



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

PRISCILA DUDZIAK GUIMARÃES

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA LINGUAGEM
LITERÁRIA PARA A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA:
ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO FILME “ORGULHO E
PRECONCEITO” (2005) A PARTIR DO ROMANCE
HOMÔNIMO DE JANE AUSTEN**

CAMPINAS

2011

Priscila Dudziak Guimarães

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA LINGUAGEM LITERÁRIA
PARA A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA:
ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DO FILME “ORGULHO E PRECONCEITO” (2005) A
PARTIR DO ROMANCE HOMÔNIMO DE JANE AUSTEN.

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em Letras – Português.

Orientador: Prof^a Dr^a Maria Viviane do Amaral Veras

CAMPINAS

2011

RESUMO

Quando se pensa em tradução, muitas pessoas lembram somente da tradução interlinguística de um texto. Mas existem outros tipos de tradução que muitas vezes são feitas de modo quase inconsciente, e que são muito importantes. Um exemplo é a tradução intersemiótica, que traduz de um sistema de signos para outro, ou seja, de uma linguagem para outra. Vivemos cercados por inúmeros tipos de linguagens: linguagem escrita, linguagem musical, fotográfica, cinematográfica, etc. Para entendermos e utilizarmos todas essas linguagens, a tradução intersemiótica é parte fundamental em nossas vidas. As adaptações cinematográficas de obras literárias são um bom exemplo para se entender como funciona a tradução intersemiótica, bem como estudar até que ponto é possível realizar tal tradução mantendo a chamada *fidelidade*. Um exemplo de obra literária adaptada para o cinema é o livro “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, que foi adaptado para o cinema em 2005 por Joe Wright. A partir da análise das soluções adotadas pelo diretor para traduzir a obra de Austen para a linguagem cinematográfica, é possível entender de modo mais claro a tradução intersemiótica e as questões a ela relacionadas.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica, Tradução, Semiótica, Cinema, Adaptações Cinematográficas, Jane Austen.

ABSTRACT

When thinking about translation, many people remember only about the interlinguistic translation of a text. But there are other types of translation that are often made almost unconsciously, and are very important. An example is the intersemiotic translation, which translates from a system of signs to another, that is, from one language to another. We live surrounded by numerous types of languages: music language, photographic language, cinematographic language, etc. To understand and use all of these languages, the intersemiotic translation is a fundamental part in our lives. The film adaptations of literary works are a good example to understand how intersemiotic translation works, as well as to study the extent to which such a translation can be performed maintaining the so called *fidelity*. An example of literary work adapted for the screen is the book "Pride and Prejudice" by Jane Austen, which was adapted into a movie in 2005 by Joe Wright. From the analysis of the solutions adopted by the film director to translate Austen's work for the cinematographic language, it is possible to understand more clearly the intersemiotic translation and the issues related to it.

Keywords: Intersemiotic Translation, Translation, Semiotics, Cinema, Film Adaptations, Jane Austen.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Bingley e Darcy caminham.....	25
Figura 2	Charlotte e Elizabeth ouvem a conversa.....	26
Figura 3	Elizabeth ouve o Sr. Darcy.....	26
Figura 4	Reação de Elizabeth.....	27
Figura 5	Charlotte e Elizabeth riem.....	27
Figura 6	Jane se despede de Bingley.....	30
Figura 7	Elizabeth e Caroline se dirigem à carruagem.....	30
Figura 8	As mãos de Darcy e Elizabeth se tocam.....	31
Figura 9	Close em Elizabeth.....	31
Figura 10	Close nas mãos de Darcy.....	32
Figura 11	Elizabeth gira no balanço.....	35
Figura 12	Câmera subjetiva: visão de Elizabeth.....	35
Figura 13	Reação de Elizabeth ao receber a notícia.....	36
Figura 14	Charlotte explica seus motivos.....	37
Figura 15	Close em Elizabeth girando.....	37
Figura 16	Câmera subjetiva: chuva e passagem do tempo.....	38
Figura 17	Elizabeth visita Charlotte.....	38

Todas as figuras foram retiradas do filme “Orgulho e Preconceito”, de Joe Wright (2005).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
1.1	OBJETIVOS GERAIS	1
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	1
2	JUSTIFICATIVA	3
3	METODOLOGIA	4
4	A SEMIÓTICA	6
4.1	CONCEITOS	6
5	A TRADUÇÃO	9
5.1	CONCEITOS	9
5.2	A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	11
6	O CINEMA	13
6.1	HISTÓRIA DO CINEMA	13
6.2	CONCEITOS TÉCNICOS	14
6.3	ADAPTAÇÕES (TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO CINEMA)	17
7	A ANÁLISE	19
7.1	O LIVRO	19
7.1.1	SOBRE A AUTORA	19
7.1.2	CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL	20
7.1.3	ENREDO	21
7.2	O FILME	22
7.2.1	SOBRE O DIRETOR	22

7.2.2 SOBRE O FILME.....	23
7.3 LIVRO X FILME	23
7.3.1 ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS	23
7.3.1.1 TRECHO 1 – ELIZABETH ESCUTA A CONVERSA DE BINGLEY E DARCY	24
7.3.1.2 TRECHO 2 – JANE E ELIZABETH DEIXAM NETHERFIELD.	28
7.3.1.3 TRECHO 3 – CHARLOTTE CASA COM SR. COLLINS E ELIZABETH OS VISITA ...	33
8 CONCLUSÃO.....	41
9 REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

1.1 OBJETIVOS GERAIS

O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo sobre a tradução intersemiótica e sua aplicação prática, mais especificamente tradução da linguagem literária para a cinematográfica.

Para isso, foram pesquisados temas relevantes para um melhor entendimento do assunto: semiótica, teorias de tradução, história do cinema e certas técnicas cinematográficas. Tais conceitos serão abordados, porém de maneira sucinta e não muito aprofundada, somente o necessário para uma melhor realização da análise, pois são assuntos complexos, que demandariam muito tempo e estudo, se abordados de forma mais completa.

Como meio de realizar tal estudo, o trabalho também identifica quais são as principais técnicas e símbolos utilizados na adaptação cinematográfica além de verificar quais são as principais dificuldades da tradução intersemiótica, e compreender se é possível traduzir um livro para um filme, bem como perceber como fica a questão da fidelidade na tradução intersemiótica.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Analisar trechos da adaptação cinematográfica dirigida por Joe Wright, “Orgulho e Preconceito” (2005), baseada na obra homônima de Jane Austen, publicada pela primeira vez em 1813. É importante lembrar, no entanto, que um romance e um filme são meios de expressão muito diferentes entre si, e este trabalho não pretende trata-los como obras equivalentes. O filme escolhido é uma obra hollywoodiana comercial, muito diferente do livro de Austen, considerado um clássico da literatura, mas foi escolhido justamente por este contraste, para estudar se é possível realizar uma tradução com obras tão diferentes.

Assim, a partir do embasamento teórico desenvolvido ao longo do trabalho, destacar as principais dificuldades de tradução, os métodos e truques utilizados pelo diretor no momento da escolha dos signos que melhor representam as passagens do livro.

Refletir sobre algumas questões, tais como:

Quais recursos foram utilizados pelo diretor na adaptação?

O filme conseguiu traduzir o livro?

É possível fazer uma adaptação completamente fiel? Até que ponto é possível manter a “fidelidade” na tradução intersemiótica?

2 JUSTIFICATIVA

A tradução é um tema amplamente estudado e discutido. Sem ela, muitos conhecimentos se perderiam ou nem chegariam a existir, pois não seriam compreendidos por falantes que não conhecessem a língua original escrita ou falada. Ela serve, portanto, como uma ponte entre linguagens, que permite a aquisição de um conhecimento que não seria compreendido por pessoas que não tivessem o domínio da língua original na qual ele foi produzido.

As traduções escritas e orais já são bem conhecidas e vastamente analisadas. São muitos os livros, artigos e estudos em geral que focam as traduções de romances, peças de teatro e até mesmo de letras de músicas.

Mas há outro tipo de tradução, a *intersemiótica*, que vem se tornando cada vez mais relevante, mas que não é alvo de tantas análises quanto as chamadas traduções *interlinguísticas*.

Esse trabalho pretende, portanto, estudar a tradução intersemiótica tomando como base a adaptação cinematográfica de obras literárias, já que as adaptações cinematográficas representam um campo amplo e rico, especialmente para a tradução.

Muitos dos filmes, não só atualmente como desde a criação do cinema, tem roteiros que são adaptações de romances. Essas adaptações são traduções intersemióticas da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. Entre as inúmeras obras adaptadas para o cinema, foi escolhida para este trabalho a obra “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, importante autora inglesa do século XVII, como a obra original adaptada, e o filme homônimo do diretor Joe Wright, produzido em 2005, como a tradução.

A obra de Austen foi escolhida por ser muito popular até hoje, e considerada a obra prima da autora. Já o filme de Wright foi escolhido por ser a adaptação cinematográfica mais recente, o que, além de levantar questões interessantes quanto aos diferentes contextos históricos e culturais da época em que cada obra foi feita, apresenta também um número maior de recursos cinematográficos de edição e de efeitos.

3 METODOLOGIA

Para atingir os objetivos previstos, foram realizadas, inicialmente, diversas pesquisas que visavam determinar quais temas seriam necessários abordar para que fosse possível escrever o trabalho.

Depois de determinados os temas gerais (semiótica, tradução e cinema), foram selecionadas as partes específicas de cada conceito, somente as necessárias para o estudo, uma vez que, por serem muito amplos, seria inviável tratá-los em sua totalidade. Assim, optou-se por abordar os seguintes temas especificamente: os conceitos da semiótica segundo Pierce (1975), os conceitos básicos e principais teorias da tradução, a tradução intersemiótica, a história do cinema, as principais técnicas cinematográficas, e a adaptação cinematográfica.

Teve início, então, o levantamento da bibliografia que tratava de tais temas específicos. Foram utilizados livros, artigos e sites da internet. As informações consideradas relevantes e interessantes para o trabalho foram anotadas como futura referência, e, posteriormente, serviram de base para a escrita da parte teórica do trabalho.

Após a escrita do que foi julgado relevante na parte teórica, deu-se início à parte prática. A obra “Orgulho e Preconceito”, de Jane Austen, foi lida na versão bilíngue, utilizando-se o texto original em inglês.

Após a leitura da obra, o filme de nome homônimo dirigido por Joe Wright foi assistido uma primeira vez. Algumas cenas foram selecionadas a partir desse primeiro contato com o filme. As cenas foram escolhidas de acordo com as técnicas e soluções utilizadas pelo diretor na adaptação que foram consideradas mais interessantes.

O filme foi visto, então, mais uma vez, agora com maior enfoque nas cenas específicas escolhidas. As cenas foram assistidas individualmente diversas vezes, fazendo pausas e acompanhando os trechos equivalentes no livro.

Assim, foram observadas as técnicas utilizadas pelo diretor para traduzir o trecho, as mudanças feitas para a adaptação do livro para o roteiro, as principais diferenças em relação ao livro e como o diretor pareceu interpretar o trecho escrito por Austen.

Tais observações foram, então, transcritas, e compuseram a análise da parte prática do trabalho.

Por fim, a partir da parte prática e teórica realizada no trabalho, das observações, e de reflexões, procurou-se responder às questões propostas no tópico “objetivos específicos”.

4 A SEMIÓTICA

4.1 CONCEITOS

Para este trabalho foi utilizada principalmente a teoria de Charles Peirce (1839 – 1914), filósofo, cientista e matemático americano que se dedicou ao estudo da semiótica. A maior parte de seus estudos, inclusive os utilizados neste trabalho, foi publicada postumamente. Para Peirce (1975), a semiótica podia ser descrita como uma “filosofia científica da linguagem”.

A semiótica é a ciência dos signos, que estuda toda e qualquer forma de linguagem.

“Linguagem” se refere a toda prática e/ou atividade que comunica, ou seja, que é imbuída de sentido. Como afirma Santaella (2007 p. 12):

Todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e sentido.

Podemos concluir, portanto, que *linguagem* se refere não só à linguagem verbal (língua), mas a toda e qualquer forma possível de comunicação. Alguns exemplos dos diferentes tipos de linguagem existentes são: a linguagem dos surdos-mudos, a linguagem das cores, a linguagem dos animais, e também, como serão utilizadas neste trabalho, a linguagem literária e a cinematográfica.

A linguagem se refere a tudo aquilo que comunica, que significa, que é passível de interpretação, e cabe à semiótica examinar e analisar os fenômenos de produção de sentido e de significação através do estudo dos *signos* que os constituem. Wollen (1984) cita Saussure, que chamava de semiologia o estudo dos signos, e diz que “a semiologia mostraria o que constitui os signos, que leis os governam”.

Mas, para entender mais profundamente a semiótica, faz-se necessário entender o que é um signo.

Para Peirce (1975), o signo representa algo diverso (que é chamado de seu *objeto*) para alguém. Esse signo pode ser qualquer coisa que admita um *interpretante*, isto é, que seja capaz de dar origem a outros signos. O interpretante faz parte da tricotomia da semiose de Peirce, formada por signo, interpretante e significado (ou

objeto). Diferente do intérprete, que é quem interpreta a ligação entre significante e significado, o interpretante é, segundo Volli (2007 p. 37), “um segundo significante que evidencia em que sentido se pode dizer que um certo significante veicula um certo significado”. Ou seja, o interpretante é uma representação que se refere ao mesmo objeto ou significado.

Segundo Pierce, a palavra “signo” é usada para denotar um objeto ou um conjunto de objetos perceptíveis, apenas imagináveis, ou mesmo insuscetíveis de serem imaginados em um certo sentido.

De acordo com Pierce (1975 p.130), o signo é:

Qualquer coisa que leva algo diverso (seu interpretante) a referir-se a um objeto a que ele próprio se refere (seu objeto) de maneira idêntica, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo e assim por diante, *ad infinitum*.

Pode-se dizer que o signo é constituído pela dicotomia significante-significado.

O *significado* é basicamente o conjunto dos possíveis sentidos que podem ser atribuídos a um determinado signo, levando-se sempre em consideração o âmbito cultural no qual ele é utilizado. Segundo Ugo Volli (2007 p.32), “do ponto de vista *semiótico* (...) significado é um *conceito*, resultado de uma *construção cultural* que permite compreender um determinado campo da realidade”. Pode-se dizer, portanto, que o significado é o conteúdo.

O *significante* é a expressão, o conjunto dos possíveis sinais que podem corresponder a um mesmo significado.

Pierce (1975) ainda dividiu os signos na chamada “tricotomia dos signos”. Segundo essa tricotomia, podemos dividir os signos em *ícones*, *indicadores* ou *índices* e *símbolos*.

Um *ícone* é um signo que se assemelha àquilo que significa, que representa o seu objeto principalmente pela similaridade com ele. A relação entre o significante e significado é de analogia, similitude. Podem-se usar como exemplo as ilustrações, os mapas, retratos e até mesmo sons onomatopaicos, que procuram se assemelhar ao som original. O cinema pode ser considerado icônico, pois passa um efeito de realidade, de analogia com o mundo real. Não se pode, porém, dizer que existam signos completamente icônicos, pois a ideia de semelhança é sempre relativa. O que se pode afirmar é que existem signos que apresentam um aspecto icônico mais acentuado.

Um *indicador ou índice* é um signo que tem seu significado esclarecido em virtude dos efeitos que seu objeto produz nele. Por exemplo, a sombra pode ser considerada um índice da posição do Sol. Para Pierce (1975 p.131), um indicador é um:

signo, ou representação que se refere a seu objeto não tanto em virtude de qualquer similaridade ou analogia com ele, nem por estar associado a caracteres gerais que tal objeto eventualmente possui, mas porque se coloca em conexão dinâmica (inclusive espacial) com o objeto individual, e, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa para quem atua como um signo.

É um signo que obtém sentido por meio da ligação, física ou casual, que apresenta com o seu objeto.

Um *símbolo* é um signo que se associa a objetos por convenções sociais, assim como acontece com as palavras. Ele depende de uma convenção, um hábito ou uma disposição natural do seu interpretante. Segundo Pierce (1975 p.28) “O símbolo é o signo que se transforma em signo porque como tal é entendido”. É arbitrário, e sua motivação é puramente convencional ou histórica. A bandeira de um país, por exemplo, é um símbolo.

Para Plaza (2008, p. 18), o próprio pensamento está incluído na cadeia semiótica. Pensamos em signos e com signos, e por esse caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento pode ser considerado como uma tradução.

Este trabalho não pretende se estender muito no estudo da semiótica, que é um tema extremamente abrangente. Porém, para a compreensão do objetivo do trabalho, essas breves explicações tornam-se necessárias. Entender os conceitos básicos da semiótica é extremamente importante para o estudo da tradução, já que traduzir é, essencialmente, adaptar o significado de um conjunto de signos específicos para outro.

5 A TRADUÇÃO

5.1 CONCEITOS

A palavra “tradução” vem do latim *traducere*, que significa “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar”. A partir daí já podemos concluir que a tradução consiste em tornar um texto (ou alguma outra linguagem) passível de ser entendido por alguém que não compreenda a língua (ou linguagem) do original. Assim, o tradutor leva pela mão o leitor para o outro lado, o lado da obra original que ele antes não poderia compreender. Porém, não podemos pensar em tradução como simplesmente um “transporte”, mas sim como diz Derrida (1972 p.32), como uma espécie de *transformação regulada* de uma língua ou linguagem para outra, já que é impossível fazer uma tradução completamente fiel, igual em todos os aspectos ao original.

A definição de tradução não é simples. Existem muitas controvérsias e também muitos tipos diferentes de tradução, cada qual podendo ser definido de modo diferente por cada teórico.

Para Georges Mounin (Mounin apud Bassnet, 2003 p.38), é possível definir a tradução como “uma série de operações das quais o ponto de partida e o ponto final são significações e funcionam dentro de uma dada cultura”.

Susan Bassnet (2003 p.35) esclarece que, se seguirmos uma abordagem estritamente linguística, traduzir consiste em transferir o sentido contido em um conjunto de signos linguísticos para outro conjunto de signos linguísticos. Seguindo essa definição, a tradução pertence, então, à semiótica.

Para Jakobson (1969) existem três tipos de tradução:

A *tradução intralinguística*: onde há uma interpretação de signos verbais por meios de outros signos da mesma língua. Também é chamada de *reformulação*.

A *tradução interlinguística*: onde há uma interpretação de signos verbais por meio de uma outra língua. Também é chamada de tradução *propriamente dita*.

A *tradução intersemiótica*: onde há uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas não verbais. Também é chamada de *transmutação*.

Segundo Catford (1980), a tradução pode ser definida como um processo sempre unidirecional, ou seja, realiza-se em uma dada direção – substitui-se o material textual de uma língua fonte por um material textual equivalente na língua meta.

Na maioria das vezes, na tradução, não é possível *substituir* alguma coisa da língua/linguagem fonte para uma coisa exatamente igual na língua/linguagem meta,

simplesmente por se tratar de línguas/linguagens diferentes, que não têm exatamente os mesmos elementos e, portanto, a substituição total não é viável. O que se faz, então, é encontrar *equivalentes* na língua/linguagem meta que correspondam ao mesmo significado da língua/linguagem fonte. Para Catford (1980), o problema central da tradução consiste em encontrar esses equivalentes.

Podemos perceber que a tradução está intimamente ligada à semiótica, na medida em que consiste, fundamentalmente, em utilizar diferentes signos para transmitir um mesmo significado.

Aí entra a questão da fidelidade na tradução. É possível transmitir um mesmo significado utilizando-se signos diferentes? Muitos teóricos acreditam que uma tradução bem feita é aquela que consegue transmitir de forma satisfatória o conteúdo do original, ou seja, o seu significado. Mas nem sempre existe um signo equivalente que traduza o original (aqui podemos utilizar o famoso exemplo de palavras “intraduzíveis” como “saudade”), o que torna necessária a escolha de outro signo, que transmita a ideia, o significado geral. Por isso a tradução é considerada um trabalho de criação.

E como fica a questão da fidelidade quando a tradução ocorre entre linguagens diferentes, como no caso da tradução intersemiótica? É possível traduzir de um sistema de signos para outro completamente diferente e ainda assim manter o significado pretendido?

5.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Como já visto, para Jakobson (apud Plaza, 2008 p. XI) a tradução intersemiótica é a tradução que “consiste na interpretação de um sistema de signos para outro, por exemplo, do texto para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.

Para a semiótica, toda linguagem possui um conjunto de signos que lhe são peculiares, e que, usados em uma dada ordem ou circunstância, são capazes de gerar diferentes significados. A tradução intersemiótica procura, portanto, traduzir de uma linguagem para outra, utilizando os diferentes signos de cada linguagem que contenham certa equivalência de significado. Isso significa, por exemplo, que é possível traduzir um texto para um quadro, ou uma música para uma peça teatral. Nestes dois exemplos, a tradução intersemiótica parte da linguagem textual para a linguagem visual, no primeiro caso, e da linguagem musical para a teatral.

Bakhtin (1995 p.33) acredita que “todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja em som, massa física, como cor (...)”. Isso valida a teoria da tradução intersemiótica, pois, se pensarmos desse modo, todo tipo de signo pode possuir um equivalente em outro sistema de signo que não o seu original. Assim, torna-se possível traduzir um quadro para uma música, um poema para uma fotografia ou um livro para um filme.

Haroldo de Campos (Haroldo de Campos apud Plaza, 2008) dizia que, neste tipo de tradução, as informações estéticas do original e da tradução estão ligadas entre si dentro de um mesmo sistema, embora pertençam a linguagens diferentes. Para ele, a tradução intersemiótica, mais do que o significado, traduz também a fisicalidade, a materialidade do *signo*.

Como o mundo está repleto de diferentes linguagens, onde quase tudo está sujeito a interpretações e múltiplas significações, a tradução intersemiótica se torna presente até nos atos mais corriqueiros. Paulo Rónai (1975 p.17) exemplifica um tipo de tradução intersemiótica que fazemos constantemente: a que ocorre quando “procuramos interpretar o significado de alguma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico, mesmo desacompanhados de palavras”.

Por usar sistemas de signos tão diferentes, a tradução intersemiótica enfrenta muitos problemas quanto à questão da *fidelidade*, já se sabe que, em qualquer tipo de tradução, a fidelidade absoluta é impossível de ser alcançada. Cada linguagem tem signos diferentes que formam significados diferentes, e tais significados dependem da interpretação do intérprete. Essa interpretação depende de vários fatores, e pode ser bem

diferente para cada pessoa. Isso faz com que a tradução, sobretudo a intersemiótica - que depende de escolhas de signos muito diferentes, esteja sempre relacionada a uma interpretação específica, sujeita a opiniões divergentes quanto a sua qualidade. Afinal, cada um defenderá sua interpretação, e, se a tradução apresentar algo baseado em uma interpretação diferente, haverá certo estranhamento e sentimento de que a tradução não foi bem feita.

Sobre isso, Julio Plaza (2008 p.30) diz que as escolhas de tradução dentro de um sistema de signos totalmente diferente do original torna a tradução intersemiótica “estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade”. Para o autor, a fidelidade é uma questão puramente ideológica, porque o signo, como substituto, só pode apontar para o objeto, sendo assim incapaz de ser “fiel” ou “infiel” a ele. Afirma ainda que a tradução, como “trânsito criativo de linguagens”, não pode ser associada com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade, e depende de diversos fatores como contexto histórico, cultural, social e político em que a tradução foi realizada.

Tal ideia de fidelidade, porém, apesar de impossível de ser alcançada, parece ser essencial para muitos leitores e espectadores de filmes. Este trabalho não utiliza a fidelidade como critério de excelência em uma tradução, mas seria impossível falar de adaptações cinematográficas e das críticas dos espectadores sem citar a fidelidade que eles tanto consideram importante. O estudo procura, sim, evidenciar para tal público que a fidelidade na tradução não existe.

6 O CINEMA

6.1 HISTÓRIA DO CINEMA

Tomando como base o livro Jean-Claude Bernardet, “O Que é Cinema”, será apresentada uma pequena descrição da história do cinema.

O cinema surgiu no fim do século XIX, com o cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière. O homem sempre tentou produzir um efeito de realidade, desde as pinturas realistas até as primeiras fotografias. Mas, para um efeito de realidade mais completo, faltava o movimento. O cinematógrafo permitiu a criação desse movimento a partir da exibição rápida e em série de fotogramas que, como são exibidos muito rapidamente, “enganam” nossa visão, que acaba enxergando a sequência de imagens não estáticas, mas sim com a ilusão movimento.

A primeira exibição pública se deu em Paris, em 1895, com o famoso filme do trem que se aproxima da estação, o que apavorou o público por ser “real” demais. Essa impressão de realidade é o que basicamente define o objetivo do cinema. Cada vez mais são criadas novas técnicas para aumentar essa impressão, como os efeitos especiais e efeitos computadorizados, tudo para que o espectador possa ter a sensação que tudo aquilo é real – apesar de assistir ao filme sabendo que aquilo não passa de uma ilusão de realidade.

Ao longo dos anos, foram desenvolvidas diversas técnicas para reforçar essa impressão de realidade.

No início, os filmes eram filmados em um único plano frontal, como se fosse uma apresentação teatral. Eram mudos e em preto e branco, contando apenas com o recurso de trilhas sonoras tocadas na hora no cinema, geralmente por pianistas. Com o início de filmes com enredo, tornou-se necessária a introdução de painéis com legendas para as falas dos personagens. Então, o modo de filmar começou a mudar, deixando de ser uma forma teatral para mostrar outros tipos de planos e acontecimentos simultâneos. Em 1928, surgiu o cinema com som industrializado, o que aumentou significativamente a ilusão de realidade do público, pois reproduzia não só as falas, mas também sons ambientes como passos, trovoadas, etc. A trilha sonora tem como finalidade manipular a emoção e a interpretação do espectador. Por fim, surgiu o cinema colorido.

O modo de usar e a seleção desses recursos no filme podem ser considerados como um tipo de linguagem, a linguagem cinematográfica. Pode-se então considerar

tais recursos como signos, um meio de o diretor dizer alguma coisa ao espectador. Sendo assim, a linguagem cinematográfica faz parte dos estudos da semiótica.

A seguir serão expostas as principais técnicas que fazem parte da linguagem cinematográfica.

6.2 CONCEITOS TÉCNICOS

Um recurso muito utilizado no cinema, principalmente em Hollywood, é a decupagem clássica. A decupagem clássica permite que o diretor “manipule” a atenção e, algumas vezes, até mesmo a interpretação do espectador utilizando diferentes planos, ângulos de câmera e cortes, o que torna este um recurso muito interessante para a tradução intersemiótica.

Para entender melhor esse recurso e permitir uma análise mais detalhada do filme escolhido para este trabalho, segue uma explicação baseada no capítulo “A Decupagem Clássica”, do livro “O Discurso Cinematográfico” de autoria de Xavier (2008).

Xavier (2008) diz que o filme é composto por *sequências* (unidades menores dentro do filme), que são compostas por *cenos* (cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal), que, por sua vez, são compostas por *planos* (cada tomada da cena. Pode também se referir à posição da câmera em relação ao objeto filmado). Surge então a primeira definição da decupagem clássica, como a decomposição do filme em planos.

Os tipos de planos comumente utilizados no cinema são o *plano geral ou long shot* (utilizado em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos mostra todo o espaço de ação), o *plano médio ou conjunto* (utilizado em interiores. Mostra o conjunto de elementos contidos na ação, porém, diferentemente do plano geral, de forma mais arbitrária), o *plano americano* (as figuras humanas são mostradas até a cintura. Há uma maior proximidade da câmera), e o *primeiro plano ou close-up* (apresenta apenas um detalhe que ocupa a tela inteira, como, por exemplo, um rosto). Além dos planos, há também a questão do ângulo da câmera, que pode ser *normal* (câmera localizada à altura dos olhos de um observador que está no mesmo nível da ação mostrada), *alta* (mostra a ação de cima para baixo), ou *baixa* (mostra a ação de baixo para cima). Existem também os movimentos de câmera: as chamadas *panorâmicas* (rotação da câmera em torno de um eixo fixo) e os *travellings* (movimento de translação da câmera ao longo de uma determinada direção).

A utilização desses diferentes ângulos e planos para mostrar uma mesma cena, sem que a continuidade espaço-temporal lógica seja quebrada, consistiu em uma evolução no cinema, que antes filmava apenas no ângulo frontal e no plano geral, como se o espectador estivesse assistindo a uma peça de teatro- o chamado “teatro filmado”. Tais cortes dentro da cena foram considerados como o ato inaugural da arte cinematográfica por André Malraux (Malraux apud Xavier, 2008).

Surgiram recursos que se tornaram muito populares no cinema, como a montagem paralela, que focaliza acontecimentos simultâneos. A quebra na continuidade da ação na montagem simultânea é aceita pelo espectador devido à percepção da possibilidade de um mundo existente que não é mostrado na tela. A montagem paralela e a mudança do ponto de vista em uma única cena constituem as alavancas básicas no desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Assim, podemos obter uma definição mais completa da decupagem clássica: um sistema elaborado para a construção de um aparato de procedimentos, como os exemplificados acima, que visa extrair o máximo dos efeitos da montagem. Ao mesmo tempo, tais procedimentos devem ser invisíveis e naturais aos olhos do espectador. Isso implica a necessidade de se manter certa coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão física. Essa é a chamada “hipótese realista”, segundo a qual a decupagem é feita de forma que os diversos pontos de vista, ângulos e movimentações respeitem certas regras de equilíbrio que produzam a impressão de que a câmera apenas captou a ação que se desenvolveu por conta própria.

Assim, como diz Xavier (2008), “forma-se um processo de interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ligado aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específico da participação afetiva”.

Essa participação afetiva é criada e potencializada com o uso de mecanismos de identificação, como o *shot (plano) /reaction shot*, que é a situação em que o novo plano explicita o efeito (geralmente psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente através do comportamento de alguma personagem (um exemplo é a passagem para o primeiro plano de alguma personagem a fim de explicitar dramaticamente a sua reação). Outro mecanismo é a chamada *câmera subjetiva*, que assume o ponto de vista de um dos personagens, dando ao espectador a ilusão de que ele está vendo a ação “com os olhos” do personagem. Não é sempre que o uso da câmera subjetiva é percebido pelo espectador, e é neste caso que seu efeito se torna mais eficiente. A combinação desses dois mecanismos é muito comum, e é o caso do chamado *campo/contra campo*,

geralmente utilizado em diálogos, recurso que se dá através da alternância de pontos de vista opostos e faz com que o espectador tenha a impressão de que foi lançado para dentro do espaço do diálogo.

Foi também fundamental para a decupagem clássica a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro, pois o som permitiu que as cenas, principalmente as dialogadas, ganhassem mais força dramática, ritmo e realidade, já que no cinema mudo havia o corte das cenas para que fossem exibidos os letreiros.

O papel da trilha sonora é importantíssimo na obtenção de efeitos mais realistas e também no envolvimento emocional do espectador. Na decupagem, o som auxilia em diversos efeitos, como no efeito de continuidade (quando há uma descontinuidade visual, mas o som permanece, dando a impressão de se tratar o tempo todo do mesmo ambiente) e nos momentos de transição e/ou saltos bruscos de um espaço ou tempo para outro (o som auxilia na preparação e no envolvimento do espectador).

Para Xavier deveríamos falar em *decupagem/montagem*, pois elas são logicamente equivalentes sendo que a decupagem é a fase da confecção do *roteiro* do filme, enquanto a montagem se constitui nas operações materiais de *organização, corte e colagem* dos fragmentos filmados.

Sabemos, portanto, que o cinema dispõe de inúmeros recursos que auxiliam os diretores e roteiristas a expressar suas ideias utilizando a chamada linguagem cinematográfica. Tais recursos têm nomes técnicos, e conhecê-los ajuda na análise de um filme. Segue uma lista com alguns dos recursos e nomes mais utilizados:

Plot: É a ação do filme que desencadeia todos os conflitos secundários. Sem o plot, o filme não se desenvolveria, pois não haveria conflitos a serem resolvidos.

Storyline: É um resumo rápido do enredo; deve contar a história do filme em poucas linhas.

Argumento: É o desenvolvimento do storyline. No argumento se especificam as ações, os perfis de personagem, etc.

Sequência: Uma cena ou uma série de cenas ligadas por uma certa continuidade.

Takes: São as chamadas “tomadas”, equivalem a um parágrafo de um romance.

Shots: São os chamados “planos”, que, como vimos anteriormente, designam a posição da câmera em relação ao objeto filmado.

Corte: É a passagem direta de uma cena para outra, sem antecipação. Esse tipo de passagem dá ritmo ao filme, e é comumente utilizado para dar ideia de passagem de tempo.

Escurecimento: Um tipo de passagem onde há o *fade in*, quando a cena escurece, seguido pelo *fade out*, quando a cena seguinte começa iluminada. Esse tipo de efeito costuma diminuir o ritmo do filme, portanto utilizá-lo em demasia não é aconselhável.

Fusão: Quando a passagem se dá com uma sobreposição da imagem anterior com a imagem seguinte. É frequentemente usado para iniciar flashbacks.

Dissolve: Quando a passagem se dá por uma sensação de dissolução da imagem anterior. Utilizado em filmes poéticos e românticos, ou para dar ideia de um desmaio.

Flashback: Recurso utilizado para mostrar ao espectador uma cena que aconteceu anteriormente. Pode ser uma lembrança de algum personagem, ou um relato de um personagem a outro sobre fatos e informações. Existem também filmes inteiros em flashback, que já começam pelo final, e, portanto, seu enredo inteiro é em formato de flashback.

Insert: São tomadas, geralmente rápidas, que destacam algum objeto ou ação durante a cena, mas sem sair da cena principal. São usadas para criar um clima de expectativa no roteiro.

Off: É o nome que se dá ao recurso de reproduzir sons que não tem sua origem mostrada na cena focada. É utilizado, por exemplo, para reproduzir pensamentos dos personagens, ou então uma fala de um personagem que não está aparecendo diretamente na cena.

6.3 ADAPTAÇÕES (TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO CINEMA)

O cinema utilizou desde cedo histórias da literatura como base para seus roteiros. Essa adaptação da obra literária para o roteiro cinematográfico é um tipo de tradução intersemiótica, afinal, o diretor ou roteirista passa a linguagem escrita, ou literária, para a linguagem cinematográfica, que se utiliza principalmente de recursos visuais e sonoros.

Existem, porém, algumas diferenças fundamentais entre um romance e um roteiro de cinema que tornam a adaptação uma tarefa um tanto quanto complicada.

A primeira delas diz respeito ao número de páginas de um livro e o tempo disponível no filme. Um romance tem, em geral, no mínimo duzentas páginas em que o autor pode detalhar cenários e situações, apresentar diversos personagens e criar histórias secundárias. Já em um filme, o diretor tem em média 90 minutos para apresentar personagens, história e cenário. No caso de uma adaptação de um romance,

torna-se impossível contar toda a história em tão pouco tempo. Isso faz com que o diretor ou o roteirista tenham que fazer escolhas quanto ao conteúdo que será apresentado no filme, fazendo com que muitos personagens secundários e histórias que não são essenciais para o enredo sejam cortados ou modificados, de forma a tomarem menos tempo do filme.

Outra dificuldade é demonstrar no filme, somente por meio de imagens, os sentimentos e opiniões dos personagens. Em um romance do tipo estudado, ficamos sabendo o que se passa na cabeça dos personagens nos mínimos detalhes, especialmente se o narrador é em terceira pessoa. Já em um filme, o diretor precisa selecionar recursos diversos para tentar passar para o espectador o que pensam os personagens. Um dos recursos possíveis é reproduzir o pensamento em *off*.

Mas talvez a maior dificuldade que a adaptação enfrenta seja o preconceito que os espectadores em geral nutrem contra ela, principalmente os espectadores que são fãs da obra literária que deu origem ao filme. A adaptação, ou tradução intersemiótica, enfrenta a questão que muitos erroneamente tratam como essencial para uma “boa tradução”: a questão da fidelidade.

Produzir um filme completamente fiel a uma obra literária é uma tarefa impossível. Um autor de romance escreve o livro seguindo o formato de um romance, que, como foi dito anteriormente, possui diferenças grandes em relação a um roteiro de cinema. Muitas passagens precisam ser adaptadas ou até completamente modificadas, a fim de que a história mantenha um ritmo e um formato que são esperados de um filme. Para obter esse formato, quase sempre se fazem necessárias outras mudanças, como, por exemplo, mudar a ordem de alguns acontecimentos, eliminar excessos, dar mais destaque ou mesmo eliminar personagens, resumir diálogos, entre outros.

Outro fator que não se pode esquecer é que toda adaptação, como resultado de uma leitura, é também uma interpretação do diretor ou do roteirista. Como cada leitor pode ter uma interpretação diferente, é natural que haja um conflito entre o que um espectador pensa sobre a obra e o que o diretor concluiu. Esse conflito é um dos grandes motivos que fazem com que o público tenha um certo preconceito com adaptações: nem sempre o diretor fez o filme baseado na mesma interpretação que o espectador obteve.

A adaptação, portanto, não precisa ser completamente fiel ao livro – de fato, isso é inviável. Ela deve, sim, ser fiel à essência do livro, não modificar significativamente a história e não apresentar cortes inviáveis por conta do tempo insuficiente para se contar a história.

7 A ANÁLISE

7.1 O LIVRO

O livro escolhido para a realização deste trabalho foi “Orgulho e Preconceito”, escrito pela inglesa Jane Austen e publicado em 1813.

“Orgulho e Preconceito” é um livro que fez grande sucesso na época em que foi escrito, e que continua a acumular fãs até hoje, devido à sua escrita irônica e suas ótimas descrições dos costumes da sociedade rural inglesa do século 18.

Para compreender melhor a obra, segue a biografia da autora, uma breve explicação acerca do contexto histórico-cultural no qual foi escrito o livro e, por fim, um resumo do enredo do livro.

7.1.1 SOBRE A AUTORA

Segundo Robert Irvine (2005), Jane Austen foi uma famosa autora inglesa, conhecida por retratar a sociedade provinciana de classe média da Inglaterra do fim do século 18 e começo do século 19, sempre com toques de ironia e descrições dos hábitos e costumes da época.

Nasceu em 16 de dezembro de 1775 em Steventon, Hampshire, na Inglaterra, e morreu aos 41 anos de idade, em 18 de julho de 1817. Era a sétima filha de George Austen e Cassandra Austen, e sua família pertencia à burguesia rural.

Ela e a irmã foram educadas pela mãe, que ensinou às filhas escrita, leitura e religião, e depois continuaram seus estudos por dois anos em internatos, enquanto seus outros seis irmãos foram educados pelo pai, que era tutor. Dois desses irmãos concluíram depois seus estudos em universidades.

Seu pai era um pároco e não possuía uma fonte de renda muito alta ou bens que pudessem sustentar a família após sua morte. Assim, quando ele morreu em 1805, deixou sua família em uma situação difícil. Jane, sua mãe e sua irmã foram então convidadas por um de seus irmãos a morar em Chawton, em uma casa dentro de sua propriedade. Ali Jane viveu até sua morte, em 1817. Nunca se casou.

Escreveu *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), e, postumamente teve publicados os livros *Northanger Abbey* e *Persuasion* (1818). Todas essas obras retratam a realidade da época em que vivia, e sua temática gira em torno, principalmente, do casamento das personagens principais de suas histórias.

7.1.2 CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Jane Austen viveu na época das guerras napoleônicas e do início da Revolução Industrial. Porém, Austen não chega a citar diretamente em nenhuma de suas obras tais fatos históricos. O que é retratado nos livros são as consequências do contexto histórico em que viveu, como os conflitos da nova hierarquia que começou a surgir e a “romantização” e popularização da carreira militar.

Os aspectos que mais influenciaram as obras de Austen foram os comportamentos e costumes sociais e culturais da época, em especial o papel da mulher burguesa, de quem se esperava virtude, polidez e civilidade.

Na época de Austen, a hierarquia e o sistema de classes eram fortemente valorizados. As pessoas se casavam com alguém da própria classe, principalmente por motivos políticos e econômicos. Com a Revolução Industrial, essa rigidez quanto à mistura das classes foi amenizada, e passou a ser aceitável casar-se com alguém escolhido por motivos sentimentais, embora as famílias mais ricas ainda tivessem o direito de vetar a escolha de um pretendente que não as agradasse.

Vigorava a lei que dava ao filho primogênito homem o direito à herança, fazendo assim com que o casamento se tornasse uma questão de sobrevivência para as mulheres, já que elas não tinham direito a nenhuma parte da herança, e uma mulher trabalhar não era visto com bons olhos. É compreensível, pois, que o casamento seja uma questão tão fundamental nas obras de Austen.

Quanto ao papel da mulher burguesa, esperava-se que ela se comportasse de forma polida e de acordo com as regras e valores dos bons costumes difundidos na época, além de dar uma boa criação aos filhos. Tinha ainda o papel de elevar o espírito dos homens e fazer com que eles se comportassem mais civilizadamente, já que, na presença de uma mulher, um homem deveria ser polido e seguir também as regras dos bons costumes. Isso faz com que a companhia de mulheres seja muito valorizada em uma época em que os bons costumes eram considerados fundamentais para a sociedade. Existiam livros que especificavam essas regras de comportamento, e um deles, “Sermons to Young Women”, de James Fordyce, inclusive é citado em *Orgulho e Preconceito*, porém com uma pitada de ironia – Jane Austen questionava se era possível para uma mulher ter o número altíssimo de “talentos” que eram esperados dela.

Os homens também não falavam sobre política com as mulheres, pois estas não podiam participar do cenário político da época, e, portanto, tais assuntos eram evitados.

Isso pode ser observado nos livros de Austen, onde não há conversas de cunho político entre os personagens.

7.1.3 ENREDO

O livro *Orgulho e Preconceito* foi escrito entre 1796 e 1797, originalmente sob o título de “*First Impressions*”, mas foi revisado diversas vezes pela autora ao longo de sua vida. Foi publicado com o título que conhecemos hoje em 1813. É sua obra mais popular e já rendeu diversas adaptações televisivas, cinematográficas e teatrais.

No início do livro, somos apresentados à família Bennet, composta pelo Sr. e a Sra. Bennet e suas cinco filhas. Elizabeth Bennet, a personagem principal, é a segunda filha dos Bennet. Os pais de Elizabeth estão aflitos por conseguir um bom casamento para as filhas, já que, segundo a lei da época, as propriedades do Sr. Bennet não poderão ser herdadas pelas suas filhas, somente pelo herdeiro homem mais próximo, que no caso é o Sr. Collins, primo dos Bennet.

Neste contexto, um jovem rico aristocrata, o Sr. Bingley, aluga uma mansão nos arredores da propriedade dos Bennet, e traz consigo suas irmãs, seu cunhado e seu amigo, o arrogante aristocrata Sr. Darcy. Os Bingley e Darcy conhecem os Bennet, e Bingley se encanta com a irmã mais velha de Elizabeth, Jane.

Bingley e Jane se envolvem, para desgosto das irmãs de Bingley, que consideram Jane ruim para seu irmão por ela pertencer a uma classe mais baixa, e do Sr. Darcy, que considera a mãe e as irmãs mais novas de Jane e Elizabeth vulgares e inadequadas.

O Sr. Collins vai visitar a família Bennet, com a intenção de se casar com uma das filhas para que a propriedade continue na família. Como Jane, a mais velha, está apaixonada e seus pais preveem um casamento muito vantajoso para ela, eles oferecem Elizabeth, que o recusa. Collins acaba se casando com Charlote, melhor amiga de Elizabeth, que quer se casar pela segurança que o casamento vai lhe proporcionar, não por amor.

Darcy, que continua assustado com a vulgaridade das irmãs mais novas e da mãe de Elizabeth, se deixa levar pelo seu preconceito e afasta Bingley de Jane, levando-o embora, e deixando Jane desolada. Enquanto isso, os militares chegam à cidade dos Bennet, e Elizabeth conhece o militar George Wickham, que a encanta e a incentiva a ter preconceitos em relação a Darcy.

Elizabeth vai visitar sua amiga Charlotte, que agora mora perto da tia de Darcy, e acaba encontrando-o novamente. Lá, ela descobre que Darcy foi responsável pelo afastamento de Bingley e sua irmã, o que faz com que ela fique furiosa com ele.

Darcy acaba percebendo que ama Elizabeth e propõe casamento, porém de uma maneira extremamente arrogante. Elizabeth, que já estava furiosa, recusa. Quando Darcy descobre que Wickham é quem está influenciando Elizabeth, ele tenta alertá-la quanto ao mau caráter do militar, o que se confirma mais tarde quando sua irmã mais nova foge com ele – o que na época era uma grande desonra para a família, se não houvesse depois um casamento.

Percebendo o desespero de Elizabeth com a situação da irmã, Darcy consegue fazer com que Wickham se case. Darcy se dá conta de que seus preconceitos não eram fundamentados, e que Jane realmente ama Bingley, e o incentiva a procurá-la novamente. Ele decide pedir a mão de Elizabeth de novo, uma vez que seus sentimentos não haviam mudado. Dessa vez Elizabeth aceita, sabendo o quanto Darcy fez por sua família e por sua irmã, e percebendo que tinha preconceitos infundados contra ele, além de perceber que na verdade o amava.

7.2 O FILME

A obra de Austen já foi adaptada diversas vezes para peças de teatro, minisséries televisivas e filmes. As adaptações variam entre tentativas de traduções que tentam seguir totalmente a história do livro e adaptações apenas vagamente baseadas no enredo do livro.

Para este trabalho, escolheu-se o filme de Joe Wright, produzido em 2005, pois atende melhor às propostas do trabalho. Segue uma breve biografia do diretor e uma pequena explicação sobre o filme.

7.2.1 SOBRE O DIRETOR

Joe Wright, diretor do filme “Orgulho e Preconceito” (2005), nasceu em 25 de agosto de 1972, na Inglaterra. Começou sua carreira artística trabalhando no teatro de marionetes de seus pais, e se formou em artes e cinema na Central Saint Martins College of Art and Design, em Londres.

Dirigiu “Orgulho e Preconceito” em 2005, recebendo quatro indicações para o Oscar. Em 2007, tornou-se o mais novo diretor a ter um filme apresentado no Festival de Veneza, com “Desejo e Reparação”.

Até agora dirigiu cinco filmes para o cinema: Orgulho e Preconceito (2005), Desejo e Reparação (2007), O Solista (2009), Hanna (2011), e Anna Karenina (2012), este último ainda em produção.

7.2.2 SOBRE O FILME

A adaptação da obra de Jane Austen de Joe Wright foi a segunda a ser feita para o cinema, sendo que a primeira versão foi filmada em 1940. O filme foi filmado integralmente na Inglaterra, durante o verão de 2004.

Como qualquer produção cinematográfica, a obra precisou ser compactada para as aproximadas 2 horas e 9 minutos de filme, e, assim, certas partes não consideradas essenciais para o desenvolvimento da história foram cortadas. Alguns personagens também não chegaram a aparecer na versão de Wright.

Outra mudança importante foi uma maior romantização nos cenários onde tomam lugar as cenas entre Elizabeth e Darcy, mais especificamente nos pedidos de casamento. Por exemplo, no livro o primeiro pedido é feito em um presbitério, muito diferente do lindo cenário do lago em um dia chuvoso que aparece no filme.

O enredo é basicamente o mesmo do livro. A atriz Keira Knightley interpreta Elizabeth Bennet e Matthew Macfadyen interpreta Darcy.

7.3 LIVRO X FILME

7.3.1 ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS

Para estudar as diferenças, similitudes e soluções utilizadas na adaptação da obra de Austen para o filme, foram selecionados três trechos do filme que serão comparados com os trechos equivalentes no livro.

Tais comparações serão feitas com a exposição do trecho do livro em língua original, seguida por uma descrição do trecho correspondente do filme.

Após a descrição e exposição do trecho no original e na adaptação, será feita uma breve análise comparativa e também serão evidenciadas as técnicas cinematográficas utilizadas pelo diretor.

7.3.1.1 TRECHO 1 – ELIZABETH ESCUTA A CONVERSA DE BINGLEY E DARCY

LIVRO [capítulo 3, p. 13/14]

(...)

Elizabeth Bennet had been obliged, by the scarcity of gentlemen, to sit down for two dances; and during part of that time, Mr. Darcy had been standing near enough for her to hear a conversation between him and Mr. Bingley, who came from the dance for a few minutes, to press his friend to join it.

"Come, Darcy," said he, "I must have you dance. I hate to see you standing about by yourself in this stupid manner. You had much better dance."

"I certainly shall not. You know how I detest it, unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room whom it would not be a punishment to me to stand up with."

"I would not be so fastidious as you are," cried Mr. Bingley, "for a kingdom! Upon my honour, I never met with so many pleasant girls in my life as I have this evening; and there are several of them you see uncommonly pretty."

"You are dancing with the only handsome girl in the room," said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet.

"Oh! She is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you."

"Which do you mean?" and turning round he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said: "She is tolerable, but not handsome enough to tempt me; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me."

Mr. Bingley followed his advice. Mr. Darcy walked off; and Elizabeth remained with no very cordial feelings toward him. She told the story, however, with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous.

(...)

FILME [00:09:48]

00:09:48 – A câmera está posicionada um pouco distante, atrás do que parece ser uma espécie de arquibancada, em um nível mais baixo. Sr. Bingley e Sr. Darcy são mostrados através dessa arquibancada em um *plano médio*, e a câmera os segue (*travelling*) enquanto caminham e conversam. Sr. Bingley diz que nunca havia visto tantas moças bonitas.

Bingley: “I’ve never seen so many pretty girls in my life!”

Darcy: “You are dancing with the only handsome girl in the room.”

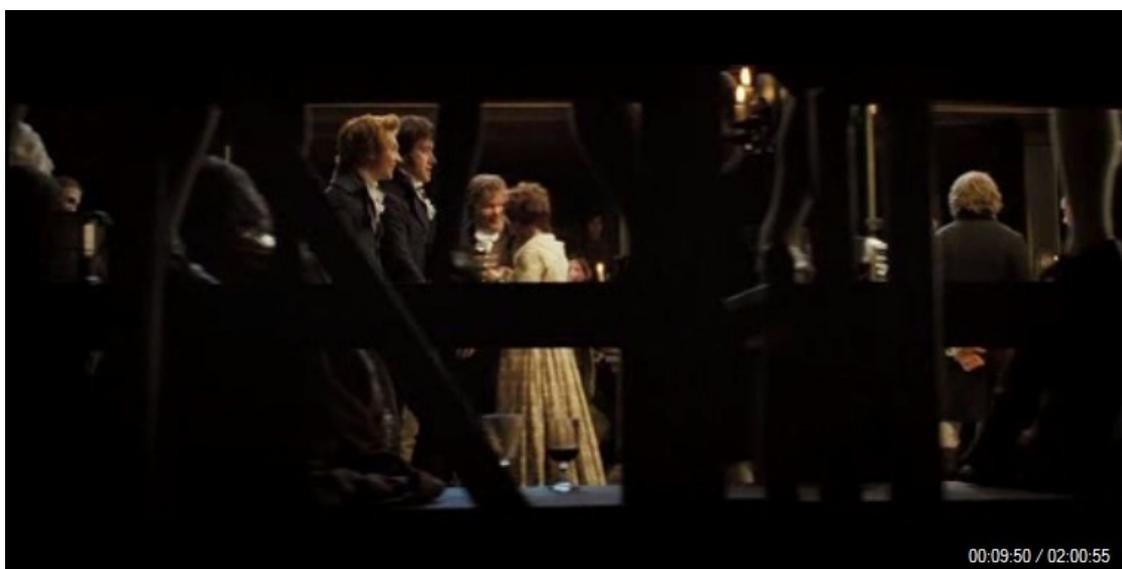


Figura 1 – Bingley e Darcy caminham.

00:09:52 – Charlotte e Elizabeth aparecem sentadas atrás da arquibancada. Aqui, as duas aparecem em um *plano americano*, mas ainda é possível ver Bingley e Darcy em um plano mais afastado. Nota-se que elas estão escutando a conversa dos dois. Sr. Bingley elogia Jane.

Bingley: “Oh, she is the most beautiful creature I ever beheld.”

00:09:54 – Sr. Bingley e Sr. Darcy param em frente as duas, mas sem conseguir vê-las. Sr. Bingley diz que a irmã de Jane, Elizabeth, também é bonita. Pode-se ver as duas de lado, olhando para os rapazes enquanto ouvem a conversa.

Bingley: “But her sister Elizabeth is quite agreeable.”

Darcy: “Perfectly tolerable, I dare say, but not handsome enough to tempt me”.



Figura 2 – Charlotte e Elizabeth ouvem a conversa.

00:10:02 – Close (*primeiro plano*) na reação de Elizabeth enquanto a voz de Darcy continua em off, dizendo que ela é “apenas tolerável”.

Darcy: “You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.”

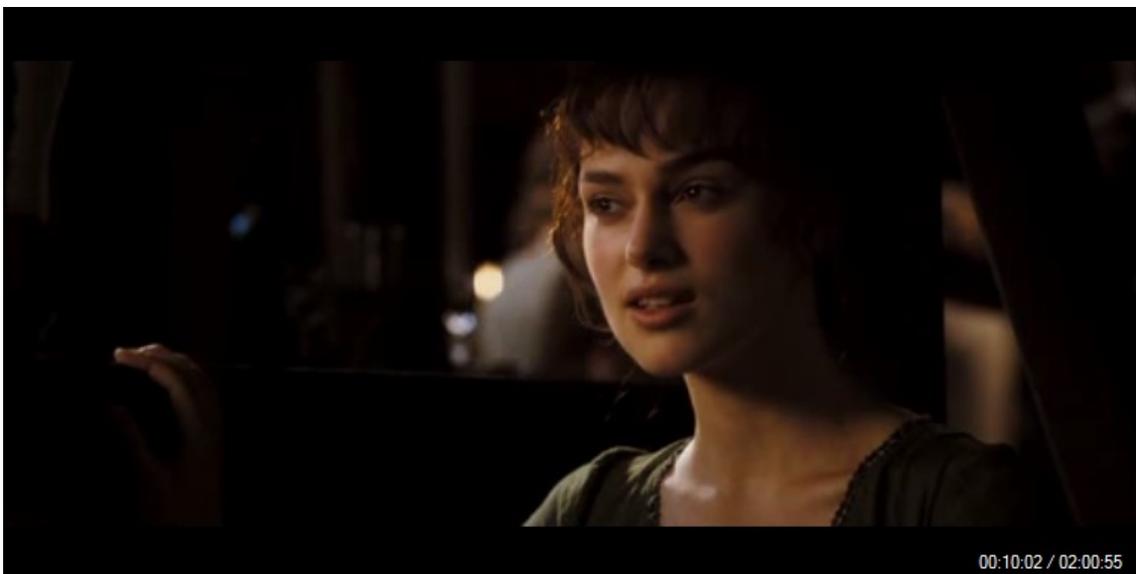


Figura 3 – Elizabeth ouve o Sr. Darcy.

00:10:09 – Ouve-se o som de passos em off – percebe-se que os dois foram embora.

00:10:11 – Charlotte aparece de costas, confortando-a – porém o foco continua em Elizabeth.

Charlotte: “Count your blessings, Lizzie! If he liked you, you would have to talk to him.”



Figura 4 – Reação de Elizabeth.

00:10:21 – Close em Charlotte rindo – alternância de foco, simulando uma conversa.

Elizabeth: “Precisely. As it is, I wouldn’t dance with him for all Derbyshire, let alone the miserable half!”



Figura 5 – Charlotte e Elizabeth riem.

00:10:23 – Close em Elizabeth – fim de cena.

Neste trecho, a essência do livro foi mantida na adaptação, assim como boa parte do diálogo.

Essa é uma cena importante na história, pois é o primeiro motivo mostrado para que Elizabeth não simpatize com Sr. Darcy – assim como o leitor ou o espectador.

Houveram algumas modificações, como o fato de, no filme, Elizabeth estar acompanhada pela amiga, Charlotte, enquanto que no livro encontrava-se sozinha. Essa modificação deu maior fluidez ao filme, já que no livro é citado que Elizabeth conta depois para as amigas o ocorrido, e a presença de Charlotte elimina a necessidade de mais uma cena.

Outra modificação, talvez mais importante, foi a de que, no livro, Mr. Darcy está ciente da presença de Elizabeth, ainda que não necessariamente se dê conta de que ela possa escutar a conversa. Já no filme, Elizabeth e Charlotte estão fora do campo de visão de Bingley e Darcy, que não fazem ideia de que podem estar sendo ouvidos.

Os diálogos foram pouco modificados. Somente algumas partes, que não eram significativas para o entendimento da cena, foram cortadas.

As técnicas de filmagem usadas ajudam o espectador a perceber, logo no início, que a conversa está sendo ouvida. A câmera, apesar de utilizar a técnica de travelling e seguir Bingley e Darcy, não está dando destaque a eles, filmando-os não em primeiro plano ou mesmo plano americano, mas sim através de uma espécie de arquibancada. Logo se percebe que isso foi proposital, pois o diretor quis mostrar a cena do ponto de vista de Elizabeth e Charlotte, que se encontravam atrás da arquibancada. Isso cria um clima de cumplicidade do público com Elizabeth, já que tem-se a impressão de que o espectador está dentro da festa, escondido também ao lado das duas moças, ouvindo a conversa de Darcy e Bingley.

Quando as duas aparecem em cena, dá-se destaque para as reações de Elizabeth ao ouvir Mr. Darcy. Aqui é utilizado o primeiro plano, para evidenciar as expressões, e a voz de Darcy fica em off, fazendo com que o espectador saiba que ele está sendo ouvido por Elizabeth, e suas reações podem ser mostradas em “tempo real”. Assim, o espectador se identifica e também cria certa antipatia por Darcy, o que torna a história mais interessante.

7.3.1.2 TRECHO 2 – JANE E ELIZABETH DEIXAM NETHERFIELD.

LIVRO [capítulo 12, p. 68/69]

(...)

The master of the house heard with real sorrow that they were to go so soon, and repeatedly tried to persuade Miss Bennet that it would not be safe for her—that she was not enough recovered; but Jane was firm where she felt herself to be right.

To Mr. Darcy it was welcome intelligence—Elizabeth had been at Netherfield long enough. She attracted him more than he liked—and Miss Bingley was uncivil to her, and more teasing than usual to himself. He wisely resolved to be particularly careful that no sign of admiration should now escape him, nothing that could elevate her with the hope of influencing his elicity; sensible that if such an idea had been suggested,

his behaviour during the last day must have material weight in confirming or crushing it. Steady to his purpose, he scarcely spoke ten words to her through the whole of Saturday, and though they were at one time left by themselves for half-an-hour, he adhered most conscientiously to his book, and would not even look at her.

On Sunday, after morning service, the separation, so agreeable to almost all, took place. Miss Bingley's civility to Elizabeth increased at last very rapidly, as well as her affection for Jane; and when they parted, after assuring the latter of the pleasure it would always give her to see her either at Longbourn or Netherfield, and embracing her most tenderly, she even shook hands with the former. Elizabeth took leave of the whole party in the liveliest of spirits.

(...)

FILME [00:23:53]

00:23:53 - Ouve-se a voz da Sra. Bennet em off, enquanto a câmera faz um movimento de descida, mostrando a fachada de Netherfield, casa onde Bingley, sua irmã e Darcy estavam e onde Jane e Elizabeth se encontravam devido à doença de Jane. Pode-se ver, então, uma carruagem na porta, pronta para partir.

Sra. Bennet: "What a fine imposing place, is it not my dears? There is no house to equate in the county!"

00:24:05 – A Sra. Bennet e suas três filhas mais novas já estão na carruagem. Ao fundo, Jane se despede de Mr. Darcy e de Mr. Bingley, que a ajuda a subir na carruagem.

Jane: " Mr. Darcy."

Darcy: "Miss Bennet."

Jane: "Mr. Bingley, I don't know how to thank you."

Bingley: "You're welcome anytime you feel the least bit poorly."



Figura 6 – Jane se despede de Bingley.

00:24:09 – Corta-se para um plano americano de Elizabeth e Caroline Bingley saindo da casa. A câmera as acompanha. Elizabeth agradece e elas se despedem com uma cortesia.

Elizabeth: “Thank you for your stimulating company, it has been most instructive.”

Caroline: “Not at all. The pleasure is all mine.”



Figura 7 – Elizabeth e Caroline se dirigem à carruagem.

00:24:18 – A câmera continua seguindo Elizabeth, que se despede de Darcy com uma cortesia e de Bingley com um sorriso. Ao subir na carruagem, a câmera coloca Elizabeth, que olha para baixo em close.

00:24:24 – Mostra-se o motivo de Elizabeth olhar para baixo: mais um close nas mãos de Darcy e Elizabeth, que se tocam quando ele a ajuda a subir na carruagem.



Figura 8 – As mãos de Darcy e Elizabeth se tocam.

00:24:25 – Close na expressão de Darcy, olhando diretamente para Elizabeth. Logo em seguida, close em Elizabeth, que continua olhando para Darcy enquanto ouve-se o som em off de seus passos, significando que ele está indo embora.



Figura 9 – Close em Elizabeth.

00:24:28 – A câmera faz um close nas mãos de Darcy indo embora. Elas se contraem e se abrem, indicando que tocar a mão de Elizabeth despertou nele um forte sentimento. Fim de cena.



Figura 10 – Close nas mãos de Darcy.

Neste trecho, o diretor faz diversas modificações e adaptações, inclusive alterando um pouco a história do livro. Tais alterações, porém, não prejudicam o enredo, e o contexto continua o mesmo.

No livro, Jane e Elizabeth partem de Netherfield sem a companhia da mãe e das irmãs mais novas, como acontece no filme. A cena da partida se resume a um parágrafo, sem grandes detalhamentos.

O começo da cena, quando a câmera percorre verticalmente a fachada da casa enquanto a Sra. Bennet exalta as qualidades da propriedade, mostra ao público a riqueza dos habitantes de Netherfield, e sua superioridade sobre os Bennet na hierarquia social da época.

A cena em que Darcy auxilia Elizabeth a subir na carruagem e suas mãos se tocam, não existe no livro, porém, há um parágrafo que deixa claro o interesse dele por Elizabeth. Para poupar tempo no filme e deixar a cena mais romântica, como é do agrado dos espectadores desse gênero de filme, o diretor criou esta cena, que, apesar de não existir no livro, mostra de maneira eficaz o interesse de Darcy por Elizabeth.

Para esta cena, o diretor utilizou diversas técnicas que evidenciassem o sentimento de ambos e influenciassem a opinião do espectador. Usar o close na reação de Elizabeth, e, principalmente, nas mãos de Darcy, induz o público a pensar que há realmente um interesse mútuo entre os dois. Isso torna o filme mais interessante, pois cria-se uma expectativa a respeito de um possível relacionamento futuro.

7.3.1.3 TRECHO 3 – CHARLOTTE CASA COM SR. COLLINS E ELIZABETH OS VISITA

LIVRO [capítulo 22, p. 138/139]

(...)

Miss Lucas called soon after breakfast, and in a private conference with Elizabeth related the event of the day before.

The possibility of Mr. Collins's fancying himself in love with her friend had once occurred to Elizabeth within the last day or two; but that Charlotte could encourage him seemed almost as far from possibility as she could encourage him herself, and her astonishment was consequently so great as to overcome at first the bounds of decorum, and she could not help crying out:

"Engaged to Mr. Collins! My dear Charlotte—impossible!"

The steady countenance which Miss Lucas had commanded in telling her story, gave way to a momentary confusion here on receiving so direct a reproach; though, as it was no more than she expected, she soon regained her composure, and calmly replied:

"Why should you be surprised, my dear Eliza? Do you think it incredible that Mr. Collins should be able to procure any woman's good opinion, because he was not so happy as to succeed with you?"

But Elizabeth had now recollected herself, and making a strong effort for it, was able to assure with tolerable firmness that the prospect of their relationship was highly grateful to her, and that she wished her all imaginable happiness.

"I see what you are feeling," replied Charlotte. "You must be surprised, very much surprised—so lately as Mr. Collins was wishing to marry you. But when you have had time to think it over, I hope you will be satisfied with what I have done. I am not romantic, you know; I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins's character, connection, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state."

Elizabeth quietly answered "Undoubtedly;" and after an awkward pause, they returned to the rest of the family. Charlotte did not stay much longer, and Elizabeth was then left to reflect on what she had heard. It was a long time before she became at all reconciled to the idea of so unsuitable a match. The strangeness of Mr. Collins's making two offers of marriage within three days was nothing in comparison of his being now accepted. She had always felt that Charlotte's opinion of matrimony was not exactly like her own, but she had not supposed it to be possible that, when called into action, she would have sacrificed every better feeling to worldly advantage. Charlotte the wife of Mr. Collins was a most humiliating picture! And to the pang of a friend disgracing herself and sunk in her esteem, was added the distressing conviction that it was impossible for that friend to be tolerably happy in the lot she had chosen.

(...)

[Capítulo 26, p. 158]

Thursday was to be the wedding day, and on Wednesday Miss Lucas paid her farewell visit; and when she rose to take leave, Elizabeth, ashamed of her mother's

ungracious and reluctant good wishes, and sincerely affected herself, accompanied her out of the room. As they went downstairs together, Charlotte said:

"I shall depend on hearing from you very often, Eliza."

"That you certainly shall."

"And I have another favour to ask you. Will you come and see me?"

"We shall often meet, I hope, in Hertfordshire."

"I am not likely to leave Kent for some time. Promise me, therefore, to come to Hunsford."

Elizabeth could not refuse, though she foresaw little pleasure in the visit.

"My father and Maria are coming to me in March," added Charlotte, "and I hope you will consent to be of the party. Indeed, Eliza, you will be as welcome as either of them."

The wedding took place; the bride and bridegroom set off for Kent from the church door, and everybody had as much to say, or to hear, on the subject as usual. Elizabeth soon heard from her friend; and their correspondence was as regular and frequent as it had ever been; that it should be equally unreserved was impossible.

(...)

[Capítulo 27, p. 163]

With no greater events than these in the Longbourn family, and otherwise diversified by little beyond the walks to Meryton, sometimes dirty and sometimes cold, did January and February pass away. March was to take Elizabeth to Hunsford. She had not at first thought very seriously of going thither; but Charlotte, she soon found, was depending on the plan and she gradually learned to consider it herself with greater pleasure as well as greater certainty. Absence had increased her desire of seeing Charlotte again, and weakened her disgust of Mr. Collins.

(...)

[Capítulo 28, p. 167/168]

Every object in the next day's journey was new and interesting to Elizabeth; and her spirits were in a state of enjoyment; for she had seen her sister looking so well as to banish all fear for her health, and the prospect of her northern tour was a constant source of delight.

When they left the high road for the lane to Hunsford, every eye was in search of the Parsonage, and every turning expected to bring it in view. The palings of Rosings Park was their boundary on one side. Elizabeth smiled at the recollection of all that she had heard of its inhabitants. At length the Parsonage was discernible. The garden sloping to the road, the house standing in it, the green pales, and the laurel hedge, everything declared they were arriving.

Mr. Collins and Charlotte appeared at the door, and the carriage stopped at the small gate which led by a short gravel walk to the house, amidst the nods and smiles of the whole party. In a moment they were all out of the chaise, rejoicing at the sight of each other. Mrs. Collins welcomed her friend with the liveliest pleasure, and Elizabeth was more and more satisfied with coming when she found herself so affectionately received. She saw instantly that her cousin's manners were not altered by his marriage; his formal civility was just what it had been, and he detained her some minutes at the

gate to hear and satisfy his inquiries after all her family. They were then, with no other delay than his pointing out the neatness of the entrance, taken into the house; and as soon as they were in the parlour, he welcomed them a second time, with ostentatious formality to his humble abode, and punctually repeated all his wife's offers of refreshment. (...)

FILME [00:52:26]

00:52:26 – A câmera filma em um plano geral uma parte da casa dos Bennet. Ao fundo vê-se Elizabeth girando em um balanço. A câmera se aproxima até obter um close de Elizabeth.



Figura 11 – Elizabeth gira no balanço.

00:52:40 – A câmera passa a mostrar o ponto de vista de Elizabeth girando, a chamada *câmera subjetiva*. O espectador pode ver, então, Charlotte se aproximando.



Figura 12 – Câmera subjetiva: visão de Elizabeth.

00:52:42 – A câmera volta a filmar Elizabeth em primeiro plano, e, em seguida, Charlotte simulando uma conversa.

Elizabeth: “Charlotte!”

Charlotte: “My dear Lizzie! I’ve come to tell you the News. Mr. Collins and I are engaged.”

Elizabeth: “Engaged? To be married?”

Charlotte: “Yes, of course, Lizzie. What other kind of engagement is there?”

Oh for heaven’s sake, Lizzie, don’t look at me like that. There is no earthly reason why I shouldn’t be as happy with him as any other.”

Elizabeth: “But he is ridiculous!”

Charlotte: “Hush! Not all of us can afford to be romantic. I’ve been offered a comfortable home and protection. It’s a lot to be thankful for. I’m 27 years old, I’ve no Money and no prospects. I’m already a burden to my parents and I’m frightened. So don’t you judge me, Lizzie. Don’t you dare judge me!”

00:52:51 – Ao receber a notícia de que Charlotte iria se casar com o Sr. Collins, a câmera mostra Elizabeth virando de costas abruptamente e levantando do balanço, reforçando para o espectador sua opinião contrária sobre o casamento.

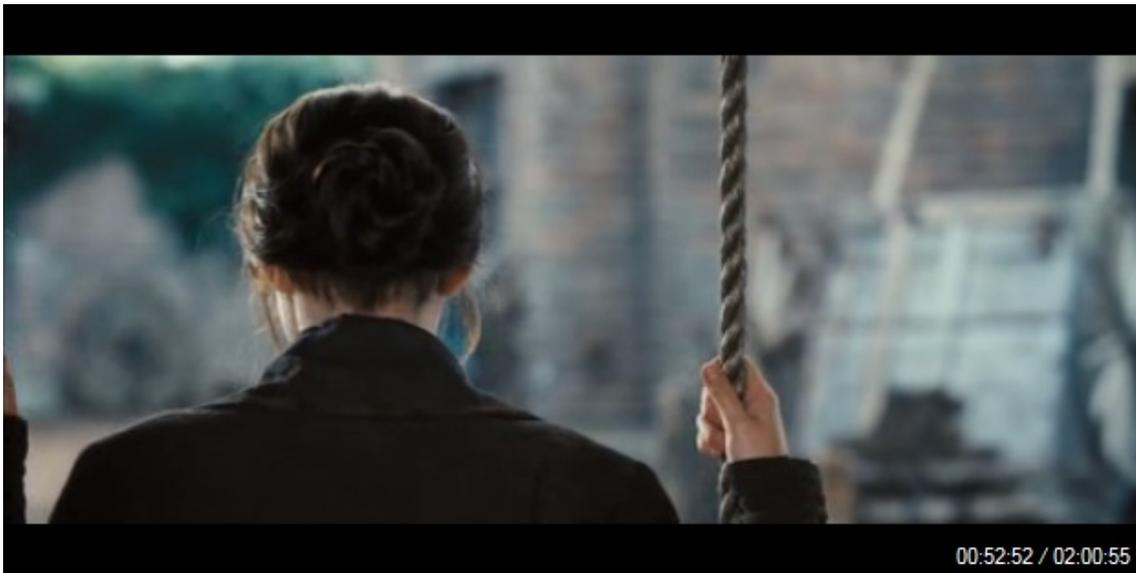


Figura 13 – Reação de Elizabeth ao receber a notícia.

00:53:10 – Close e aproximação da câmera em Charlotte, que fala com Elizabeth, que em seguida, vai embora.



Figura 14 – Charlotte explica seus motivos.

00:53:44 – Novamente a câmera filma do ponto de vista de Elizabeth no balanço, girando. A câmera alterna tomadas em close de Elizabeth e tomadas do ponto de vista do balanço girando. Conforme gira, pode-se perceber que o cenário se modifica – chove em uma volta, faz sol em outra, pessoas se movimentam na próxima – simbolizando a passagem de tempo. Durante o giro, é tocada uma música de fundo instrumental e tranquila, além dos sons ambientes como os de chuva e de animais.



Figura 15 – Close em Elizabeth girando.



Figura 16 – Câmera subjetiva: chuva e passagem do tempo.

00:54:28 – Ainda girando, ouve-se em *off* a voz de Elizabeth lendo uma carta que ela escreveu à Charlotte. A cena muda para Hunsford, onde se pode ver o Sr. Collins cuidando do jardim e Elizabeth chegando numa carruagem.

Elizabeth: “Dear Charlotte. Thank you for your letter. I’m so glad the house, furniture and roads are all to your taste, and Lady Catherine’s behavior is friendly and obliged. What with your departure, Jane’s to London and the militia to the north with the colourful Mr. Wickham, I must confess that even where I sit it’s been rather gray. As for the favor you ask, it is no favor at all. I’ll be happy to visit at the readiest convenience.”



Figura 17 – Elizabeth visita Charlotte.

00:55:03 – Charlotte e Elizabeth se abraçam. Fim da cena.

Neste trecho, o diretor compactou em uma única cena, com duração aproximada de três minutos, cerca de seis capítulos do livro.

O casamento de Charlotte com o Sr. Collins é apresentado de maneira diferente no livro. No livro há um trecho que descreve onde o Sr. Collins conheceu Charlotte, e outro em que vai até a casa de Charlotte pedir sua mão em casamento, e a posterior reação de toda a família de Elizabeth. Depois do pedido, ainda se passa algum tempo antes do casamento, e fica claro que Elizabeth se sente muito desconfortável e até receosa de ter perdido a intimidade que tinha com Charlotte.

Entre o pedido, o anúncio para Elizabeth e sua visita à casa da amiga recém-casada há ainda alguns capítulos que detalham a viagem de Jane para Londres, e também mais cenas com Wickham, que levam o leitor a perceber um interesse muito maior de Elizabeth por ele do que demonstra o filme.

O trecho da visita também acontece de maneira bem diferente no livro. Ao contrário do filme, onde Elizabeth visita Charlotte sozinha, no livro a viagem é feita com a companhia de seus tios. Tal viagem com os tios é retratada também no filme, mas em um momento diferente, e com um roteiro diverso.

O diretor se apoiou nos diálogos e no recurso de leitura em *off* de uma carta para relatar ao espectador todos os acontecimentos mais importantes que têm lugar nesses capítulos do livro. Assim, o filme ganhou tempo para acomodar outras cenas que o diretor julgou mais importantes ou significativas.

Um recurso interessantíssimo utilizado neste trecho foi o modo como o diretor representou a passagem de tempo entre o anúncio de Charlotte e a visita de Elizabeth – lembrando que, nesse meio tempo, houve o casamento e a viagem de Jane. Na cena, Elizabeth está girando em um balanço, e a câmera alterna entre filmar Elizabeth em close e filmar o ponto de vista dela, girando. O espectador pode, então, ver o que Elizabeth vê, e o que é mostrado é uma espécie de pátio de sua casa. A cada volta que ela (e, conseqüentemente, a câmera) dá, alguma alteração pode ser percebida: primeiro vê-se o pátio vazio, depois, muitos animais, depois pessoas trabalhando, depois, chuva, etc. Através desse efeito percebe-se que o tempo está passando a cada volta que ela dá. A cena onde chove, que corresponde a uma das últimas voltas, pode ser interpretada como uma aceitação, um meio de o diretor sinalizar ao espectador que Elizabeth se conformou com o casamento da amiga e que não se ressentiu nem se sente desconfortável. Isso no livro é descrito de modo mais direto, no trecho em que o

narrador diz que a ausência aumentou o desejo de Elizabeth de rever Charlotte e diminuiu seu desgosto pelo Sr. Collins.

A carta lida em *off* também foi um recurso inteligentemente utilizado para que o espectador soubesse o que aconteceu durante essa passagem de tempo, sem que fosse necessário mostrar em alguma cena específica.

8 CONCLUSÃO

Após a análise da adaptação, foi possível identificar as principais soluções escolhidas pelo diretor ao adaptar a obra de Austen para o cinema.

Recursos técnicos como mudanças de plano, travellings e música foram utilizados de modo a dar mais dramaticidade ao filme e, assim, aumentar a participação afetiva do espectador.

Os diálogos foram, em sua maioria, construídos através do chamado *campo/contracampo*, que fazem o público se sentir “dentro” da conversa ao alternar a câmera em cada personagem, em vez de mostrar os dois em um mesmo plano.

Outro recurso bastante utilizado foi o *reaction shot*, que mostra detalhadamente a reação de um personagem a um determinado acontecimento, geralmente utilizando para isso o primeiro plano. Esse recurso induz o espectador a seguir uma interpretação específica do diretor, pois explicita uma reação que faz com que a história siga certo rumo, e que, talvez, não esteja descrita no livro.

A *câmera subjetiva* (quando uma cena é filmada do ponto de vista de algum personagem) foi utilizada algumas vezes – sempre partindo do ponto de vista de Elizabeth. Assim, o diretor consegue deixar claro que a personagem principal da história é Elizabeth, além de encorajar o espectador a se identificar com ela. Isso faz com que o público entenda Elizabeth e até siga suas opiniões sobre Darcy, já que suas intenções e seu caráter são revelados ao mesmo tempo para o espectador e para ela.

O *travelling* também foi utilizado, geralmente para seguir ações dos personagens (geralmente caminhadas), e tornar o filme mais dinâmico. As *panorâmicas* e os *planos médios* tiveram basicamente o intuito de evidenciar as belas paisagens, bem como deixar clara a riqueza de Bingley e Darcy, ao mostrar suas casas grandes e luxuosas comparadas à casa dos Bennet e dos Collins.

A música neste filme foi utilizada de forma sutil. A trilha sonora é instrumental, e aparece, sobretudo, em cenas de bailes ou quando não há diálogos. Foi utilizada também como forma de transição entre cenas. Apenas em alguns momentos, como na primeira declaração de Darcy, a música pareceu ser usada para aumentar a carga emotiva da cena. De modo geral, serviu mais como um complemento do que como um meio de “indução emotiva”, como fazem muitos filmes que se valem da música para influenciar as emoções do público a cada cena.

Outro recurso utilizado algumas vezes pelo diretor foi a leitura de cartas em *off*, uma boa solução para contar a história sem a necessidade de filmar alguma cena específica.

A maioria das cenas foi retratada com grande semelhança aos acontecimentos do livro, porém o diretor realizou algumas alterações, sobretudo modificando os locais. Como exemplo, temos a cena do filme que se passa na casa dos Bennet, ao ar livre, na qual Charlotte conta para Elizabeth que vai se casar. No livro o diálogo acontece no quarto de Elizabeth. Essas mudanças não influenciam na história, e são antes escolhas estéticas que deixam o filme com cenas mais bonitas e agradáveis.

Alguns personagens foram omitidos, como, por exemplo, a outra irmã de Bingley e seu marido. Tais omissões são comuns em adaptações cinematográficas, pois o excesso de personagens confundiria o espectador e tiraria o foco da história. Os personagens omitidos não eram essenciais para o enredo, e sua falta não faz com que o filme se desvie da narrativa do livro tornando sua história incompreensível.

Outros trechos que o diretor considerou importantes para a história, porém não o suficiente para ocupar muito espaço no filme, foram compactados. Um exemplo é a estada de Jane em Londres, que no livro é descrita em vários capítulos, e no filme é relatada rapidamente pela carta de Elizabeth para Charlotte.

De modo geral, a adaptação conseguiu captar a essência do livro. Como já mencionado anteriormente, é inviável, senão impossível, fazer uma adaptação totalmente fiel. Mesmo porque, a adaptação utiliza uma linguagem diferente, e não existem signos que representem exatamente a mesma coisa que o original.

A tradução é também um exercício de criação. O tradutor deve fazer diversas escolhas que influenciarão muito o resultado final. No caso do cinema, sobretudo o cinema hollywoodiano comercial, o diretor, além de pensar em um modo de adaptar uma linguagem literária para a cinematográfica, deve pensar também no público, no que chamará a atenção dos espectadores, nos valores passados e situações que farão com que o público se identifique e conseqüentemente aprecie o filme.

No caso de “Orgulho e Preconceito”, Joe Wright fez um filme voltado para um público em geral feminino, que aprecia romance. Suas escolhas parecem ter sido norteadas por esse público, ou seja, fez um filme romântico, com cenários bonitos e tomadas que privilegiam o psicológico dos personagens, as reações e conflitos internos, enfim, a dramaticidade da história. Ainda pensando no público de romances comerciais, que talvez não houvesse lido o romance de Austen, Wright criou uma cena extra, um

final alternativo que foi passado para os espectadores norte-americanos e entrou como material extra na versão em DVD. Esse final alternativo não existe no livro, e mostra Elizabeth e Darcy depois de casados, conversando e se beijando. Tal final jamais seria possível no livro, já que, na época de Austen isso seria considerado inapropriado e seria mau visto pela sociedade da época. Já para a sociedade da época do filme, essa cena é esperada em um filme de romance. Isso mostra como a tradução também depende dos valores culturais e históricos da época em que é produzida.

Os recursos disponíveis para a tradução intersemiótica da linguagem literária para a cinematográfica como os ângulos, movimentos e planos da câmera, a trilha sonora, as adaptações dos diálogos e situações, proporcionam, sim, a possibilidade de uma adaptação bem feita. O filme de Wright mostra que isso é possível, ao se mostrar uma adaptação coerente com o que propõe: um romance hollywoodiano atual simulando uma história de época, voltado para um público que espera entretenimento leve, romântico e comercial.

As adaptações são interessantes, pois tornam acessíveis histórias de livros a um público que talvez nunca viesse a conhecê-las de outro modo. Da mesma forma são interessantes aos leitores que sempre imaginaram como a história dos seus livros preferidos seria na “vida real”. São também vantajosas para os autores dos livros, que costumam se tornar muito mais conhecidos depois de ter uma obra adaptada ao cinema, que também se beneficia com boas ideias para roteiros e histórias que o público já aprecia, e, portanto, já estão mais propensos a fazer sucesso.

Uma adaptação será considerada ruim pelo público em geral quando muda drasticamente a história, exclui partes importantes, cria ou retira personagens essenciais. O público também costuma achar ruim uma adaptação que não se baseia na mesma interpretação que ele próprio fez do livro.

O laço afetivo que muitos leitores criam com os livros que admiram faz com que as adaptações, geralmente, não sejam muito bem aceitas. Os personagens que o leitor imaginou dificilmente serão iguais aos atores do filme, assim como os cenários, figurinos, etc. Qualquer escolha do diretor que não seja ao menos parecida com o que o leitor criou na sua imaginação será mal recebida.

Chega-se à conclusão, então, de que uma adaptação cinematográfica nunca será totalmente fiel ao livro no qual se baseou, do mesmo modo que nenhum tipo de tradução é fiel. E isso, longe de ser uma coisa ruim, só nos mostra a riqueza e o potencial da tradução como ferramenta não de cópia, mas de criação.

9 REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito** (edição bilíngue). Tradução Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BASSNET, Susan. **Estudos de tradução**. Tradução Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 1995.

CATFORD, J. C. **Uma Teoria Lingüística da Tradução**. Tradução Centro de Especialização de Tradutores de inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas São Paulo: Cultrix, 1980.

DERRIDA, J. “**Semiologia e Gramatologia**” in Posições. Tradução Maria Margarida Correa Calvente Barahona. Lisboa: Plátano Editora.(ed. original francesa pela Minuit, Paris, 1972)

IRVINE, Robert P. **Jane Austen**. New York: Routledge, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1969.

NUNES, João. **Como adaptar um romance**: parte 1. Disponível em: <<http://joaonunes.com/2010/guionismo/como-adaptar-um-romance-parte-1/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

ORGULHO e Preconceito. Direção: Joe Wright. Produção: Tim Bevan; Eric Fellner; Paul Webster. Intérpretes: Keira Knightley; Matthew MacFadyen; Brenda Blethyn; Donald Sutherland; Tom Hollander e outros. Roteiro: Deborah Moggach, baseado no romance de Jane Austen. Working Title Films; Studio Canal. EUA: Universal Pictures, 2005. DVD (127 min.)

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Tradução Octanny Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIETROLUNGO, Márcia Atália (org.). **O Trabalho da Tradução**. Rio de Janeiro: GB Brasil, 1967.

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

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional**: Televisão e Cinema. São Paulo: Ática, 2001.

RÓNAI, Paulo. **A Tradução Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

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

SEIXAS, Larissa Selhorst. **Jane Austen e a fantasia de poder em “Orgulho e Preconceito”**. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=166>>. Acesso em: 20 set. 2011.

TAMARU, Angela Harumi. **Descrição e Movimento: Imagens Descritivas no Cinema e na Literatura**. São Paulo: Scortecci, 2006.

VOLLI, Ugo. **Manual de Semiótica**. Tradução Silva Debetto C. Reis. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

WIKIPEDIA (Comp.). **Cinema**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema>>. Acesso em: 18 set. 2011.

_____. **Jane Austen**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen>. Acesso em: 20 ago. 2011.

_____. **Joe Wright**. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Wright>. Acesso em: 16 set. 2011.

_____. **Orgulho e Preconceito**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Orgulho_e_Preconceito>. Acesso em: 20 ago. 2011.

_____. **Orgulho e Preconceito (2005)**. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Orgulho_e_Preconceito_\(2005\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Orgulho_e_Preconceito_(2005))>. Acesso em: 16 set. 2011.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Tradução Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.