidades implicativas – aquelas alocadas na verdade e na falsidade. Isso se dá porque a verdade e a falsidade são modalidades veridictórias implicativas, isto é, sua essência (imanência) confirma sua aparência (manifestação) – ou seja, aquilo que *parece*, é, e aquilo que *não-parece*, *não-é*. Olhando para o romance de Woolf, a homossexualidade das personagens centrais estaria no nível do segredo, e sua heterossexualidade no nível da mentira. Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith são, portanto, personagens calcados em identidades concessivas.

4.3.1.2 O filme de época

O filme *Sra. Dalloway* ou *A última festa* (dir. Marleen Gorris, 1997) traduz a exata história do romance woolfiano para a tela. O câmbio de linguagem implica inevitáveis mudanças, no entanto, esta produção se propõe a manter a narrativa, as personagens, os diálogos, assim como as ancoragens de tempo e espaço conforme escritos por Virginia Woolf. Consequentemente, a homossexualidade continua a aparecer como um segredo nos mesmos dois níveis – enunciado e enunciação – em que está situado no texto de partida.

Há cenas que traduzem para a linguagem fílmica as passagens do beijo da Clarissa e Sally e das visões de Septimus tem de Evans, mostrando, portanto, a homossexualidade de forma semelhante àquela do livro.

O momento em que a jovem Clarissa (Natascha McElhone) e a jovem Sally (Lena Headey) se beijam (MRS. DALLOWAY, 20'15"-21'38", rever figura 4 – o beijo – e ver figura 86 – instante em que as jovens são interrompidas por Peter e Joseph) é seguido pelo diálogo abaixo (ver tabela 16).

²⁹ Noção que propomos a partir da leitura tensiva das modalidades veridictórias, feita por Soares e Mancini (2023), e que explicitaremos em maiores detalhes no item 4.4 *Encaminhamentos teóricos*.



Figura 86 – Fotograma de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* em 21'02"

Tabela 16 – Transcrição de *Sra. Dalloway* ou *A última festa* entre 21' e 21'38"

0:21:00
<p>59. Peter (Alan Cox): Star-gazing, are we?</p> <p>60. Sally: (Olhando para Clarissa novamente) Yes. (Olhando para os rapazes) Come on, Joseph. You know the stars, you can tell us which are which.</p> <p>61. Joseph (Rupert Baker): You see that star, just above the horizon?</p> <p>62. Sally: Yes.</p> <p>63. Joseph: That's Antares. Heart of the Scorpio Constellation. His name means "rival of Mars".</p> <p>64. Sally: And that one?</p> <p>65. Joseph: That's Libra. We have Alpha. There goes Bright Star. And see how Altair, the brightest star of Equality Eagle, shines in the east for us tonight.</p>
0:21:38

As visões que Septimus (Rupert Graves) tem de Evans (Richard Bradshaw) (MRS. DALLOWAY, 13'13"-14'09"; 33'40"-35'30" – rever figuras 20, 21 e 22) retomam a cena de abertura do filme, em que o momento da morte de Evans é mostrado, em um *flashback* (MRS. DALLOWAY, 1'29"-2'20" – rever figuras 18 e 19).

Vejamos, agora, como o filme *As Horas* (dir. Stephen Daldry, 2002), baseado no mesmo romance de Virginia Woolf e também em sua biografia, apresenta essas construções identitárias.

4.3.1.3 A adaptação contemporaneizada

As Horas (dir. Stephen Daldry, 2002) tem uma abordagem diferente. Este filme traduz o romance de Woolf de uma forma mais autoral; ele multiplica e mistura seus personagens em três histórias, cada uma sendo ancorada em um lugar e um tempo distintos – Richmond (Inglaterra), 1923; Los Angeles, 1951; e Nova Iorque, 2001 – todas apresentadas com legenda na primeira cena de cada (rever figuras 31 a 33).

Essas três histórias retratam três mulheres: Virginia Woolf (Nicole Kidman) vive com seu marido, Leonard Woolf (Stephen Dillane) no interior da Inglaterra em 1923, Laura Brown (Julianne Moore) vive com seu esposo, Dan Brown (John C. Reilly), e um filho, Richie (Jack Rovello) em Los Angeles em 1951 e Clarissa Vaughan (Meryl Streep) mora com sua esposa, Sally (Allison Janney), em Nova Iorque em 2001.

O que se explora, aqui, são questões de nível discursivo; os mesmos percursos, temas e as mesmas oposições de base recebem novas figuras, novo recobrimento espaço-temporal. Nas duas primeiras histórias (1923 e 1951), a homossexualidade continua sendo segredo, proibida e negada, frequentemente reprimida e/ou refutada. Na terceira história (2001), as relações homoafetivas aparecem enquanto *verdade*; elas são inteiramente realizadas, fazem parte do dia a dia, não são mais escondidas da sociedade retratada na obra, nem do espectador.

Em 1923, Virginia (Nicole Kidman) beija sua irmã Vanessa (Miranda Richardson) (AS HORAS, 1h09'25"-1h10'15"). Como ambas são casadas (com homens, como era a única possibilidade na época), esse beijo representa três proibições: homossexualidade, adultério e incesto. Em 1951, Laura (Julianne Moore) beija sua vizinha Kitty (Toni Collette) (AS HORAS, 40'-41'20"). Aqui, também, ambas são casadas (com homens, novamente). Consequentemente, esse beijo representa duas proibições: homossexualidade e adultério. Em 2001, Clarissa (Meryl Streep) vive com Sally (Allison Janney) (AS HORAS, 32'25"-33'; 1h48'10"-1h49'15"), vivendo – finalmente – o “proibido” amor de sua vida (rever figura 3, que reproduz em fotogramas os três beijos lésbicos do filme).

Nas histórias que se passam no século XX, a homoafetividade é mantida no nível do *segredo* – *é*, mas *não parece* – enquanto a versão contemporaneizada coloca a homoafetividade no nível da *verdade* – *é e parece*. Em outras palavras, no primeiro caso, *não se sabe que é*; já no último, *sabe-se que é*. Portanto, os traços afetividade/sexualidade dessas identidades continuam concessivos nas duas primeiras histórias, enquanto passam a ser implicativos na última.

Entendemos essa mudança como uma *adequação axiológica*³⁰: no século XXI, nos Estados Unidos, Clarissa pode se casar e se casa com Sally. A homoafetividade é “oficializada”/“legalizada” e, portanto, não precisa mais ser escondida ou reprimida. *As Horas* apresenta as personagens de três gerações lado a lado colocando essa diferença em evidência.

No entanto, Septimus reaparece no filme na pele de Richard, personagem homossexual que vive refém da AIDS, mostrando que há, ainda, formas de opressão à população homossexual, ainda que figurativizada de outro modo na narrativa contemporaneizada (ver item 4.2 *Figuras e temas da atualização*).

4.3.2 A mulher em *Mrs. Dalloway*

4.3.2.1 O livro

Desde a primeira frase do romance, a personagem que dá nome à obra é colocada em evidência. Virginia Woolf começa sua obra assim: “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.*”³¹ (WOOLF, 2018 [1925]). Além dela, há outras duas personagens femininas de destaque presentes ao longo do livro: Sally Seton e Lucrezia Warren Smith. A primeira é uma amiga da juventude de Clarissa que o leitor conhece a partir de suas memórias, que também aparece na festa na parte final da história. A segunda é esposa de Septimus Warren Smith, de quem falamos acima.

O romance conta a história de um dia da vida da personagem homônima da obra, ao longo do qual ela lembra muitas vezes de sua juventude. Sally Seton é figura central nessas memórias, assim como as coisas que costumavam fazer juntas. Uma dessas coisas era falar sobre homens e sobre casamento, como no trecho abaixo, onde podemos também ver algumas atitudes normalmente ligadas ao comportamento masculino sendo atribuídas a Sally:

The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. It was completely disinterested, and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. It was protective, on her side; sprang from a sense of being in league together, a presentiment of something that was bound to part them (*they spoke of marriage always as a catastrophe*), which led to this *chivalry*, this protective feeling which was much more on her side than Sally’s. For in those days she was completely *reckless*; did the most idiotic things out of *bravado*; bicycled round the parapet on the terrace; smoked cigars. Absurd, she was — very absurd. But the charm was overpowering, to her at least, so that she could remember standing in her bedroom at the top of the house holding the hot-water can in her hands and saying aloud, “She is beneath this roof. . . . She is beneath this roof!” (WOOLF, 2018 [1925], p. 26, grifos nossos)

30 Explicaremos essa proposta mais detalhadamente no item a seguir (4.4 *Encaminhamentos teóricos*).

31 “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.” (Tradução de Mario Quintana [2011]).

Além dessas três mulheres, há Lady Bruton, que convida Richard Dalloway (marido de Clarissa) e seus colegas para comer em sua casa e conversar sobre política. Ela é a única mulher na história com influência no nível macrossocial (política, jornais), enquanto Clarissa e Sally, apesar dos sonhos e das críticas que tinham quando jovens, renderam-se ao casamento heteronormativo (como dissemos anteriormente, única possibilidade da época) e tornaram-se mulheres ordinárias, respeitáveis, dentro dos padrões da sociedade em que viviam. Enquanto as jovens amigas sonhavam com coisas grandiosas, Lady Bruton foi quem as realizou, de certa forma; apesar de não poder atuar diretamente na sociedade, ela exercia forte influência sobre os homens para que eles colocassem os planos dela em ação.

Indeed, Lady Bruton had the reputation of being more interested in politics than people; of *talking like a man*; of *having had a finger in some notorious intrigue* of the eighties, which was now beginning to be mentioned in memoirs. (WOOLF, 2018 [1925], p. 86, grifos nossos)

She was getting impatient; the whole of her being was setting positively, undeniably, domineeringly brushing aside all this unnecessary trifling (Peter Walsh and his affairs) upon that subject which engaged her attention, and not merely her attention, but that fibre which was the ramrod of her soul, that essential part of her without which Millicent Bruton would not have been Millicent Bruton; that project for emigrating young people of both sexes born of respectable parents and setting them up with a fair prospect of doing well in Canada. She exaggerated. She had perhaps lost her sense of proportion. Emigration was not to others the obvious remedy, the sublime conception. [...] Emigration had become, in short, largely Lady Bruton.

But she had to write. And one letter to the Times, she used to say to Miss Brush, cost her more than to organise an expedition to South Africa (which she had done in the war). After a morning's battle beginning, tearing up, beginning again, *she used to feel the futility of her own womanhood* as she felt it on no other occasion, and would turn gratefully to the thought of *Hugh Whitbread who possessed — no one could doubt it — the art of writing letters to the Times*.

A being so differently constituted from herself, with such a command of language; able to put things as editors like them put; had passions which one could not call simply greed. *Lady Bruton often suspended judgement upon men in deference to the mysterious accord in which they, but no woman, stood to the laws of the universe; knew how to put things; knew what was said; so that if Richard advised her, and Hugh wrote for her, she was sure of being somehow right*. So she let Hugh eat his soufflé; asked after poor Evelyn; waited until they were smoking, and then said,

"Milly, would you fetch the papers?" (WOOLF, 2018 [1925], p. 88-89, grifos nossos)

4.3.2.2 O filme de época

Dentre as três obras sob análise, esta é a única que não coloca as mulheres em evidência desde o início absoluto. A primeira cena do filme é um *flashback* da morte de Evans (Richard Bradshaw) na guerra (SRA. DALLOWAY, 1'29"-2'20", rever figuras 18 e 19).

Este filme mostra as mesmas personagens mencionadas acima, portanto, as mesmas três personagens femininas principais – Clarissa (interpretada por Vanessa Redgrave na fase madura e Natascha McElhone na juventude), Sally (interpretada por Sarah Badel na fase madura e Lena Headey na juventude) e Lucrezia (Amelia Bullmore) –, além de Lady Bruton (Margaret Tyzack), estão presentes.

O filme traduz o diálogo entre Clarissa e Sally falando sobre homens e casamento que mencionamos acima, que no livro aparece em discurso indireto, para o discurso direto:

Tabela 17 – Transcrição de *Sra. Dalloway* entre 19'17" e 19'45"

0:19:17
66. Clarissa: The men lead such exciting lives, but their poor wives don't seem to do so well.
67. Sally: Marriage is a catastrophe for women.
68. Clarissa: But it is inevitable. Isn't it? Sally, will we always be together?
69. Sally: Always! Always! We'll do everything together. We'll change the world.
0:19:45

O filme também mostra o encontro na casa de Lady Bruton, em que ela influencia algumas personagens masculinas a levarem suas sugestões sobre emigração aos órgãos políticos e aos jornais (grifo nosso):

Tabela 18 – Transcrição de *Sra. Dalloway* entre 48'52" e 50'15"

0:48:52
70. Lady Bruton: Well... my idea is this: we all agree, do we not, that Britain is overpopulated.
71. Hugh Whitbread (Hal Cruttenden): Yes, indeed.
72. Lady Bruton: And you agree that many of these men, back from the war, are finding it difficult to find employment. Indeed, in some cases, their work has been commandeered by women. However, we all know that the rot has set in there.
73. Hugh Whitbread: Unfortunately! Yes!

74. Lady Bruton: Well, my idea is a simple one. But all the best ideas are simple, as we know. My project is to encourage, by making it financially easy, young people of both sexes to emigrate to Canada. They will be set up with a fair chance of doing well in Canada. And Britain would gain financially, in the long run. [Mr. Whitbread e Mr. Dalloway (John Standing) riem.] *It's only so much that I can do, being a woman. But Richard, I ask you to make this suggestion in the House. And Hugh, I want you to help me start the ball rolling with a letter to the Times. I know, my dear Hugh, that you will know, exactly, how to phrase it for me.* [Ambos riem novamente e saem da casa conversando sobre o assunto.]

0:50:15

O contraste entre os sonhos das jovens Clarissa e Sally e suas vidas depois de maduras, bem como as ações de Lady Bruton, são, portanto, preservados nessa tradução inter-semiótica.

4.3.2.3 A adaptação contemporaneizada

O filme *As Horas* (Stephen Daldry, 2002) começa com um *flashforward* do suicídio de Virginia (Nicole Kidman), entrecortado por cenas dela escrevendo sua carta de suicídio e de Leonard (Stephen Dillane) lendo-a. A voz e as ações da personagem feminina principal retomam o primeiro olhar – e escuta – do enunciatório.

Aqui, há quatro personagens femininas centrais: Clarissa Vaughan (Meryl Streep), sua companheira Sally (Allison Janney), Virginia Woolf e Laura Brown (Julianne Moore). Além delas, há outras duas personagens femininas importantes: Vanessa Bell (Miranda Richardson) – irmã de Virginia – e Kitty (Toni Collette) – vizinha de Laura.

Os percursos narrativos são semelhantes aos escritos por Woolf, mas *actantes* e *atores*³² são embaralhados; isso quer dizer que os mesmos *papéis actanciais*, presentes em ambos – livro e filme –, são por vezes desempenhados por *atores* distintos. O filme só os realoca (parcialmente).

Com relação ao papel da mulher na sociedade, apresenta-se ao espectador uma atualização parcial na história dos anos cinquenta, em que Laura Brown abandona a família e vai para o Canadá, onde trabalha em uma biblioteca. Assim, embora tenha tido que negar seu amor pela vizinha Kitty, já tinha, naquele momento, uma alternativa – embora drástica – à vida de mãe e esposa.

A atualização completa neste sentido vem na história ambientada em 2001. Nela, Clarissa organiza uma festa para o amigo que ama e não por uma obrigação social. Ela vive com sua companheira Sally e não precisa se casar com um homem. Ambas têm profissões e vivem seu relacionamento sem proibições.

32 Na metalinguagem semiótica, *ator* é, resumidamente, o que chamamos no senso comum de *personagem*. Para maiores detalhes sobre os conceitos em itálico neste parágrafo, ver Greimas e Courtés (2008).

4.3.3 Homossexualidade em *Emma*

Não há, no texto-fonte (AUSTEN, 1985 [1815]), a presença ou menção de nenhum personagem homossexual; tampouco no filme de época baseado no romance (dir. Douglas McGrath, 1996). No entanto, em *Clueless* (*As Patricinhas de Beverly Hills*, dir. Amy Heckerling, 1995 – tradução intersemiótica contemporaneizada da obra), surge um personagem gay. Trata-se de um personagem presente no livro de Austen – ali heterossexual – que ganha uma releitura homoafetiva. Ele é, no filme, Christian Stovitz (Justin Walker, ver fotograma de sua primeira aparição na figura 87), o interesse romântico da personagem principal, Cher (Alicia Silverstone), que não sabe, em um primeiro momento, que ele é gay. Essa descoberta redireciona seus afetos. No livro, esse personagem (Frank Churchill) não fica com Emma porque se casa com outra mulher (Jane Fairfax).

Apesar desse personagem gay do filme contemporaneizado ser abertamente homossexual, ele não se envolve em nenhum relacionamento.



Figura 87 – Fotograma de *Clueless* em 48'50"

Também há uma especulação quanto à orientação sexual da professora de Educação Física enquanto Cher observa seus professores, procurando por um par romântico para seu professor de debate (CLUELESS, 12'15"-12'21", rever figuras 80 e 81 e ver tabela 19):

Tabela 19 – Transcrição de *Clueless* entre 12'15" e 12'21"

0:12:15
75. Cher (em <i>voice-over</i> enquanto a câmera passeia pela sala dos professores): [...] And in the grand tradition of P.E. teachers, Miss Stoeger seemed to be same-sex oriented.
0:12:21

Contribuindo com o estereótipo de masculinidade construído sobre essa personagem, a professora Stoeger (Julie Brown) aparece vestindo um terno e uma gravata na parte final do filme: o casamento de Toby Geist (Twink Caplan) e Wendell Hall (Wallace Shawn) – os professores que Cher uniu (ver figura 88).

Figura 88 – Fotograma de *Clueless* em 1h31'13"

Vemos que, mesmo que personagens homossexuais apareçam no filme contemporaneizado, eles não encontram parceiros românticos, diferentemente da maioria das personagens – que são heterossexuais.

4.3.4 A mulher em *Emma*

O papel social das mulheres e a importância do casamento em suas vidas é o tema central do romance de Austen. A ausência da mãe já falecida faz a personagem principal – que fora criada por uma empregada que se casa no início do romance – responsável por tomar conta de seu pai idoso e doente.

Austen usa ironia e humor ao construir essa personagem que é obcecada com casamento. Não o dela, já que ela parece convicta de sua decisão de nunca se casar, mas ela se vê como uma boa casamenteira. Ironicamente, ela é bem ruim nisso e, tentando formar casais, cria uma série de problemas que se desdobram ao longo da narrativa. Todas essas características são mantidas nas duas traduções intersemióticas, tanto no filme de época (*Emma*, dir. Douglas McGrath, 1996), quanto no contemporaneizado (*Clueless*, dir. Amy Heckerling, 1995).

No entanto, há uma diferença importante na construção da personagem principal em *Clueless*. Ao nosso ver, essa diferença se justifica pelo fato do filme ser uma comédia estadunidense voltada ao público adolescente. Nesse gênero, é comum que alguns traços das personagens sejam exagerados ou tornados mais superficiais³³. A história é realocada da Inglaterra pros EUA, mais especificamente para Beverly Hills. Roupas e aparência são itens de primeira ordem para a personagem central – Cher, interpretada por Alicia Silverstone –, assim como bancar o cupido, o que soa bem mais inapropriado hoje em dia do que em 1815. Então, entendemos que o projeto enunciativo de retratá-lo como uma comédia é uma forma de prevenir que a história se torne anacrônica, adequando-a aos valores e costumes da época de sua produção.

4.3.5 A mulher em *Wuthering Heights*

No livro de Brontë (1994 [1847]), as reviravoltas da trama se dão justamente pela impossibilidade das mulheres de herdarem os bens da família. Com a morte de Mr. Earnshaw, pai de Catherine, Hindley, seu irmão, herda a propriedade onde moram e coloca Heathcliff em posição de criado, tirando-o da posição de filho que seu pai o colocara. Isso afasta Heathcliff de Catherine e ela acaba se casando com Edgar Linton.

Toda a confabulação de vingança arquitetada por Heathcliff gira em torno do papel social das mulheres. Já que elas não podem ser herdeiras, Heathcliff se casa com a irmã do marido de Catherine, Isabella Linton, e obriga seu filho e sua sobrinha a se casarem. Assim, com as heranças passando de uma geração a outra, Heathcliff acaba herdeiro das duas famílias que o espezinharam.

O filme de época (*O Morro dos Ventos Uivantes*, dir. Peter Kosminsky, 1992) mantém toda essa questão conforme o texto-fonte. Já o filme contemporaneizado (MTV's *Wuthering Heights*, dir. Suri Krishnamma, 2003) adapta a passagem da herança de Mr. Earnshaw para o filho por meio de um testamento. A trama da segunda geração não é mostrada no filme. A fortuna de Heathcliff se justifica, aqui, pelo sucesso que faz como músico.

A questão da homossexualidade não aparece no texto-fonte nem nas duas traduções analisadas.

³³ Ver “O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de *As patricinhas de Beverly Hills*” (OLIVEIRA, 2013).

4.3.6 Considerações sobre as representações identitárias

As Horas mostra as vidas de mulheres de três gerações, colocando em evidência as diferenças entre os três períodos. Esse texto compara sua própria história com a do texto-fonte e também com a biografia de sua autora.

Sra. Dalloway ou *A última festa* divide seu foco entre os vários temas tratados por Woolf: homossexualidade, o papel da mulher na sociedade, nostalgia, loucura. *As Horas* foca na homossexualidade e no papel das mulheres na sociedade, deixando a nostalgia e a loucura em segundo plano. Aqui, a liberdade ainda não é plena, como mostramos acima. Ela está, no entanto, mais avançada que nas narrativas de época.

Em termos semióticos, o segredo — *é*, mas não *parece* — acerca do desejo sexual por pessoa(s) do mesmo gênero das personagens centrais ultrapassa o nível do enunciado, chegando à enunciação. Assim, narrado e narração trabalham juntos na construção das identidades homossexuais da obra, podendo confundir o leitor de Woolf, que não tem elementos explícitos sobre a sexualidade de Septimus. No filme *Sra. Dalloway* esse desejo continua sendo um *segredo* — algo que *é*, mas que *não parece* (não é revelado) —, enquanto o filme contemporaneizado mostra-o como *verdade* — algo que *é* e *parece* (revelado).

A homossexualidade é idealizada em *Mrs. Dalloway*, representada por figuras importantes como um herói de guerra para Septimus e a nostalgia da juventude para Clarissa, ambos ambientados na esfera do passado, do que *já foi* e *não é mais*. Para além disso, algo que *já não pode mais ser*; embora nunca completamente realizadas, as relações homoafetivas no presente das personagens aparecem como inatingíveis, fora de alcance, já que Evans morreu na guerra e ambas Sally e Clarissa estão em casamentos heteronormativos.

Embora saindo da esfera do idealizado e passando ao realizado, em *As Horas*, a homossexualidade é punida. O filme critica os julgamentos moralizantes da sociedade mostrando alguns aspectos que ainda oprimem as personagens homossexuais, como a AIDS, que vitima a personagem masculina gay (Richard, interpretado por Ed Harris), e a solidão, que afeta todas as seis personagens homossexuais (duas masculinas e quatro femininas).

O empoderamento das mulheres é sublimado no texto-fonte, mas é realizado em *As Horas*. Neste filme, mesmo aquelas que vivem no século passado conseguem escapar de suas prisões. Virginia se mata e Laura foge para o Canadá, abandonando sua família. No romance de Woolf, Septimus também “escapa” se suicidando. Clarissa, no entanto, permanece onde está, em sua casa, em seu casamento. Ela até pensa em se suicidar, mas não chega às vias de fato, como mostramos no item 4.1 *Representação da subjetividade feminina*.

Essa mudança não acontece nas adaptações de *Emma*. O papel superficial das mulheres continua a ser enfatizado e corroborado. Além disso, na adaptação contemporaneizada (*Clueless*, dir. Amy Heckerling, 1995), personagens gays existem (uma mulher e um homem), mas eles são secundários na narrativa e nunca encontram um par romântico. A liberdade e a realização ainda não encontram as minorias sexuais/identitárias.

É possível ver uma *adequação axiológica* nos filmes contemporaneizados que analisamos ao longo deste trabalho. Na adaptação de Woolf, a Clarissa do século XXI, que mora nos EUA, pode viver e vive com Sally. Na adaptação de Austen, as mulheres vão para a escola e têm amigos e professores homossexuais. Em ambos, a homossexualidade está fora do armário. Ela não precisa mais ser escondida.

Concluimos que as adaptações axiológicas necessárias – para que as histórias pareçam verossímeis em seu novo projeto enunciativo – interferem diretamente nas questões examinadas aqui, até mesmo na tradução contemporaneizada menos “atualizadora”³⁴, como no caso da adaptação da MTV.

4.4 ENCAMINHAMENTOS TEÓRICOS

4.4.1 *Noções propostas*

Para a análise da construção dos sentidos veiculados nas obras analisadas, valemos da semiótica discursiva greimasiana (GREIMAS; COURTÉS, 2008) e de seus desenvolvimentos contemporâneos (MANCINI, 2020a; 2020b; SOARES; MANCINI, 2023; FONTANILLE, 2015). A partir dessas análises, propomos as noções de *adequação axiológica* e de *identidades veridictórias tensivas* (*implicativas* ou *concessivas*), que acreditamos poder contribuir para futuros estudos da área.

A *adequação axiológica* é a mudança de valores na construção dos microuniversos discursivos e das personagens apresentadas para melhor inserção no contexto contemporâneo retratado, quando é o caso.

As *identidades tensivas* são um desdobramento teórico da leitura tensiva das modalidades veridictórias (SOARES; MANCINI, 2023). Dentre elas, as *identidades concessivas* nos interessaram especialmente. Elas não confirmam as modalizações e os objetos de valor socialmente compartilhados e euforizados; são concessivas, também, porque não são o que aparentam ser – estando no nível do segredo e/ou da mentira, alocadas, portanto, nas modalidades veridictórias concessivas. Elas se opõem às *identidades implicativas*.

Explicamos adiante o percurso do pensamento que nos levou a essas ideias.

4.4.2 *O caminho das ideias*

4.4.2.1 *Adequação axiológica*

Propomos a noção de *adequação axiológica* a partir das análises das traduções inter-semióticas contemporaneizadas. Em todas elas há, em algum grau, alguma atualização dos valores veiculados nas narrativas.

³⁴ No sentido comum da palavra.

Essa adequação é pouco explorada na tradução que a MTV faz de *Wuthering Heights*, um pouco mais explorada em *Clueless* e muito explorada em *As Horas* (rever item 4.3 *Representação das identidades queer e da mulher*). Por isso, a título de exemplo, falaremos aqui brevemente do último caso.

Mrs. Dalloway, romance de Virginia Woolf publicado em 1925, veicula a homossexualidade no nível do segredo, como algo proibido. Clarissa (Mrs. Dalloway), quando jovem, beija sua amiga Sally, por quem nutre profundo amor. No entanto, ambas se casam com homens e levam vidas tidas como tradicionais para a época. Septimus – outra personagem central da obra – tem uma forte ligação com o amigo Evans, morto na guerra, de quem tem repetidas visões. Entretanto, Septimus é casado com uma mulher (Rezia).

Nas duas primeiras épocas retratadas em *As Horas* (1923 e 1951), a homoafetividade é mantida como proibida e inaceitável; já na terceira (2001), as relações homoafetivas são oficializadas. Na versão contemporânea, Clarissa vive com Sally. Assim, aqui, a “revelação” e a “oficialização” são traços de *adequação axiológica*. Nos demais casos, uma simples mudança ou inserção é que fazem esse papel – em *Clueless*, a mudança de orientação sexual do homem por quem a personagem principal se interessa; em MTV’s *Wuthering Heights*, o testamento que precisa ser deixado por Earnshaw para que a herança não seja partilhada entre o filho e a filha.

Em textos nacionais da atualidade, o mesmo tipo de adequação é feito. A telenovela do horário nobre do principal canal televisivo do país (*Renascer*³⁵, REDE GLOBO, 2024), é um *remake* que atualiza algumas construções identitárias que poderiam ser analisadas com nossa proposta. Não nos prolongaremos aqui a esse respeito, mas deixaremos os exemplos mencionados, para eventualmente elucidar futuros trabalhos. Nessa novela, uma personagem que era intersexual (na época chamada de “hermafrodita”), foi ‘atualizada’ para uma personagem transexual; o personagem Zinho virou Zinha, uma jovem lésbica; entre outras atualizações.

Assim, temos questões como o papel da mulher na sociedade, identidade de gênero e liberdade sexual/afetiva enquanto temas recorrentes da adequação axiológica em diversos textos³⁶.

O uso da tecnologia vem, por vezes, atrelado a essa nova liberdade (em *As Horas*, na gravidez por inseminação artificial, em *Renascer*, por meio de cirurgias plásticas para ade-

35 “É um *reboot* da telenovela de mesmo nome, criada e escrita por Benedito Ruy Barbosa e exibida originalmente em 1993. Adaptada por Bruno Luperi, tem direção de Walter Carvalho, Alexandre Macedo, Ricardo França e Mariana Netti. A direção geral é de Pedro Peregrino e a direção artística é de Gustavo Fernandez” ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascer_\(2024\)#:-:text=%C3%89%20um%20reboot%20da%20telenovela,art%C3%ADstica%20%C3%A9%20de%20Gustavo%20Fernandez](https://pt.wikipedia.org/wiki/Renascer_(2024)#:-:text=%C3%89%20um%20reboot%20da%20telenovela,art%C3%ADstica%20%C3%A9%20de%20Gustavo%20Fernandez), acesso em 15/06/2024).

36 Para mais exemplos, ver LIMA, Sued; OLIVEIRA, Taís de. *Corpos e práticas LGBTQIAP+: da censura à presença capital*. Estudos Semióticos[online], vol.18, n.3. São Paulo, dezembro de 2022. p. 218-237. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 22/06/2024.

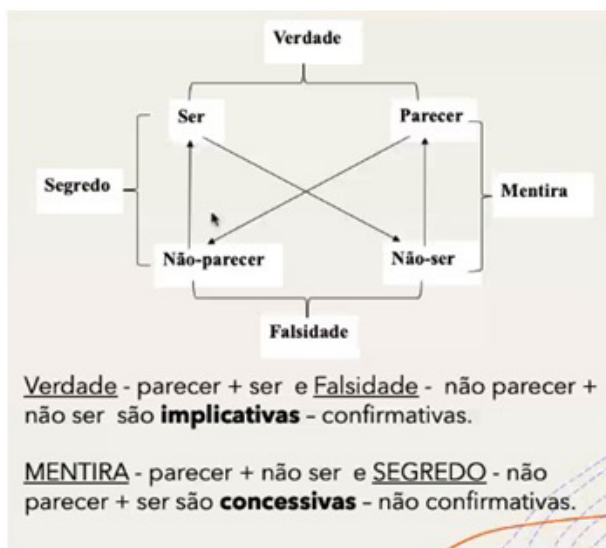
quação de gênero), por vezes, apenas como uma inserção de novas práticas (uso de telefone, celular, computadores, plataformas digitais em *Clueless* e MTV's *Wuthering Heights*), e corroboram para a adequação às novas formas de vida (FONTANILLE, 2015) retratadas nas traduções contemporaneizadas e nos *remakes* midiáticos.

A estratégia de aproximação do novo enunciador com o novo enunciatário – parte do novo projeto enunciativo do texto traduzido, adaptado ou regravado – passa, portanto, por essa adequação dos valores e das práticas que eram marginais ou ausentes no momento dos enunciados inaugurais (textos-fonte) e que estão presentes ou mais centrais no momento dos enunciados adaptados (textos-alvo).

4.4.2.2 Identidades tensivas

No romance de Woolf, valores da sociedade retratada impõem *deveres* que divergem dos *quereres* das personagens: devem casar-se, mas não querem; querem relacionar-se com outra personagem do mesmo gênero, mas não podem. Guardando o segredo do beijo da juventude por toda a vida, as duas mulheres casaram com homens e seguiram suas vidas “como mandava o figurino”. Septimus, por sua vez, apesar de ser casado com uma mulher (Lucrezia), olha para ela e não a vê, enquanto vê Evans em todos os lugares, mesmo sem tê-lo diante dos olhos.

A partir do quadrado semiótico da veridicção (rever quadrado 1), Mancini (2020a) esquematiza:



Quadrado 2: quadrado semiótico da veridicção e modos de junção (MANCINI, 2020a)

Nessa abordagem tensiva das modalidades veridictórias, Mancini une a proposta da semiótica *standard* com os modos de junção (ZILBERBERG, 2007).

Assim, a partir da caracterização identitária exposta ao longo deste livro e da proposta da semiótica de modalidades veridictórias, podemos classificar as personagens centrais de *Mrs. Dalloway* (Septimus e Clarissa) enquanto *identidades concessivas*, que podem ser compreendidas de duas formas: são concessivas porque não confirmam, em seus percursos, as modalizações e os objetos de valor socialmente compartilhados e euforizados, isto é, tidos como desejáveis; são concessivas, também, porque não são o que aparentam ser – estando, portanto, sua homossexualidade no nível do segredo, e sua heterossexualidade no nível da mentira.

As identidades concessivas – aquelas alocadas no segredo e/ou na mentira – se opõem, portanto, às identidades implicativas – aquelas alocadas na verdade e na falsidade. Isso se dá porque a verdade e a falsidade são modalidades veridictórias implicativas, isto é, sua essência (imanência) confirma sua aparência (manifestação); já a mentira e o segredo são modalidades concessivas, posto que sua essência diverge de sua aparência.

Além do cruzamento entre modalidades veridictórias e modos de junção, Soares e Mancini (2023) propõem uma leitura gradual dos eixos da manifestação e da imanência com a seguinte lógica:

EIXO DA MANIFESTAÇÃO

(+) Parece muito (...) Parece pouco

(-) Quase parece (...) Não parece nada

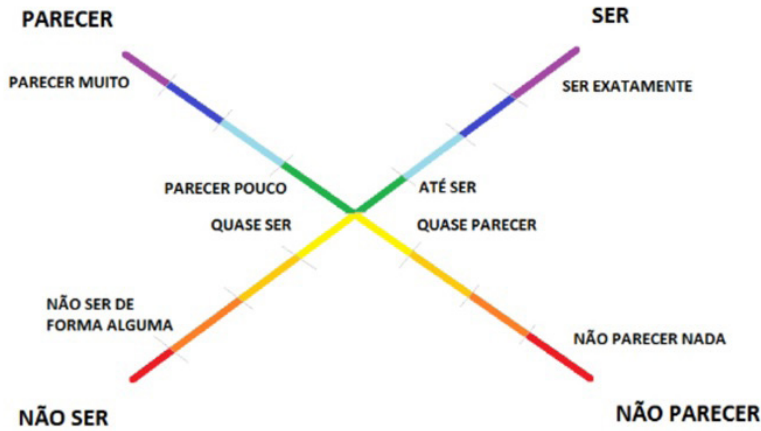
EIXO DA IMANÊNCIA

(+) É exatamente (...) Até é

(-) Quase é (...) Não é de forma alguma

Esquema 1: gradação dos eixos veridictórios, de nossa autoria, baseado em Soares; Mancini, 2023, p. 23

A gradação proposta pelos autores resulta no seguinte quadrado:



Quadrado 3: Cruzamento dos gradientes do *ser* e do *parecer* (SOARES; MANCINI, 2023, p. 24)

Dessa forma, pudemos chegar às noções de *identidades implicativas* e *concessivas*, de duas formas: (i) por meio do que estamos chamando de *identidades axiológicas tensivas*, podendo ser implicativas e concessivas – são mais ou menos implicativas se estão mais ou menos próximas do núcleo da semiosfera, respectivamente, portanto quanto mais ou menos se conformam aos valores sociais; e mais ou menos concessivas quanto mais ou menos distantes estiverem desse mesmo centro, portanto quanto mais ou menos discrepantes forem dos valores sociais centrais de seu entorno; e (ii) por meio das *identidades veridictórias tensivas*, podendo ser mais ou menos implicativas quanto mais confirmativas forem no cruzamento dos seus eixos do ser e do parecer; e mais ou menos concessivas quanto mais discrepantes forem nesse mesmo cruzamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaríamos de retomar, para finalizar, dois pontos teóricos que nos parecem centrais neste trabalho; são eles: (i) o efeito de sentido de fidelidade nas traduções intersemióticas e (ii) o par *tradução domesticadora* versus *tradução estrangeirizante*.

Sobre o primeiro, gostaríamos de enfatizar que o filme de época mantém o recobrimento figurativo do texto-fonte, aumentando o efeito de proximidade, sendo mais facilmente reconhecível como adaptação (proximidade evidente); enquanto o filme contemporaneizado muda o recobrimento figurativo, mas mantém percursos narrativos e oposições de base, construindo um tipo de proximidade que exige maior catálise (proximidade a ser desvelada).

Sobre o segundo, gostaríamos de explicitar que a noção de *adequação axiológica* que propomos no item final do **Capítulo 4** tem ali sua raiz; a “aclimatação” ao novo enunciário é feita, nas traduções contemporaneizadas, nos valores e nos costumes. Retomamos, aqui, Hutcheon: “To appeal to a global market or even a very particular one, a television series or a stage musical may have to alter the cultural, regional, or historical specifics of the text being adapted.” (HUTCHEON, 2013 [2006], p. 30).

Como dissemos, em termos de proximidade com o texto de partida, o filme contemporaneizado exige maior catálise. No entanto, no que tange a interpretação geral das obras, o filme de época é comparável à tradução estrangeirizante e por isso exigiria um esforço interpretativo maior para se compreenderem, com as grades interpretativas da contemporaneidade, as problemáticas do período retratado; já o filme contemporaneizado facilita o trabalho do espectador, aproximando a história canônica do que lhe é conhecido.

Salientamos, também, nossa contribuição à metodologia de análise semiótica de traduções. Para tanto, propomos, no **Capítulo 2**, o acréscimo do parâmetro de comparação da construção das personagens e dos efeitos de sentido de identidade, que contribuem para a identificação do “direcionamento ideológico/axiológico” dos textos e de suas traduções.

Finalmente, tecemos alguns comentários sobre as noções propostas de adequação axiológica e identidades tensivas.

Personagens homossexuais não são retratadas em dois dos textos-fonte analisados (*Emma* e *Wuthering Heights*) porque nem sequer faziam parte da semiosfera visada. Já em *Mrs. Dalloway*, elas aparecem, embora escondidas na narrativa e na narração.

Os textos contemporaneizados, buscando fidelidade a seus próprios projetos enunciativos, procedem, então, atualizações axiológicas que podem ou não perpassar as questões identitárias – relativas à construção das personagens. No caso das atualizações axiológicas identitárias, identificamos algumas possibilidades: inclusão de personagens homossexuais

(identidades ditas minoritárias), já que agora elas são vislumbradas na nova semiosfera re-tratada; ou mudança da posição dessas personagens em relação ao centro dessa semiosfera (aproximação do centro).

Em suma, propomos as noções de *identidades tensivas* (podendo ser concessivas ou implicativas) e de *adequação axiológica* para explicar as mudanças nas questões relacionadas a gênero e sexualidade, além de outras diferenças presente nas adaptações contemporaneizadas da literatura clássica, que passam a se fazer presentes para que pareça plausível que essas histórias aconteçam em nossos dias. Mulheres e pessoas homossexuais não são representadas ainda como totalmente livres nesses textos, mas a opressão é apresentada diferentemente, com novos recobrimentos figurativos, que são reformulados para se ajustar à nova ancoragem temporal.

Esperamos que a noção de *adequação axiológica* ajude pesquisadores que lidam com traduções e adaptações dos mais variados tipos. Aqui, falamos de uma adequação “temporal”, mas vislumbramos a possibilidade de seu uso para o tratamento de textos que passam a circular em diferentes países, línguas, culturas, linguagens etc.

Já a noção de *identidades concessivas* (e *implicativas*), pode ser utilizada, também, em trabalhos que tenham como problemática as questões identitárias, que analisem textos de ou sobre grupos minoritários, por exemplo.

Nesse sentido, nossa pesquisa já tem encontrado algum eco. Com Gizelia Mendes Saliby, publicamos o artigo “A violência estrutural de gênero nas obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*” na revista *Actes Sémiotiques* (OLIVEIRA; SALIBY, 2021), que recebeu destaque no estudo de Schwartzmann e Correa (2023), ao sugerirem que estaríamos exportando uma semiótica engajada. É o que queremos.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. (1986) *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4.ed. 4.reimp. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (In)Fidelidades da Tradução: Servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 1994.
- AUSTEN, Jane. (1815) *Emma*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BENVENISTE, Emile. “O aparelho formal da enunciação”. Eduardo Guimarães et al. (trad.). In: *Problemas de Lingüística Geral II*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1989, p. 81-92.
- BERMAN, Antoine. (1985) *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- _____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da ‘invisibilidade’ do tradutor e da sua ‘fidelidade’: por um diálogo entre a teoria e a prática. *Cadernos de Tradução (UFSC)*, Florianópolis, SC, v. VIII, p. 51-62, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. “As versões homéricas”. Trad. Josely Vianna Baptista. In: BORGES, J.L. *Obras Completas*, I. S. Paulo: Globo, 1988, p. 255-260.
- BRONTË, Emily. (1847) *Wuthering Heights*. London: Penguin Books, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1962. pp. 21-38.
- CHIOVATTO, Ana Carolina Lazzari. Nota da tradutora. In: *A maravilhosa terra de Oz*. Trad. Ana Carolina Lazzari Chiovatto. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.
- CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- COUTINHO, Mariana de Souza. “Django livre: tradução intersemiótica do cinema para as histórias em quadrinhos”. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3092/1/DISSERTAÇÃO-MARIANA-FINAL4.pdf>
- _____; MANCINI, Renata Ciampone. O Lago e o Cisne: uma análise de Cisne negro em cotejo com o balé O Lago dos Cisnes. *Revista Eco-Pós*, v. 19, p. 202-218, 2016.

CUNNINGHAM, Michael. *The hours*. New York: Picador USA, 1998.

_____. *As Horas*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.

ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, Harcourt Brace, Jovanovich: San Diego, 1971.

FIORIN, José Luiz. Duas concepções de enunciação. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 1, p. 122-137, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/172329>. Acesso em: 4 jul. 2024.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

_____. *Corpo e sentido*. Trad. Fernanda Massi e Adail Sobral. Londrina: Eduel, 2017.

_____; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

GOMES, Clara Mônica Marinho. “A Cartomante: traduções intersemióticas do conto de Machado de Assis”. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3391/1/Dissertação%20-%20Clara%20Marinho%20Final.pdf> (acesso em 26/06/2024).

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra, Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

_____; _____. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris : Hachette, 1986.

GROUPE μ . *Principia semiotica*. Aux sources du sens. Les Impressions Nouvelles, Fondation Universitaire de Belgique/Fédération Wallonie-Bruxelles: Bruxelles, 2015.

GUIRADO, Natália Cipolaro. *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*. 2013. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-30092013-115304/pt-br.php>, acesso em 04/07/2024.

HALL, Radclyffe. (1928) *The Well of Loneliness*. Ware: Wordsworth, 2014.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. “A identidade e os desafios da democracia brasileira: um olhar semiótico”. Palestra proferida no evento “Semiótica, Democracia e Justiça Social”, ocorrido na FFLCH-USP em 24 de abril de 2024.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1961].

HUTCHEON, Linda. (2006) *A Theory of Adaptation*. 2ed. New York: Routledge, 2013.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JOYCE, James. (1922) *Ulysses*. Londres: Penguin Books, 2000.
- KLINKENBERG, J.-M.; EDELIN, F. *L'Aventure des Modèles Interprétatifs ou la Gestion des Résidus*. COLLOQUE INTERNATIONAL SEMIOLOGIE 2005, Paris. *Actes du Colloque International Semiology 2005*. Liège: Laboratoire DynaLang et Equipe SEM de l'Université Paris Descartes ; Groupe μ , 2008. p. 22-35. ICD-ROM
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theodoor Jacob. *Reading images: the grammar of visual design*. London, New York: Routledge, 2006 [1996].
- LACLOS, C. *As Ligações Perigosas*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1989.
- LIMA, Sued; OLIVEIRA, Taís de. *Corpos e práticas LGBTQIAP+: da censura à presença capital*. Estudos Semióticos[online], vol.18, n.3. São Paulo, dezembro de 2022. p. 218-237. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 22/06/2024.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996.
- _____. *La sémiotique*. Trad. Anka Ledenko. Limoges: Pulim, 1999.
- MANCINI, R. e ALT, J. “Quadrinhos: do papel à internet”. In: *Linguagens na cibercultura*. Lucia Teixeira e José Roberto do Carmo Jr. (orgs.). Estação das Letras e Cores, 2013, p. 91-109.
- MANCINI, Renata Ciampone. 2018a. Sem Greimas, com Greimas, após Greimas, cem Greimas. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 22-27. Disponível em: <www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em 28/08/2018.
- _____. 2018b. “Da tradução intersemiótica às linguagens híbridas”. Palestra apresentada no XVII mini-Enapol de Semiótica 2018, FFLCH-USP, em 05/10/2008. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1DFb1HP-aVoVkk2UOyQxaHF23gniBzqef/view> (acesso em 05/02/2019).
- _____. Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: veredas em quadrinhos. **Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura**, [S. l.], v. 21, n. 1, 2019. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/12340>. Acesso em: 4 jul. 2024.
- _____. 2020a. MINICURSO “CONDIÇÕES SEMIÓTICAS DO SENSÍVEL: APROFUNDAMENTOS DA ABORDAGEM TENSIVA”, ministrado em 2020 e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c848AHi4FL0>.
- _____. 2020b. A tradução enquanto processo. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 14-33, 2020. DOI: 10.5007/2175-7968.2020v40n3p14. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em: 30 jun. 2024.
- MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. Mrs. *Dalloway em Bond Street*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- MILTON, John. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru: EDUSC, 2002.

OLIVEIRA, Taís de. A mestiçagem em foco: inclusão e exclusão no filme *Save the last dance*. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 1, p. 104-113, 2009. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2009.49238. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49238>. Acesso em: 30 jun. 2024.

_____. O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de As patricinhas de Beverly Hills. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 9, n. 1, p. 99-110, 2013. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2013.61251. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/61251>. Acesso em: 30 jun. 2024.

_____. *Enunciação e intertextualidade no filme As Horas, de Stephen Daldry*. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19082016-152523/pt-br.php>>, acesso em 01/07/2024.

OLIVEIRA, Taís de; SALIBY, Gizelia Mendes, (2021). A violência estrutural de gênero nas obras *Mrs. Dalloway* e *As Horas*. *Actes Sémiotiques*, (125). <https://doi.org/10.25965/as.7291>, disponível em <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/7291>, acesso em 08/07/2014.

OTTONI, Paulo. “Fidelidade a Mais de Um – Merecer Herdar Onde a Genealogia Falta, de Jacques Derrida”. In *Tradução Manifesta: Double Bind & Acontecimento*. Campinas: UNICAMP, 2005.

PAWLOWSKI, Merry M. “Introduction”. In: WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Ware: Wordsworth, 2003.

PESSOA, Flávio; DIAS, Maurício de Oliveira. A cartomante (Adaptação de: A Cartomante / Machado de Assis). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PLAZA, Julio. (1987) *Tradução Intersemiótica*. 1ed. 2reimp. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RICOEUR, Paul. (2004) *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

ROWLING, J. K. (1997) *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. Trad. Lia Wyler. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2 ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101. (Antologia Bilingue alemão-português, v.1).

SILVA, Lucas Calil Guimarães; MANCINI, Renata Ciampone. “*Apocalypse now* e *O Coração das Trevas*: o embate entre indivíduo e sociedade”. In: *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v.12, n.1, 2014, p. 233-257.

SOARES, Vinicius Lisboa; MANCINI, Renata. Uma leitura tensiva das modalidades veridictórias. *Estudos Semióticos* [on-line], vol.19, n.1. São Paulo, abril de 2023. p. 15-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 22/06/2024.

SOUZA JÚNIOR, PAULO; MANCINI, RENATA. Contar e participar: análise da tradução inter-semiótica do videogame *Assassin’s Creed II* para romance. *CADERNOS DE LETRAS DA UFF*, v. 27, p. 23-40, 2017.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; CORREA, Thiago Moreira. Hegemonia e o risco do engajamento: silêncio e viés na construção de mundos semióticos. Fórum Linguístico [on-line], vol. 20, n.3, p. 9391-9400, 2023. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/93257/54468>, acesso em 08/07/2024.

VENUTI, Lawrence. "The translator's invisibility". In: *Criticism*, v. 28, nº 2, Spring, 1986, p. 179-212

_____. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

VERGUEIRO, Waldomiro. História em Quadrinhos: evolução e atualidade. Palestra ministrada no quadro do FAPS – Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas em 28 de junho de 2024.

VIDAL, Belén. *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

WITTGENSTEIN. (1953) *Investigações Filosóficas*. Trad. J. C. Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOOLF, Virginia. (1925) *Mrs. Dalloway*. London: Penguin, 1996.

_____. (1925) *Mrs. Dalloway*. Ware: Wordsworth, 2003.

_____. (1925) *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. (1925) *Mrs. Dalloway*. Disponível em <<https://www.globalgreybooks.com/content/books/ebooks/mrs-dalloway.pdf>>. Acesso em 20/10/2018.

_____. *Quatre lettres cachées*. Trad. Jean Guiloineau. Lonrai: Christian Bourgois éditeur, 1995.

_____. "The Hours": *The British Museum Manuscript of Mrs. Dalloway*. Ed. Helen M. Wussow. New York: Pace UP, 1996.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZILBERBERG, Claude. (2006) *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. Louvando o acontecimento. Tradução de Maria Lúcia Paiva Vissotto Diniz. Revista Galáxia, São Paulo, n.13, p.13-28, jun. 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

APOCALYPSE now redux. Francis Ford Coppola. Roteiro: John Milius e Francis Ford Coppola. San Francisco, CA: Zoetrope Studios, Buena Vista, 2003. DVD, 202 min., son., leg., color.

AS HORAS. The Hours. Stephen Daldry. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra: 2002. Nova York: Miramax & Paramount Pictures, 2002. DVD (115 min.), color.

AS PATRICINHAS DE BEVERLY HILLS. *Clueless*. Amy Heckerling. Paramount Pictures. Estados Unidos da América: 1995. Nova York: Paramount Pictures / UIP, 1995. DVD (96 min.), color.

EMMA. *Emma*. Douglas McGrath. Europa filmes. Reino Unido/Estados Unidos da América: 1996. DVD (121 min.), color.

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES. *Wuthering Heights*. Peter Kosminsky. Estados Unidos da América/Reino Unido/Irlanda do Norte: 1992. Nova York: Paramount Pictures, 2003. DVD (106 min.), color.

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES. *Wuthering Heights*. Suri Krishnamma. MTV Original Movie. United States of América: 2003. Nova York: Paramount Pictures, 2004. DVD (90 min.), color.

SIN CITY – A CIDADE DO PECADO. *Sin City*. Robert Rodriguez, Frank Miller, Quentin Tarantino. Dimension; Miramax; Troublemaker. EUA: 2005. DVD (124min), color.

SRA. DALLOWAY ou A ÚLTIMA FESTA. *Mrs. Dalloway*. Marleen Gorris. Casablanca filmes. Inglaterra/Estados Unidos da América/Holanda: 1997. DVD (97 min.), color.

SRA. DALLOWAY ou A ÚLTIMA FESTA. *Mrs. Dalloway*. Marleen Gorris. Casablanca filmes. Inglaterra/Estados Unidos da América/Holanda: 1997. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fHMF_MbHLhI&t=114s>, acesso em 05/08/17.

SOBRE A AUTORA

Taís de Oliveira é bacharela e licenciada em Letras, habilitação em Português/Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), com um semestre cursado na Université Paris X - Nanterre (França), em Sciences du Langage. Mestra em Letras pela FFLCH-USP, tendo defendido a dissertação intitulada “Enunciação e Intertextualidade no filme *As Horas*, de Stephen Daldry” junto ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas (DLM), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), tendo feito um semestre de estágio BEPE na Université de Liège (Bélgica), sob a orientação de Maria Giulia Dondero. Ainda no PPGELLI-FFLCH-USP, desenvolveu a tese de doutorado intitulada “Traduções intersemióticas da literatura inglesa: filmes de época e adaptações contemporaneizadas”, com bolsa da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), tendo feito dois estágios-sanduíches, o primeiro no departamento de Film and Television Studies da University of Glasgow (UK) sob a orientação de John Caughie, e, o segundo, na College of Liberal Arts da Purdue University (EUA), sob a orientação de Thomas Broden. Membro do Grupo de Estudos Semióticos da USP (GES-USP). Membro do grupo de pesquisa Laboratório de Semiótica (LabS), sediado no Departamento de Linguística (DL) da Universidade de São Paulo (USP). Membro do grupo Semiótica: Modelos Teóricos e Descritivos, cadastrado junto ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Membro do grupo SeDi (UFF). Professora, desde março de 2023, do curso Focus on Reading do Programa English@USP (Extensão Universitária). Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no PPG Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF) com bolsa PIPD/CAPES.

**A Coleção de Teses PPGELLI – 2024,
presentemente lançada pela Editora Timo,
dá continuidade à publicação de pesquisas
desenvolvidas em teses e dissertações do
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês da
Universidade de São Paulo.**

**A autora deste volume,
Taís de Oliveira,
concluiu a tese que originou este livro junto
ao PPGELLI no ano de 2024, sob orientação
da Profa. Dra. Elizabeth Harkot-de-La-Taille.**

