

## DA LITERATURA AO CINEMA, DO ARGUMENTO FÍLMICO À TRANSPOSIÇÃO

Eva Cristina FRANCISCO<sup>1</sup>

**Resumo:** Estudos sobre o processo criativo nas mais diversas obras de arte tornam possível analisar os passos dados pelo(s) criador(res) antes que os atos teatrais cheguem ao palco; antes que um anúncio publicitário atinja seu público alvo; antes que uma narrativa fílmica seja alcançada pelos olhos do espectador através das telas do cinema. Para esse último caso, diversas formas de “manuscritos” podem contribuir como documentos do processo criativo para examinar como a arte coletiva do cinema atinge seu produto final. Roteiros, esboços, *making of's*, diários, rascunhos, desenhos, entre outros, também fazem parte da obra cinematográfica em andamento. Nesse sentido, este trabalho objetiva apresentar uma análise comparativa abordando a leitura da obra original transposta para o roteiro fílmico e sua filmagem. Para tanto, será utilizado o roteiro filmado do filme *Primo Basílio* (2007), obra adaptada da narrativa literária de Eça de Queirós (1878) em comparação à narrativa queirosiana. O que se intenta com a referida é mostrar as transmutações, acréscimos e supressões de um texto ao outro, que recriam a obra e, conseqüentemente, dão a ela uma nova formação estética. Assim, será utilizada uma pesquisa bibliográfica para abordagens sobre cinema e roteiro e considerações por meio de pressupostos da Crítica Genética para corroborar as observações expostas. Também contamos com a análise de cenas do roteiro e de fragmentos do texto que deu origem à obra cinematográfica.

**Palavras-chave:** Transmutação de Formas. Literatura. Cinema.

### FROM LITERATURE TO THE CINEMA, FROM THE FILM ARGUMENT TO TRANSPOSITION

**Abstract:** Researches about creative process in the most several works of art make possible to analyze the creators' steps before the theatre plays go to the stages, before the advertisement gets its public, before a film is seen by the spectator. For this last case, several kinds of “manuscripts” can contribute as creative process document to exam how the collective cinema art gets its final. Scripts, sketches, making of's, diaries, drafts, draws, among others, also make part of the cinema in process. Thus, this paper aims to present a comparative analysis approaching the reading of the original work transposed to the film script and its filming. For it, the filmed script of *Primo Basílio* (2007) movie will be used. The referred film is adapted from the literary work by Eça de Queirós (1878). One of the aims of this analysis is showing the transmutations, additions and deletions from a text to the other which (re)create the work and, consequently, give to it a new esthetic form. Thus, it will be used a bibliography research for approaches about cinema and script, besides considerations from Genetic Criticism to corroborate the exposed observations. We also rely on an analysis of the script and fragments of the text which gave origin to the cinematographic work.

**Key words:** Forms Transmutation. Literature. Cinema.

#### Introdução

Com o avanço e desenvolvimento dos estudos genéticos, o manuscrito literário cedeu espaço a outras formas de verificação sobre como um texto de todo e qualquer jaez chega ao seu final. O termo manuscrito já não era suficiente para abarcar as diversas possibilidades de investigação da gênese de uma obra e a obra literária mostra-se hoje como apenas o início desses estudos. Para abranger os estudos genéticos, Cecília Almeida Salles acrescenta ao termo *manuscrito* a expressão *documentos de processo*, já que muitos outros documentos podem ser analisados além dos rascunhos.

<sup>1</sup> Docente do quadro permanente do Instituto Federal de São Paulo – *Campus Avaré*.

Estamos falando de desenhos, esboços, esquemas, copiões e outros. O texto literário concede vasto lugar a outras obras nos seus mais diversos gêneros, tais como teatro, música e cinema. Nesse sentido, apresentamos o roteiro como documento de processo para a obra cinematográfica, quando se trata de uma adaptação fílmica.

Em prol de atingir o objetivo do nosso trabalho, discorremos a respeito do roteiro como parte do processo de (re)criação fílmica, para então partirmos para a análise do roteiro escrito. A análise incorrerá sobre a exclusão e a manutenção de cenas que estavam no roteiro e por algum motivo foram mantidas ou excluídas. É importante que façamos um apanhado sobre a teoria do roteiro, considerando este como elemento indispensável para a realização de um filme, pois os “rastros” da criação possibilitam acompanhar, por meio de documentos de criação, grande parte do andamento da obra desde seu início até o seu, podemos dizer, “primeiro final”<sup>2</sup>. É por meio desses passos que identificamos, por exemplo, um corte de cena, uma edição de filmagem, uma mudança de diálogo ou de qualquer outro gênero de texto dentro do roteiro, enfim, o devir da obra cinematográfica. O presente estudo versa sobre um tipo específico de roteiro: escrito para transmutar uma obra literária clássica para o cinema.

Através do roteiro, o criador estrutura, “esqueleta”, projeta o seu trabalho, dando vida à narrativa, que é contada em tempo real. Temos a história como um todo, composta por suas partes (ação, personagens, cenas, sequências, etc) que pode ser lapidada pelo roteirista e/ou diretor. Dentro de tais considerações, traçamos a pertinência de estudar o roteiro como um dos documentos do processo criativo nesta arte coletiva (cinema). Ele pode ser considerado o elemento que dá início à trama; a “espinha dorsal” de todo o conflito e resolução que estão por vir; o vir a ser da arte que tocará as emoções dos mais diversos indivíduos. E toda essa utilidade do roteiro se dá de forma especial quando tratamos de transmutação de formas.

### **1- Entre o papel e a tela: algumas considerações**

O filme, ao qual o público tem acesso, é precedido por um complexo caminho feito de correções infinitas. Conforme Tápia, é um “desfazer e refazer conexões, a partir da constituição de um novo – e, não raro, inesperado – complexo (encadeamento) de referências (TÁPIA, 2007, p. 150)”. Assim, mostramos que o produto dito finalizado de uma obra, publicada ou publicável, é fruto de um trabalho caracterizado por uma transformação progressiva. O artista deve estar ciente do árduo

---

<sup>2</sup> Dizemos primeiro final calcadas nos pressupostos da Crítica Genética contemporânea que colocam a obra de arte como um “gesto inacabado”, podendo ser recriada quantas vezes forem a quantidade de recriadores. Exemplo disso está no filme em estudo: o primeiro texto foi uma obra literária de um autor português, a segunda (re)criação foi uma adaptação desse texto para uma minissérie televisiva e, agora, nos deparamos com uma terceira versão da mesma obra, desta vez, na forma de um filme.

investimento de tempo, dedicação e disciplina. A criação é construída de momentos de opção. Como o roteiro é um texto escrito que será transmutado para a linguagem audiovisual em sua essência, o diretor/roteirista deve selecionar a melhor palavra, o melhor diálogo, o ator mais adequado para aquele personagem, os personagens mais interessantes para compor a trama, o melhor início/fim, a melhor música para marcar a história central, enfim, é um ato permanente de tomadas de decisão, visto que “a realização do roteiro constitui o primeiro momento da criação cinematográfica” (MONZANI, 1993, p. 9)<sup>3</sup>.

No decorrer da análise do roteiro fornecido pela produção fílmica, presenciamos subtrações, sínteses, acréscimos e supressões que finalizaram o documento para que, enfim, ele pudesse ser filmado. Vale ressaltar que se trata de um documento inédito e que não foi publicado. Isso faz com que a nossa matéria-prima enriqueça a pesquisa de forma original já que, quando das negociações para conseguir o registro, a assessoria do diretor revelou que não havia intenção de publicar o texto e que ele seria fornecido somente para fins de pesquisa acadêmica, como está ocorrendo.

No que diz respeito à expressão “matéria-prima” para as pesquisas sobre a gênese da obra de arte, expressamo-nos assim, com base nas teorias de estudos genéticos, para nos referirmos a todo o material a que o artista recorre para a materialização de seu trabalho. O instrumento que ele seleciona, manuseia, transfigura de acordo com seu objetivo. É tudo aquilo com que o produto é construído, o que subsidia o criador a dar consistência ao fruto de seu trabalho. O diretor possui vários artifícios para manipular a sua obra: a câmera, a iluminação, os atores e atrizes, mas o roteiro é o esboço principal do filme. A intencionalidade da criação conserva uma relação íntima com a escolha do material a ser manuseado para a estruturação da obra. Dependendo do que o artista almeja, uma matéria-prima pode ser usada em vez de outra, conforme os princípios gerais do rumo do percurso. Esse procedimento implica manuseio que resulta em uma execução dinâmica de metamorfose na qual a matéria-prima adquire novos feitiços pela ação do artista. Na proporção em que vai sendo manuseada, seu potencial é averiguado. Ela vai sendo, precisamente, reinventada e o seu significado ampliado. Ao se transformar, a matéria não é desprovida de sua natureza. “Ela se torna matéria configurada, matéria-e-forma, e essa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações” (OSTROWER, 1978, p. 77).

No roteiro veremos a versão levada ao *set* – sem as transformações feitas para a filmagem. Ao comparar o documento com a filmagem, é possível reconhecer parte do processo criativo que levou o filme *Primo Basílio* às telas do cinema. Nesse sentido, encaramos esse documento de processo

---

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.revistas.ufflch.usp.br/manuscritica/article/view/849/766>. Acesso em 23/07/2015.

como âmbito de possibilidades que esboça o trilhar para o filme. Assim, devemos considerar a relevância desse elemento constituinte da criação cinematográfica no seu papel de documento que intervém entre um processo individual do diretor/roteirista e a coletividade na qual o filme se realiza (atores, equipe de filmagem, som, etc.):

Em uma lógica formal, o roteiro descreve o planejamento de um produto audiovisual, enunciando-se como uma peça literária que aglutina as transposições entre a palavra – o *logos* –, o desenrolar da ação – o *pathos* – e o resultado da mensagem – o *ethos*. Um planejamento estratégico apresentado pelo roteiro observa a preparação e a execução do relato escrito em uma configuração audiovisual. O roteiro, portanto, é um plano/mapa descritivo, responsável pela passagem da literatura ao cinema. A adequação entre diferentes associações de ideias – que se transpõe de pensamentos, reflexões para um texto literário e, depois, para um Filme – pode ser disposta no roteiro em diferentes funções (GARCIA, 2007, p. 175).

Dentre as transformações no roteiro, deparamo-nos com cenas cortadas antes da filmagem final que também estão, de forma semelhante, na obra literária. Não encontramos diálogos, ações, cenários idênticos nesta comparação, pois, conforme já dito, trata-se de uma transmutação de formas e, nesse caso, a fidedignidade tem suas limitações. No entanto, “pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam” (PLAZA, 2008, p. 39). Mas por que trazer para a pesquisa cortes de cena, sendo que estes não se encontram mais na obra final? O intuito é mostrar que tais fragmentos de filme estiveram, sim, em algum momento, como obra final. Mostrar algumas das transformações feitas durante a “lapidação” do roteiro filmado em prol da traduzibilidade. Uma das cenas excluídas que foi selecionada para corroborar os argumentos aqui expostos mostra momentos essenciais da obra original. Embora tenham sido transmutadas para uma linguagem que deve ser escrita para ser encenada (roteiro), elas incorporam no texto fílmico informações que dariam maior fidedignidade à obra de Eça de Queirós e, principalmente, dão-nos a noção de como foi a leitura que Daniel Filho fizera do livro. Sobre a exclusão/abandono dessas cenas para o produto final da tradução da obra literária, respaldamo-nos no seguinte:

A marca ou estigma da tradução em geral é o fato de ela ser uma passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro. Mas mais do que uma simples passagem, toda tradução – e, logo, toda linguagem – está marcada pelo abandono (SELIGMANN-SILVA, 1997-1998, p. 160).

Essas sequências filmadas e depois excluídas expõem o que o artista queria mostrar em um dos momentos de sua criação/direção. Tais cenas foram tão importantes para ele que, em 2012, cinco anos após o lançamento do filme, esses fragmentos recortados foram inseridos no DVD com bônus. São dezoito cenas excluídas, sendo que dezessete delas exibem semelhanças consideráveis com a narrativa literária. Selecionamos uma que representa considerável essência da trama. Como podemos perceber no depoimento de Daniel Filho, a versão que continha estas cenas chegou a ser vista pelo

público e, por motivos de mercado e agradabilidade ao espectador, foram retiradas pela direção: *Um filme na sua edição tem seu terceiro lançamento. Quando o Primo Basílio acabou de ser editado, tinha duas horas. Era um filme que eu gostava. Mas com umas exibições-teste eu percebi que algumas pessoas achavam que o filme custava a começar. Outras ficavam contra Luísa. Algumas diziam que Juliana era, por demais, perversa. Seguindo as pesquisas eu fui obrigado a fazer alguns cortes para deixar o filme mais perto do espectador. São 18 minutos de cenas que eu adoro e que, sem dúvida, deixariam o filme Primo Basílio mais completo, mais Eça de Queirós. Então, aí para vocês, as cenas excluídas do Primo Basílio.*

## 2- Roteiro adaptado: transposição e supressão

Cenas filmadas e excluídas para a versão final	Correspondentes trechos retirados da obra narrativa literária
<p><b>CENA DO CAFÉ DA MANHÃ<sup>4</sup></b></p> <p><i>INT. CASA DE JORGE/SALA DE JANTAR - DIA</i></p> <p><i>CAFÉ DA MANHÃ DE JORGE E LUÍSA. JORGE DE GRAVATA, MAS AINDA SEM PALETÓ. A CONVERSA JÁ PELO MEIO.</i></p> <p><i>LUÍSA</i> –...um brilhantão desse tamanho, que nem o da Grace Kelly, uma coisa!</p> <p><i>JORGE FAZ QUE SIM COM A CABEÇA, CONCENTRADO NUNS PAPÉIS DE TRABALHO.</i></p> <p><i>LUÍSA</i> – Quando você ficar rico em Brasília você traz um pra mim?</p> <p><i>LUÍSA TOCA O SININHO DE CHAMAR EMPREGADA.</i></p> <p><i>JORGE</i> – Humm humm..</p> <p><i>LUÍSA</i> – Jura?!</p> <p><i>JORGE SORRI, AMOROSO, SEM SABER DIREITO O QUE ELA ESTÁ FALANDO. JULIANA, A EMPREGADA, CHEGA NA SALA.</i></p> <p><i>JULIANA</i> – Sim?</p> <p><i>LUÍSA</i> – Traz mais café pro patrão, Juliana.</p> <p><i>JULIANA PEGA O BULE VAZIO E SAI SEM DIZER UMA PALAVRA, EXPRESSÃO ZERO.</i></p>	<p><i>Os coletes não estavam prontos, disse com uma voz muito lisboeta; não tivera tempo de os meter em goma.</i></p> <p><i>— Tanto lhe recomendei, Juliana! — disse Luísa. — Bem, vá. Veja como se arranja! Os coletes hão de ficar à noite na mala!</i></p> <p><i>E apenas ela saiu:</i></p> <p><i>— Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge!</i></p> <p><i>Há dois meses que a tinha em casa e não se pudera acostumar à sua fealdade, aos seus trejeitos, à maneira aflautada de dizer chapiéu, tisoiras, de arrastar um pouco os rr, ao ruído dos seus tacões que tinham laminazinhas de metal; ao domingo, a cuia, o pretensioso do pé, as luvas de pelica preta arrepiavam-lhe os nervos.</i></p> <p><i>— Que antipática!</i></p> <p><i>Jorge riu:</i></p> <p><i>Coitada, é uma pobre de Cristo! E depois que gomadeira admirável.</i></p> <p><i>(...)</i></p> <p><i>— E, enfim, minha filha, a maneira como ela se portou na doença da tia Virgínia... Foi um anjo para ela! Estamos-lhe em dívida, minha filha! (p. 5, TOMO I)</i></p>

<sup>4</sup> O DVD com bônus intitula cada cena excluída da filmagem final. Fizemos o mesmo, de acordo com o próprio material.

**LUÍSA** – *Depois você diz que eu implico. É ou não é antipática? Até quando a gente vai ter de aturar essa criatura porque ela cuidou da tua Tia?*

**JORGE** – *(NUM SUSPIRO DE INFINITA PACIÊNCIA) - Minha filha, sossega.*

**LUISA** – *Gratidão tem limite, môzinho.*

**JORGE** – *Quando eu voltar da viagem a gente conversa sobre isso, tá?*

**JULIANA VOLTA COM O BULE<sup>5</sup>**

Na proporção em que trabalhamos com os registros que o criador deixa no decorrer do percurso da estruturação de sua obra, estamos seguindo seu contínuo trabalho e observando que o ato de criação é fruto de um processo. A obra vai se transformando ao longo desse processo que abrange uma rede múltipla de acontecimentos, graças ao fenômeno da transcrição, pois a

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua musicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 1976, p. 24).

Nesse sentido, analisamos a primeira cena do quadro acima, em comparação com o fragmento do livro. Na essência do diálogo da cena excluída, obtemos as mesmas informações que a obra literária traz: a implicância de Luísa pela empregada; a amargura e expressividade de Juliana; a gratidão que Jorge tinha devido ao fato de a serviçal ter cuidado de sua tia; a arrogância com que a patroa tratava a empregada. Percebemos, de fato, que se trata de duas situações diferentes. Na passagem do livro, a cena não se dá na hora do café da manhã e a irritação é por Juliana não ter engomado os coletes do patrão. Afinal, falamos de romance e filme e não da filmagem do romance por completo, como defende Plaza:

Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas (PLAZA, 2008, p. 72).

<sup>5</sup> Os fragmentos de textos retirados tanto do roteiro quanto da obra literária foram redigidos exatamente como no texto original. Por isso, algumas vezes, deparamo-nos com desvios da norma culta vigente da língua portuguesa. FRANCISCO, Eva Cristina. Da literatura ao cinema, do argumento fílmico à transposição. In: Revista Eletrônica *Falas Breves*, vol. 05. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves. Maio/junho de 2018. ISSN 23581069

Se, simplesmente, diretor e roteirista se utilizassem da mesma situação, do mesmo diálogo, comportamentos e gestos dos personagens, bem como o mesmo cenário, a tradução poderia não ser bem-sucedida e a (re)criação não se tornaria original. Isso porque é a individualidade, o estilo do tradutor que dão vida própria a uma obra transmutada. Sua capacidade (re)criativa se mobiliza para criar a forma apropriada ao texto traduzido, renunciando à ilusão simplista de apego à fidedignidade. O que se deve considerar é a tradução como produto de criação e a criação não pode ser totalmente compatível com a literalidade. Quanto ao principal motivo de escolhermos esta cena para discutir o porquê de sua exclusão: a implicância de Luísa em relação à Juliana se dá em todo o filme, esta cena não faria falta para a essência da fidedignidade. Um produto final que se torne cansativo aos olhos do espectador não era o resultado almejado pela direção. Sabemos que a tendência da tradução é expressar o mais intrínseco relacionamento das linguagens entre si, não sendo capaz de revelar ou estabelecer “essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, atualizando-a de maneira germinal ou intensiva” (BENJAMIN, 2008, p. 69). Certamente, esta cena fazia parte da obra final por transportar informações mais fiéis ao livro e satisfazer o desejo do diretor.

Durante o ato criador, o artista encontra infinitos problemas, conflitos incitantes, é colocado a provas, enigmas, preocupações. Há muitas dificuldades na hora de decidir, há resistência ao enfrentar limites que devem ser respeitados, há o desafio da busca da tomada certa, do movimento de câmera perfeito para a ocasião, da performance a ser dada a um ator ou outro, etc. Os momentos em que a direção precisa se defrontar com a necessidade dessas supressões de cenas é bastante frustrante – como pudemos perceber na apresentação que Daniel Filho faz, no DVD com bônus, referente às cenas excluídas. Para a análise das cenas eliminadas tivemos, como documento de processo, o roteiro filmado da obra com subsídios do DVD com extras para maior entendimento do porquê desses cortes. Esses documentos, que ilustram o movimento criador, nos colocam próximos do mundo, muitas vezes reservado e impenetrável, que envolve cada artista. Encontramos relatos que desvelam a leitura da obra original feita pelo diretor, isto é, conseguimos investigar o movimento criador da narrativa, mesmo sendo considerada uma arte coletiva.

A ação transformadora que presenciamos ao discutir sobre os cortes de cenas envolveu um amplo e variado trabalho de edição. A exclusão das cenas foi necessária para a reconstrução de uma nova obra. Nesse sentido, as formas de traduzir, no cinema “[...] desafiam a representação (projeção na tela de uma significação que pré-existe ao discurso) e afirmam a ideia de produção de significado pelo trabalho de transformação e desrealização que a filmagem opera” (XAVIER, 2005, p. 146). O corte de cenas pode ser visto como inevitável, pois na fase da filmagem é registrado tudo o que se acredita ser viável para a obra. Muitas vezes, só se percebe que aquela cena não seria, de fato,

complementar, após filmá-la. Por isso a importância de incluir em nossa investigação esses cortes. Em algum momento, as cenas cortadas fizeram parte do produto final.

### 3- Roteiro adaptado: manutenção e transposição

O conteúdo da carta (roteiro)	O conteúdo da carta (obra literária)
<p><i>INT. CASA DE JORGE/ ESCRITÓRIO-NOITE – JORGE ABRE A CARTA. COMEÇA A LER. É UMA CARTA DE BASÍLIO.</i></p> <p><b>BASÍLIO</b> (V.O.)<sup>6</sup></p> <p><i>Luísa, meu amor.</i></p> <p><i>Só hoje, ao chegar de Frankfurt, foi que recebi tua carta de um mês atrás. Você já deve ter resolvido o caso da empregada chantagista. Caso contrário, manda um telegrama, que a gente vê o que se pode fazer. Não há dia que não me lembre de nossas tardes deliciosas no Paraíso... nossos corpos entrelaçados, nossos beijos... Morro de saudade. Talvez eu consiga voltar em breve.</i></p> <p><i>Um beijo imenso do fundo do meu coração.</i></p> <p><i>Teu, sempre, Basílio.</i></p>	<p><i>Minha querida Luísa</i></p> <p><i>Seria longo explicar-te como só antes de ontem em Nice – donde cheguei esta madrugada a Paris – recebi a tua carta, que pelos carimbos vejo que percorreu toda a Europa atrás de mim. Como já lá vão dois meses e meio que a escreveste, imagino que te arranxaste com a mulher e que não precisas do dinheiro. De resto, se por acaso o queres, manda um telegrama e tem-lo aí em dois dias. Vejo pela tua carta que não acreditaste nunca que a minha partida fosse motivada por negócios. És bem injusta. A minha partida não te devia ter tirado, como tu dizes, todas as ilusões sobre o amor, porque foi realmente quando saí de Lisboa que percebi quanto te amava, e não há dia, acredita, em que não me lembre do “Paraíso”. Que boas manhãs! Passaste por lá por acaso alguma outra vez? Lembras-te do nosso lanche? Não tenho tempo para mais. Talvez em breve volte à Lisboa. Espero ver-te, porque sem ti Lisboa é para mim um desterro.</i></p> <p><i>Um longo beijo do</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Teu do C., Basílio.</i></p> <p><i>P. 79, Tomo II</i></p>

Cada uma das pegadas encontradas ao analisar o roteiro aqui estudado fornece-nos informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre diferentes momentos desta. Falamos, agora, sobre uma das cenas presentes na filmagem após os cortes e suas transcrições em comparação com o texto original. Percebemos que, para o efeito de uma linguagem múltipla e dramática, várias

<sup>6</sup> (VO) – Há duas maneiras de se indicar no diálogo, ou em outro gênero que compõe o roteiro (nesse caso uma carta), que o autor da fala encontra-se ausente na cena: *voz off* e *voz over*. A primeira é utilizada quando se sabe quem é o personagem que fala, porém ele não aparece na cena. Já a “*voz over*” é usada quando, além de não se ver o personagem, não se sabe quem está falando.

recriações são feitas no que diz respeito a cenários, momentos, linearidade, diálogos, situações, pois “dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada pelo espírito do original graças ao engenho criador do tradutor” (BEZERRA, 2012).<sup>7</sup>

Nesse sentido, o que falar da cena que intitulamos “**O conteúdo da carta**”? Este trecho, que atribuiu conflito à narrativa, sofreu várias transformações para chegar ao receptor com toda a dramaticidade inerente à linguagem cinematográfica. A maneira como o conteúdo da carta foi apresentado no filme teve o intuito de instigar o receptor da mensagem de forma que este mantivesse a curiosidade em saber o que aconteceria, na sequência. Comparando os dois textos, notamos algumas modificações em razão da mudança espaço-temporal de uma obra para a outra. O texto original também denuncia a traição de Luísa, mas apresenta-se de forma menos sensual, adequada à época em que foi escrito. Diferentemente, no texto presente no roteiro, a denúncia é feita de forma voluptuosa e muito clara para Jorge, quando menciona a chantagem da empregada e os atos que os amantes cometiam no “*Paraíso*”. Assim, percebemos que essas “dissimilaridades sutis vão-se introduzindo na similaridade de base existente” (BALOGH, 1996, p. 55) no nível de significação da mensagem do texto original, tornando a obra cinematográfica um produto independente, embora intertextual.

Outra alteração significativa para a versão final foi a maneira como se transmitiu o conteúdo ao público. Na escritura do roteiro, os dizeres da carta eram para ser exibidos em *voz off*, já que Jorge sabia quem era o remetente da correspondência endereçada a Luísa. Ao assistirmos ao filme, vemos estes dizeres espalharem-se, aos poucos, pela tela, mostrando as partes essenciais do texto, tendo como plano de fundo a face de Jorge. As frases contidas na carta são lançadas na filmagem de forma confusa, sem linearidade ou ordem, que caracterizariam a estrutura do gênero de texto carta, entretanto, informam perfeitamente o que está sendo lido pelo personagem. Podemos afirmar, diante dessa mudança, que o intuito do diretor era trazer maior emotividade à cena, demonstrar maior envolvimento e o terror que Jorge sentia ao ver o segredo de sua esposa sendo revelado, sentimentos que envolvem o espectador. Para os efeitos da linguagem cinematográfica, em se tratando de tradução, detectamos que o criador/diretor “seleciona, escolhe dentre/por entre/ os elementos expostos no código [*nesse caso o verbo-audiovisual*]<sup>8</sup> aqueles que vai utilizar para compor o encadeamento, a combinatória”(CHALHUB, 1993, p. 37) e, assim, atingir seu objetivo.

Observamos o processo de criação cinematográfica transmutada de um romance. Comparamos o roteiro com a filmagem, bem como com a obra original. Percebemos que os reflexos das tomadas de decisão que o diretor realiza subsidiam a compreensão de alguns motivos que

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.scielo.com.br>. Acesso em 16/07/2015.

<sup>8</sup> Complemento nosso.

direcionaram o meio de expressão. Desvendando o que o criador quer, em contrapartida com o que ele rejeita, tomamos maior conhecimento de seu projeto:

Como o estudo genético confronta o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar e ver em cada fase um possível término – uma possível obra – e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto final suportável. Ao mesmo tempo, como cada momento do processo contém, potencialmente, um objeto acabado e um objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, um momento do processo, pode-se falar numa estética do inacabado ou da incerteza (SALLES, 2011, p. 121/122).

Vemos a criação como um movimento tradutório de linguagens em diálogo. São palavras que se transformam em sons, sons em palavras, imagens em sons, palavras em imagens, etc. Em síntese, ao analisar parte do roteiro filmado em relação à obra fílmica e em dialogia com o romance queirosiano, encontramos alterações significantes que nos levam ao desvelamento dos bastidores da criação. Quando estipulamos relações entre tais mudanças, notamos algumas aplicações que nos colocam diante de escolhas que fizeram o filme ganhar a impressão de veracidade. O propósito para o acréscimo da emotividade fica bem claro, também, nas alterações da forma como a história entre os amantes é contada.

Enfim, trouxemos uma leitura de uma das cenas do roteiro filmado como documento de processo em relação com o filme e com a obra da qual esse registro foi transmutado. Temos consciência de que um último ajuste de roteiro, ao ser levado para o *set* de filmagem, pode ainda receber muitas modificações e, várias vezes, o fruto da rodagem cinematográfica sofre significativas transformações no ato da montagem. O processo de produção fílmica passa por estágios distintos que são inter-relacionados em um tecido complexo, formando um todo.

#### **4- Considerações finais**

Diante de tantas transformações encontradas nos fragmentos de textos correspondentes às passagens fílmicas, podemos afirmar que a tradução de uma obra não trata da repetição da linguagem literária para a linguagem de um texto verbo-audiovisual. Estamos diante da criação de uma dessemelhança da semelhança, na qual vemos a mesma obra de forma diferente, (re)criando uma soma de valores que solidificam o texto de origem na forma mais apropriada ao mais adequado padrão estético da linguagem do produto final (o filme), moldado no discurso que o tradutor utiliza. Mostramos que o roteiro, em sua forma física, também faz parte dos componentes da realização de um filme e lança luz sobre a investigação do processo criativo no cinema por meio da transmutação de formas, já que “os documentos do processo criativo [...] põem em evidência a ação e o movimento

que envolvem sua produção” (PANICHI, 2002, p. 128). Detectamos que as inúmeras alterações, escolhas, renúncias, improvisos, encontrados na passagem do roteiro escrito para a filmagem, foram essenciais para a fase final da transcrição, bem como para a compreensão do processo tradutório e da gênese do filme *Primo Basílio*.

Por fim, analisamos uma pequena parte do roteiro do filme, fazendo também as comparações entre as duas linguagens. Percebemos que o roteiro manteve-se fiel à mensagem principal da narrativa literária. Com o roteiro fornecido pela assessoria de Daniel Filho em mãos, pudemos analisar, com maior precisão, o trilhar da obra transmutada para o cinema. Mostramos que, por meio de cortes de cenas, de diálogos, mudanças de opções e opiniões, o filme foi lançado, como produto final, com dezoito minutos a menos, sem perder a essência da mensagem que o diretor queria transmitir. Isto é, ao examinar o roteiro filmado em comparação com a obra fílmica e em diálogo com a obra do escritor português, deparamo-nos com mudanças significativas que nos conduzem ao desvelar de trilhares da criação.

## Referências

BALOGH, A. M. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à tv*. 1. ed. São Paulo: ANNABLUME: ECA-USP, 1996.

BENJAMIN, W. “A Tarefa do Tradutor”. Trad. Fernando Camacho). *Revista Humboldt*, Munique, Bruckman, nº 40, pp. 38-44, 2008.

BEZERRA, P. “A tradução como criação”. *Estudos avançados*. São Paulo, Set-Dez/2012, vol. 26, nº 76. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php> - Acesso em 16/03/17

CAMPOS, H. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CHALHUB, S. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1993.

GARCIA, W. “Prospero’s Book – da literatura ao cinema”. *Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos*. São Carlos, Ano 9, Nº 16, 2007.

MONZANI, J. “Aspectos da gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol”. *Manuscrita*. Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/>. Acesso em 23/07/2015.

OSTROWER, F. *Criatividade e processo de criação*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

PANICHI, E. R. P. “A informação estética e a construção textual”. *Revista Cultural e Científica da Universidade Estadual de Londrina*, Londrina, volume 23, Jan/Jun 2002.

FRANCISCO, Eva Cristina. Da literatura ao cinema, do argumento fílmico à transposição. In: Revista Eletrônica *Falas Breves*, vol. 05. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó-Breves. Maio/junho de 2018. ISSN 23581069

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2011.

SELIGMANN-SILVA, M. “Haroldo de Campos: tradução como formação e ‘abandono’ da identidade”. *Revista USP*, São Paulo (36): 158-171, Dez/Fev, 1997-1998.

TÁPIA, M. “Haroldo de Campos: a tradução como prática isomórfica”. *Olhar/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos*. São Carlos, Ano 9, Nº 16, Jan-Jul, 2007.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Falás Breves