



Do cordel para o cinema: muito além do que se vê¹

Sheyla Graziela Crispim Lacerda²

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a tradução do cordel “A moça que dançou depois de morta” para o cinema. O curta-metragem lançado em 2003, dirigido por Ítalo Cajueiro, conta com xilogravuras originais do autor do cordel, o pernambucano José Francisco Borges(J.Borges). Consideramos o conceito de folkcomunicação para observar como, neste caso, a linguagem do cinema permite uma ampliação de significados embora o curta evidencie a busca pela “fidelidade” ao original.

PALAVRAS-CHAVE:

Tradução intersemiótica; literatura de cordel; cinema; folkcomunicação.

As adaptações da literatura para o cinema continuam a despertar múltiplos interesses: dos realizadores, que se esforçam para transformar em imagens aquilo que apreendem de uma relação íntima e pessoal com a obra; dos espectadores, que esperam ansiosamente ver no cinema àquelas cenas que a leitura deixou na mente como se fossem as lembranças de um sonho; e dos pesquisadores, que tentam compreender as nuances do processo tradutor.

Bazin (1991), no ensaio “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, publicado somente após a morte do autor no final dos anos 50, explicava que a adaptação era considerada pela crítica como “o quebra-galho mais vergonhoso”. Em defesa, portanto, do que se chamava “cinema impuro”, ele esclarecia que as adaptações

¹ Trabalho apresentado no GT 2 – Morfologia da Folkcomunicação: gêneros e formatos da XVI Conferência Brasileira dos Estudos da Folkcomunicação, realizado de 26 a 28 de junho de 2013.

² Especialista em Jornalismo Científico pela UFC e servidora técnico-administrativa do Instituto Federal do Ceará – Juazeiro do Norte, e-mail: sheylagraziela@ifce.edu.br



sempre fizeram parte da história da arte e que o cinema evoluiu se espelhando no exemplo das artes já consolidadas, como o teatro e a literatura.

O curta-metragem "A moça que dançou depois de morta"³, nasceu de uma tradução para a linguagem cinematográfica do cordel de mesmo nome. Este cordel é de autoria de José Francisco Borges(J.Borges), um cordelista e xilogravista da cidade de Bezerros(Pernambuco). O reconhecimento público do seu trabalho veio a tona na década de 70, quando desenhou a capa do livro *As palavras andantes*, de Eduardo Galeano, e suas gravuras foram usadas na abertura da novela Roque Santeiro da Rede Globo.

Para analisarmos esse tradução, utilizaremos a análise fílmica como processo metodológico, conforme o Ensaio sobre a análise fílmica, de Vanoye & Goliot-Lété (1994), que significa: “decompô-lo em seus elementos constitutivos” para “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante.”

O curta-metragem tem 11 minutos, foi produzido em 2003, dirigido pelo cineasta Ítalo Cajueiro, utiliza xilogravuras originais do próprio autor(J.Borges) e ganhou em 2004 os prêmios de "Melhor Roteiro de Animação no Cine PE", "Melhor Trilha Sonora no Festival de Belém","Melhor Trilha Sonora no Mostra ABCD - Brasília","Prêmio UNESCO no Festival de Cinema de São Luís". O cordel conta a história de uma moça do interior que gosta muito de festas e, mesmo depois de morta, aparece misteriosamente em um baile de carnaval.

Na gênese, a folkcomunicação, conceito concebido por Luiz Beltrão (em 1967), “caracteriza-se pela utilização de mecanismos artesanais de difusão simbólica para expressar, em linguagem popular, mensagens previamente veiculadas pela indústria cultural”(2004), dessa forma, era compreendida como um “processo de intermediação entre a cultura das elites e a cultura das classes trabalhadores”.

³ O curta-metragem "A moça que dançou depois de morta" é um filme de animação, que está disponível no site www.portacurtas.org.br



Com base na teoria proposta por Paul Lazarsfeld, que reflete não apenas sobre as influências exercidas pelos *mass media* como também considera o papel das relações sociais no processo de comunicação, considerando a ação dos "líderes de opinião" para influenciar os demais indivíduos de determinado grupo, Beltrão, pensava a influência exercida por "agentes simbólicos" dentro de "comunidades periféricas".

Assim, as primeiras pesquisas pensavam na apropriação dos conteúdos da cultura de massa, feita pelos segmentos populares para os segmentos populares, por meio de veículos de comunicação mais simples. Posteriormente, as pesquisas abordaram também o processo inverso, quando a indústria cultural se apropria da cultura popular, como ocorre neste caso em que, "A moça que dançou depois de morta", transformando-se em curta-metragem atinge um público mais amplo.

É importante lembrar que no paradigma de Paul Lazarsfeld e Elihu Katz eles pensavam o fluxo de comunicação em duas etapas, porque dependia da persuasão dos líderes de opinião. Já Luiz Beltrão, incluía o "feedback" dos agentes populares após o contato com os meios massivos.

"A re-interpretação das mensagens não se fazia apenas em função da 'leitura' individual e diferenciada das lideranças comunitárias. Mesmo sintonizadas com as 'normas de conduta' do grupo social ela continha fortemente o sentido da 'coesão' grupal captando os signos da 'mudança social', típico de sociedades que sofrem as agruras do meio ambiente e necessitam transformar-se para sobreviver" (MELO, 2004, p.16)

O filme começa com imagens de J.Borges trabalhando com a madeira para fazer a xilogravura no seu Ateliê em Bezerros(PE). É utilizado um efeito para que, nesse momento, as imagens de J.Borges e do seu local de trabalho se assemelhem a uma xilogravura. Podemos observar a ênfase nas mãos do artista, enfatizando o caráter artesanal do seu trabalho. Ao mesmo tempo, é oferecida a justificativa para que o público continue a assistir ao filme: "Ele é considerado o maior xilogravador popular do



Nordeste", "Foi condecorado pelo Presidente com a Ordem do Mérito Cultural", "Em 2002 suas gravuras percorreram vinte países europeus, "Seu trabalho foi comparado a Picasso no New York Times", "É a primeira vez que sua obra chega aos cinemas".

Assim, se inicia esse movimento de (re)significação cultural de que fala Trigueiro(2005) em que há uma apropriação da narrativa popular para atender a uma nova lógica de consumo, já que, segundo ele, a cultura popular está "sempre aberta a setores de produção cultural, a outros significados, a novas práticas sociais, aos novos sistemas de comunicação". O filme precisa de uma justificativa - a fama do cordelista - para continuar a ser visto.

Embora se proponha a construção de novos significados, o curta apresenta a estrutura de uma narrativa clássica, a personagem Corina é apresentada, ela morre e aparece para dançar, o clímax ocorre quando o rapaz descobre que a moça está morta.

Em 1914, começou a difusão do cinema norte-americano pelo mundo, a narração filmica clássica, aquela atribuída a D.W.Griffith, por ser bem aceita pelo público torna-se o modelo do cinema hollywoodiano. Com o surgimento de tendências que se contrapõem a tal modelo instaura-se a divergência entre o cinema “puro” e o “impuro”. O cinema dito “puro” fazia alusão a ideia de que era “preciso libertar o cinema da obrigação de contar histórias, torná-lo uma arte que se sustentasse apenas com suas riquezas formais” (VANOYE, GOLIO-LÉTÉ, p.31, 1994).

A narração filmica clássica é impregnada das formas românticas do século XIX, “Griffith, aliás, reivindicou explicitamente Dickens para justificar algumas de suas ousadias narrativas” (VANOYE, GOLIO-LÉTÉ, p.26, 1994). Dessa forma, as técnicas cinematográficas estavam submetidas à realização de uma narrativa coerente, linear, clara, homogênea e que tivesse um “impacto dramático.”

Para Bazin (1991), o problema que envolvia as adaptações não se referia ao cinema como arte, mas como indústria e fato sociológico, já que nas adaptações sempre havia o risco da vulgarização, que para ele acontece quando se utiliza o nome de um escritor conhecido com um propósito meramente mercadológico.



Stam (2008) explica que a crítica muitas vezes tem sido discriminatória em relação às adaptações porque a noção de fidelidade tornou-se o centro da questão, além de constar sempre um pressuposto de superioridade do livro em relação à adaptação cinematográfica. Para não cair neste tipo de armadilha, é fundamental lembrar que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008, p.20).

A literatura utiliza a palavra como recurso para elaborar a sua arte, é a partir da seleção e disposição dos vocábulos, que a obra literária estimula a imaginação dos leitores. Já o cinema, dispõe de vários recursos: a imagem em movimento, a montagem, trilha musical, ruídos incidentais, textos falados e escritos, a encenação, figurino, maquiagem, cenário. Segundo GUARANHA (2007) o maior obstáculo do cineasta está relacionado às expectativas que o público nutre, já que “espera que ele [o cineasta] mostre o que o texto literário apenas sugere (GUARANHA, 2007, p.26)”.

É importante considerar que a diferença da narrativa fílmica se concretiza a partir da compreensão que cada realizador do filme teve da narrativa literária. Stam (2008) esclarece que “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações (STAM, 2008, p.21)”.

Para designar “adaptação”, algumas teorias literárias e semióticas oferecem um vasto número de palavras: reescrita, significação, desempenho, leitura, transcodificação, encarnação, transfiguração, dialogização, tradução, transmutação, entre outras. Cada nome acarreta considerações específicas a respeito do assunto, conduzindo os pesquisadores por caminhos distintos.

Neste artigo, pretende-se observar a adaptação da obra literária para o cinema, entendendo-a como uma forma de tradução. A teoria da adaptação como tradução tem sua base na lingüística. Jakobson (1995) explica que há três maneiras de interpretar um signo verbal, classificando essas três formas de interpretação em: intralingual ou reformulação, interlingual ou tradução propriamente dita e tradução intersemiótica ou transmutação.



A tradução intralingual acontece quando os signos verbais são interpretados por meio de outros signos da mesma língua; a interlingual refere-se aos signos verbais interpretados por meio de uma outra língua; e a tradução intersemiótica trata de signos verbais interpretados por meio de sistemas de signos não-verbais, sendo esse o caso que interessa mais de perto a este trabalho.

A teoria fenomenológica elaborada por Charles Sanders Peirce abrange três categorias universais: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A primeiridade é a categoria do sentimento existente e imediato das coisas, ou seja, aquilo que apreendemos sem reflexão ou qualquer referência, que absorvemos instantaneamente. A secundidade corresponde à existência material, a qualidade de sentimento está materializada em algo que existe de fato.

A base do signo peirciano é uma relação entre três elementos, que pertencem a essas três categorias. Para Peirce, o primeiro é o *representamen*, o segundo é o objeto e o terceiro é o interpretante. Um signo ou *representamen* substitui algo para alguém, ele está no lugar do seu objeto, criando na mente do sujeito um signo equivalente (chamado por ele de interpretante, ou seja, a significação do signo).

É impossível falar em “tradução intersemiótica”, sem citar a obra de título homônimo, escrita pelo artista e professor Julio Plaza. Em 1980, tendo em vista a inexistência de uma teoria da tradução intersemiótica, Julio Plaza a investiga, tratando-a como “prática artística na medula da nossa contemporaneidade”. Pensando o objeto estético o autor se apóia na semiótica peirceana, para discutir sobre questões específicas a esse processo, e refletir sobre a tradução intersemiótica como pensamento em signos, como trânsito de sentidos e como transcrição de formas.

Neste artigo não pretendemos discutir exaustivamente a obra de Plaza, apenas nos interessa alguns aspectos abordados, como a ideia de que “(...) a tradução se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo” (PLAZA, p.2, 1987), a obra traduzida permite a condução para o futuro de aspectos históricos que foram percebidos e absorvidos pelo presente.



Fazendo a relação com nosso estudo, podemos pensar como o filme já é repleto de detalhes que apontam características da época em que foi produzido: indícios estilísticos, estéticos e as próprias condições técnicas de produção em determinado período.

Quando o filme se origina de uma obra literária, além desses aspectos, é possível a percepção de pontos anteriormente ignorados, a própria seleção feita pelo realizador de que trecho da obra original será enfatizado, ou que parte será descartada, supõe que tipo de leitura do passado é feita no presente e projetada para o futuro. E mais uma vez, vemos que o processo tradutor não exige fidelidade:

“A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.” (PLAZA, p.1, 1987)

Em 1923, Benjamin traduziu poemas de Baudelaire e como prefácio escreveu o texto “A tarefa do tradutor”, que nos sugere alguns caminhos para compreensão da tradução. Inicialmente, é relevante lembrar a autonomia que o texto traduzido tem em relação ao original, pois para o autor, as traduções que funcionam como meras intermediárias só transmitem a comunicação “ou seja, o inessencial”(BENJAMIN, 2008, p.25).

Isso quer dizer que a ideia de tradução ultrapassa a mera passagem de uma língua à outra, não é apenas encontrar uma palavra de sentido equivalente no outro idioma e substituí-la, como se esta se revestisse imediatamente do sentido intrínseco que subjaz àquela outra. Na verdade, a tradução envolve o pensamento mais amplo, de transmitir o sentido mais íntimo daquilo que se quis dizer mesmo que as palavras não sejam as mesmas e isso envolve uma série de questões, não apenas lingüísticas, mas também culturais, contextuais e até mesmo relativas à materialidade da obra. Para Benjamin “a tradução é uma forma”.



Em relação à questão que geralmente surge em discussões sobre tradução, a necessidade ou não de fidelidade ao texto original, Benjamin (2008, p.30) diz:

“(...) nenhuma tradução será viável se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua ‘sobrevivência’, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida (...) O que dantes era novo pode mais tarde parecer obsoleto e o que era uso corrente pode soar arcaico.”

Segundo Benjamin a tradução é uma forma, então é necessário perceber na obra original se a traduzibilidade é intrínseca a ela, ou seja, se existe nela a possibilidade inata de passar pelo processo tradutor, o que despertaria um sentido só expresso pela tradução.

Benjamin (2008, p.27), afirma que a própria relação “presente-passado-futuro” que se estabelece na tradução possibilita a influência na obra original. Com a “sobrevivência da obra” a partir da tradução, chega-se a um ponto em que não se sabe mais o que existia no original, que é afetado, apesar de existir aquela conexão de que fala o autor.

Para Haroldo de Campos (1994, p.64) a tradução é “um ato crítico”, e como tal não é realizada de uma forma imparcial, supondo sempre uma seleção, direcionada por um plano de leitura, partindo de uma relação entre o passado da obra original e o presente da criação.

Campos (2006) explica que Max Bense diferenciou a informação⁴ documentária, a informação semântica e a informação estética. Na primeira definição está a informação possível de ser vista, na segunda ultrapassa aquilo que pode ser visto, como os conceitos de verdadeiro ou falso, e na terceira (que mais nos interessa), vai além da semântica, pela imprevisibilidade da ordenação de signos, o exemplo citado é de João Cabral de Melo

⁴ Informação, neste caso, é “todo processo de signos que exibe um grau de ordem” (CAMPOS, 2006, p.32)



Neto: “A aranha passa a vida/tecendo cortinados/com o fio que fia/de seu cuspe privado”.

A partir dessa distinção Max Bense concebe o conceito de “fragilidade da informação estética”, quer dizer que, enquanto os outros tipos de informação poderiam ser codificados de outra maneira, a informação estética só poderia ser codificada pela forma elaborada pelo artista. Dessa forma, Campos (2006, p.34) conclui que se tem na outra língua uma informação estética diferente, “autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes quanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.”

É com base na impossibilidade de traduzir o texto literário apontada por diversas teorias que Haroldo de Campos (2006, p.35) considera que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.”

Podemos trazer esse pensamento para analisar nosso objeto, pois, a narração da história no filme, é o texto tal qual se apresenta no cordel, e as imagens são xilogravuras do próprio cordelista, assim é evidenciada a busca pela fidelidade. Mas, como vimos, o texto é diferente mesmo quando busca tal fidelidade, já que agora ele está constituído pela imagem em movimento, pela trilha sonora, outros recursos que constituem uma nova linguagem e assim, uma forma diferente.

É possível observar que no filme as cores fazem toda a diferença para criar o contexto ideológico. No início, todas as cenas aparecem em cinza para lembrar que o filme continua literatura de cordel. Nesse momento, o filme trata do problema da violência, como observamos nas seguintes imagens.



Fig 1



Fig 2



Ainda apresentando a atmosfera de cordel, a história de Corina é apresentada, a narração do filme é cantada, como um repente, e junto vem a representação daquela mulher que bebe, fuma, diz palavrões, vive em festas, é vaidosa, não se importa se irá casar, não gosta de igreja, gosta de namorar cabeludos, vive cercada de homens e não escuta conselhos do pai e da mãe. De repente, para enfatizar o comportamento agressivo da mulher que não respeita os costumes do seu grupo social, o filme sai da atmosfera de cordel, substituindo o cinza pelo vermelho. Como vemos abaixo:



Fig 3

Podemos constatar que a vida alegre que da moça é representada pelo fundo em vermelho até o momento da sua morte quando o fundo se torna roxo - a cor da morte. É possível perceber a expressão de pavor da mãe, com os olhos esbugalhados diante da filha morta. Na igreja católica a cor roxa utilizada nas cerimônias litúrgicas da quaresma indicam a espera por um grande acontecimento, convidando as pessoas para o momento de preparação, este é o momento-chave, que possibilita o clímax.



Fig 4

Segundo Trigueiro(2005) quando o cotidiano das pequenas cidades é adaptado para a ficção por meio do cinema ou outros meios, isso "aproxima o Brasil urbano do Brasil rural, melhor dizendo, a convivência de um Brasil rurbano". No curta-metragem, se evidencia a cidade, quando aparecem os seus espaços: as pequenas casas, o clube municipal, o bar, a rua. E junto ao espaço físico percebemos os costumes: a festa no clube municipal, o cemitério enfeitado, o pássaro negro a espreitar, a religiosidade latente, a foto do morto na sala de casa, o medo do número 13(o número do azar).

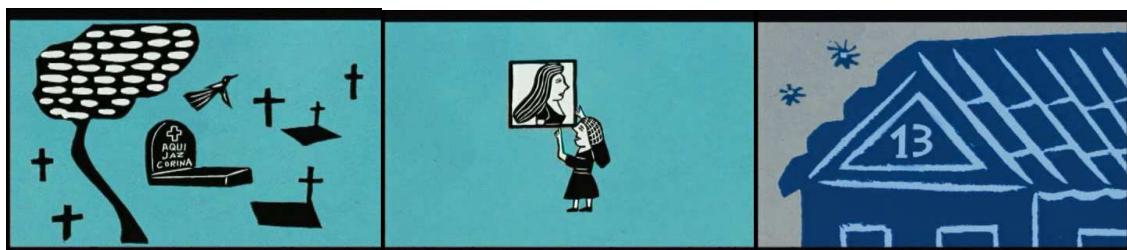


Fig 5

Quando o rapaz sonha que dança com uma bela moça, e, ela se transforma em uma horrível caveira, é uma espécie de premonição. O rapaz é advertido sobre o terrível mal que está por vir. Segundo Trigueiro(2005) as manifestações populares:

"(...)estão associadas a essas dualidades do mundo real da vida e o mundo ficcional do imaginário simbólico, do disforme da natureza e as experiências oníricas que sempre fizeram parte das nossas histórias de encantados no mundo da infância e que chegam à vida adulta mais próximas da racionalidade. É a hibridização de tudo isso que dá a tônica



à cultura popular no mundo globalizado pelos meios de comunicação e pelos novos interesses de consumo de bens culturais."

Em seguida, quando o rapaz vai até a casa número 13 e descobre que a moça da foto (com a qual dançou a noite inteira) já morreu, ele vai rezar e jura "não dançar mais, nem de noite, nem de dia", como se aquela situação houvesse sido um castigo dos céus e fosse necessária a penitência para se redimir e assim, não ver mais Corina.

Portanto, no processo tradutor que se estabelece na passagem da literatura de cordel para o cinema há uma relação engendrada entre o presente, o passado e o futuro, que possibilita um vínculo com a obra original. O curta-metragem "A moça que dançou depois de morta" se origina da comunicação popular, se reinventa para atingir outros públicos e se transforma, a história não é mais a mesma, mas leva consigo a essência dos costumes e tradições de um interior que agora pertence ao mundo.



Referências bibliográficas

BAZIN, André. **O cinema** (Ensaios). Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor** (Tradução de Fernando Camacho). In: BRANCO, Lucia Castello (org). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: teoria e metodologia. São Bernardo do Campo:UMESP, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica** In: _____. Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.15ª ed.São Paulo: Cultrix, 1995.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo:Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TRIGUEIRO, Osvaldo. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.html> (Acesso em 11/06/2013)

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.