

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *UM PAI DE CINEMA* EM *O FILME DA MINHA VIDA*

Uma análise da construção da paternidade

Camila da Silva Sousa¹

Eliene da Silva Dias²

José Wanderson Lima Torres³

RESUMO

O presente artigo objetivou analisar como transcorre o processo de tradução intersemiótica na constituição da temática da paternidade do livro *Um pai de cinema* (2017) para *O filme da minha vida* (2017). Para tanto, foi realizada a caracterização dos recursos estéticos inerentes ao romance e ao filme, bem como a descrição do processo de tradução intersemiótica entre ambos e, por fim, a interpretação a respeito das implicações de sentidos resultantes do processo de tradução na constituição da temática da paternidade. No que diz respeito à fundamentação teórica, foram utilizados autores como Plaza (2013) e Diniz (1999) para discutir sobre a teoria da tradução intersemiótica, teóricos como Rocha (2008) para refletir a respeito da relação entre literatura e cinema e Martin (2005), Bordwell; Thompson (2010) para abordar questões referentes à teoria cinematográfica. Em análises verificou-se que a tradução intersemiótica realizada, apesar de ter mantido as principais problemáticas do romance, busca desenvolver ainda mais a relação entre pai e filho, alterando não apenas a composição narrativa, mas também a construção sógnica das situações, ora estabelecendo equivalências visuais, ora potencializando as sensações e reações dos personagens.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Paternidade. Tradução intersemiótica.

RESÚMEN

El presente artículo objetivó analizar cómo transcurre el proceso de traducción intersemiótica en la constitución de la temática de la paternidad del libro *Un padre de cine* (2017) para *La película de mi vida* (2017). Para eso, fue realizada la caracterización de los recursos estéticos inherentes a la novela y a la película, bien como la descripción del proceso de traducción intersemiótica entre los dos y, por fin, la interpretación acerca de las implicaciones de sentidos resultantes del proceso de traducción en la constitución de la temática de la paternidad. En lo referente a la fundamentación teórica, fueron usados autores como Plaza y Diniz (1999) para discutir sobre la teoría de la traducción intersemiótica, teóricos como Rocha (2008), para reflejar acerca de la relación literatura y cine y Martin (2005), Bordwell; Thompson (2010) para abordar cuestiones referentes a

1 Graduada em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), mestranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UESPI e bolsista CAPES/FAPEPI – BRASIL.

2 Mestranda em Literatura pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), professora da SEDUC – PI e da SEMED – Timon-MA.

3 Doutor em Estudos da Linguagem (UFRN) e professor do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI).

la teoría cinematográfica. Después de los análisis se verificó que la traducción intersemiótica realizada, a pesar de haber mantenido las principales problemáticas de la novela, busca desarrollar mucho más la relación entre padre e hijo, cambiando no solamente la composición narrativa, pero también la construcción signica de las situaciones, a veces estableciendo equivalencias visuales, otras veces potencializando las sensaciones y relaciones de los personajes.

Palabras-clave: H Cine. Literatura. Paternidad. Traducción intersemiótica.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A abordagem da paternidade transcende o âmbito das narrativas literárias. Desde os mitos de origem, a simbologia expressa pelos deuses da mitologia grega já prefigurava representações acerca das figuras do pai e do filho, relacionadas ao conflito entre a tradição e a sua ruptura. Tais narrativas, com o tempo, passaram a sofrer modificações, mas sempre estiveram intrínsecas à cultura e à arte. É no encontro com essa tradição que a obra *Um pai de cinema* (2017) e sua tradução intersemiótica *O filme da minha vida* (2017) buscam construir a relação afetiva e conflituosa de Jacques/Tony⁴ com seu pai Pierre/Nicolas, sob o prisma da linguagem literária de Antonio Skármeta e da linguagem cinematográfica de Selton Mello.

Tendo em vista a intersecção entre ambas as obras e que todo processo de tradução entre sistemas semióticos distintos pressupõe a criação de um novo produto, o presente artigo objetivou analisar como ocorre o processo de tradução intersemiótica na constituição da temática da paternidade, do romance de Skármeta ao filme de Selton Mello, observando, a partir dos recursos utilizados, os pontos de equivalência e variação entre as narrativas. Nesse percurso, buscou-se descrever os recursos cinematográficos utilizados, embasando-se em Eisenstein (2002), Martin (2005) e Bordwell; Thompson (2010), e analisar o processo de tradução, com o aporte teórico de Plaza (2013) e Diniz (1999).

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DA LITERATURA AO CINEMA

O processo de tradução e atribuição de sentidos é elementar na vida do homem. Ao captar o real através dos sentidos corporais, a necessidade de entender cada sensação e dar significado a elas é constante, parte principal do processo de conhecimento. Segundo Peirce (2005), o próprio ato de significar o real seria uma forma de tradução, isto é, um processo de semiose, em que se transpõem os caracteres materiais do exterior em pensamentos. Assim, caberia à linguagem mediar a subjetividade do homem com a realidade, a partir da materialização de seus pensamentos em signos.

4 Na tradução intersemiótica, Selton Mello optou por alterar os nomes de grande parte dos personagens e, em alguns casos, chega a transferir nomes, como a personagem Teresa que no filme passa a se chamar Luna, o mesmo apelido atribuído à prostituta Rayén no romance, cujo nome no filme é Camélia. Devido a isso, nos referimos aos personagens de acordo com o nome adotado em cada meio, havendo, no decorrer das análises, a intercalação de nomes para se reportar ao mesmo personagem.

O conceito de semiose permite, pois, entender a tradução como intercurso dos sentidos entre diferentes suportes materiais. Ao que se propõe nesse artigo, o que está em questão é justamente esse processo, o qual corresponde, entretanto, à tradução entre duas linguagens artísticas distintas. De acordo com Plaza (2013), “como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência” (PLAZA, 2013, p. 19). Sendo assim, a análise de um produto recriado de uma linguagem para outra erige uma série de dificuldades, relativas à composição de seus recursos estéticos.

Com efeito, o modelo de tradução referido não significa transpor exatamente o material original para outro sistema semiótico, mas recriá-lo a partir das possibilidades disponíveis. Segundo Plaza (2013),

traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outros e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética (PLAZA, 2013, p. 40).

Nesse sentido, Plaza entende que a tradução é semelhante ao trabalho criativo. Da mesma forma que o artista dispõe de um conjunto de signos para a criação de uma obra, o tradutor, partindo do produto original, também se utiliza de um sistema semiótico que, entretanto, possui uma materialidade distinta e ao mesmo tempo análoga, na medida em que busca equivalências respectivas.

Convém ressaltar, entretanto, que a leitura analítica desse processo não busca identificar um suposto traço de fidelidade entre o original e a recriação, mas traços essenciais entre ambos, a partir dos quais são entrepostos acréscimos, exclusões e diferentes condições de produção. Conforme Diniz (1999), “o objetivo da tradução é esclarecer a questão da equivalência e examinar o que constitui o sentido desse processo” (DINIZ, 1999, p. 33). Compreender, pois, a recriação intersemiótica consiste, acima de tudo, em um trabalho comparativo, no qual são apreendidas as escolhas materiais adotadas na fonte e no produto; analisadas as condições de produção em que cada narrativa foi gerada; e equalizadas as significações provenientes dessa dialética entre equivalência e variação. Para tanto, é necessário que se conheça os caracteres e intersecções de cada linguagem, de modo a entender como a especificidade de cada meio implica em novas possibilidades de sentido.

Nesse sentido, é de suma importância compreender a relação entre as linguagens em questão: o cinema e a literatura. Cinema e literatura são duas formas de linguagem com dimensões narrativas distintas. Enquanto a literatura se utiliza dos signos verbais para constituir novas dimensões do real, o cinema mobiliza elementos audiovisuais para tal função, atuando na mudança do estatuto da imagem. Em vista da particularidade inerente a ambos, não se pode analisar um romance da mesma forma que se analisa um filme, é preciso considerar os elementos materiais de cada narrativa, já que as mudanças entre sistemas semióticos alteram o processo criativo, produzindo, através da materialidade do suporte, novos significados.

Assim, é pertinente observar que as formas narrativas se atualizam de acordo com as necessidades de cada contexto e do processo de criação estética. Rocha (2008), quanto a isso, salienta que é preciso considerar a materialidade dos meios de comunicação, uma vez que “uma concepção renovada de literatura, tarefa urgente num momento de predomínio dos meios audiovisuais de comunicação, exige uma atenção igualmente renovada sobre o aspecto material dos suportes” (ROCHA, 2008, p.41). A partir dessa concepção, depreende-se que, a depender da linguagem e do suporte no qual é materializada a narrativa, a forma de sua abordagem deve se adequar às especificidades materiais respectivas.

Silva (2008), ao discorrer sobre as diferenciações entre cinema e literatura, constata que, embora estes correspondam a sistemas semióticos com particularidades distintas, há também entre ambos muitos pontos comuns, a saber, aspectos psicológicos, sociológicos e estéticos. Assim como outras manifestações artísticas, “são artes de massa que satisfazem uma mesma necessidade fundamental da natureza humana: a curiosidade do homem pelo homem”, isto é, do encontro do homem consigo mesmo e da fuga e compreensão da sua própria realidade (SILVA, 2008. p. 23).

Para Buñuel (1983), o cinema, assim com a literatura, é uma expressão artística que implica no sentido libertador do indivíduo, de modo a subverter a realidade na qual ele está inserido. A arte cinematográfica livra-o daquilo que lhe parece convencional e óbvio na estrutura social, constituindo-se em “uma arma magnífica e perigosa” e assemelhando-se à mente humana no seu estado de devaneio advindo do inconsciente. Utilizando-se da metáfora do copo, Buñuel (1983) afirma que, sob a ótica do cinema, este pode vir a ter várias significações, desde a linguagem fílmica fantástica à realista, “pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam” (BUÑUEL, 1983, p. 337).

Sendo assim, pode-se afirmar que, assim como a literatura, o cinema tem a capacidade de se propor como arte poética, através das imagens e do trabalho de montagem. Eisenstein (2002), ao discorrer sobre o trabalho de montagem, analisa que, ao justapor duas imagens em determinados contextos é possível depreender inúmeras possibilidades de sentido. Esse tipo de recurso desloca a convencional noção que se tem da imagem, como simples representação exata da realidade, e institui novas formas de articulação, o que permite ao cinema alcançar possibilidades, tais como a realização poética e filosófica.

Além da imagem e do trabalho de montagem, o cinema tem como recurso fundamental a câmera, capaz de enquadrar, selecionar e enfatizar pessoas e objetos. Segundo Martin (2005), “a câmara torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmara é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador” (MARTIN, 2005, p. 38). Da mesma forma que a linguagem verbal permite focalizar temáticas e tomar posicionamentos, as diversas utilidades propostas pela câmera permitem direcionar sentidos e adotar certos pontos de vista na narrativa, impulsionando as implicações de sentido pretendidas.

Por fim, um último elemento a ser destacado diz respeito à *mise-en-scène*, que “inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens” (BORDWELL; THOMPSON 2010, p. 205). Ao passo que a literatura oferece elementos de controle narrativo, de descrição dos personagens e visualização da cena, o cinema dispõe das reações dos personagens, da iluminação e do cenário, de modo a construir tensões e revelar a própria motivação estética inerente ao filme. É importante ressaltar, entretanto, que os elementos do cinema e da literatura podem gerar equivalências entre si, mas não produzir as mesmas significações, já que cada linguagem produz um processo de semiose distinto, o que equivale a dizer que todo sistema semiótico é único em suas qualidades materiais.

Tendo em vista os pressupostos apresentados acerca da tradução intersemiótica e da relação entre literatura e cinema, constata-se que a compreensão do processo de tradução pressupõe o conhecimento de ambas as linguagens envolvidas, bem como das especificidades de suas qualidades materiais. A partir disso, busca-se observar como o tradutor incorpora os elementos principais da obra de partida e a recria, a partir da mediação de sua tradição.

A RECRIAÇÃO SÍGNICA DA PATERNIDADE

Seja no mito ou na arte, a figura paterna é repleta de ambiguidades. Por um lado, cabe-lhe o papel da iniciação do filho, transitá-lo à condição adulta, transferir-lhe a tradição. Por outro lado, é também o pai a figura do conflito, do poder, da subjugação e da disciplina. Nesse sentido, a presença paterna, culturalmente, confere elementos através dos quais se pode refletir sobre a psique e a condição humana, tal qual as narrativas universais têm feito há muito tempo. De modo geral, essa é a principal problemática expressa na obra literária *Um pai de cinema* (2017), do chileno Antonio Skármeta, e na obra fílmica *O filme da minha vida* (2017), de Selton Mello, ambas relacionadas à ausência da figura paterna na vida de um jovem.

Romance e filme narram a história do jovem professor Jacques/Tony que, há dois anos, tenta lidar com a partida súbita do pai e nesse percurso de superação do luto vê-se obrigado a assumir responsabilidades, tornar-se adulto e tomar os rumos de sua própria vida. As duas obras têm como ponto de intersecção esse modelo narrativo, mas cada qual adota uma postura estética distinta, decorrente, principalmente, da constituição da relação entre pai e filho. Enquanto no romance a problemática de Jacques com o pai gira em torno do conflito e da superação da afetividade paterna como condição para o amadurecimento pessoal, o crescimento de Tony no filme se dá a partir da resolução de conflitos e da ruptura com Paco, personagem que tenta usurpar o lugar de seu pai.

No processo tradutório, do romance para o cinema, o caminho percorrido pelo personagem é, com efeito, traçado por intermédio de signos, cuja materialidade é transferida e recriada no material cinematográfico, isto é, os signos verbais, de caráter simbólico, são transcodificados em signos visuais, de caráter icônico⁵, adquirindo novas significações. É, pois,

5 O ícone é o signo que possui semelhança com o objeto representado (PEIRCE, 2005).

com base nessa dialética entre equivalência e variação que o relacionamento entre Jacques/Tony e Pierre/Nicolas é analisado, tendo em vista como são construídos/traduzidos três momentos narrativos: o adeus, a ausência e o reencontro com o pai.

O ADEUS

Nesta seção, são analisados os trechos e as cenas em que Tony chega de viagem na estação e presença, no mesmo instante, a partida do pai, Nicolas. Essa ocasião é determinante para o desenvolvimento tanto da narrativa, quanto das características psicológicas de Tony, o narrador em primeira pessoa que passa a maior parte do tempo triste e à procura de respostas acerca do pai. Com efeito, a impossibilidade de se desprender da figura paterna acaba impedindo-o de seguir seu próprio caminho, cabendo ao personagem Paco mediar parte do processo de transformação do jovem em adulto.

Romance e filme retomam a lembrança da partida do pai duas vezes. Na obra literária, essa lembrança é rememorada no ato da descrição, enquanto que na obra fílmica primeiramente é trazida a tona pela narração em voz *off* e a imagem dos trilhos, compondo um legissigno⁶ a simbolizar as vidas que vão e voltam, e posteriormente através de um delírio do personagem ao ser acometido por uma febre. No trecho correspondente ao romance, o autor alcança a condição de signo estético através da antítese na frase “eu desci do trem e ele subiu” (SKÁRMETA, 2017, p. 14), a qual é repetida duas vezes. A figura de linguagem e a concisão da descrição criam um interpretante argumental que, além de destacar a saída súbita do pai, enfatiza a rapidez da ação e a rudeza do acontecimento que iria marcar o narrador pelo resto da vida. No processo de tradução, essa cena é recriada por intermédio dos planos a e d e do movimento da câmera que produzem uma antítese visual:

Imagem 1 - Frames A, B, C, D (73min e 11seg).



Fonte: *O filme da minha vida* (2017).

6 O legissigno compõe a primeira tricotomia Peirciana e corresponde às leis e normas estabelecidas socialmente.

Meu pai é francês e voltou a Paris há um ano, quando terminei meus estudos na Escola Normal e voltei a Cotulmo. Eu desci do trem e ele subiu. Beijou minhas faces com desespero e minha mãe apareceu na plataforma vestida de luto (p.14).

Eu desci do trem e ele subiu no mesmo vagão. [...] Meu pai não deveria ter partido na mesma noite da minha volta. [...] minha mãe e eu choramos (SKÁRMETA, 2017, p.16).

No frame a, o uso do *travelling* para frente, em direção à plataforma com perspectiva de profundidade e o plano de conjunto, que abrange os elementos do cenário, produzem um sinsigno icônico⁷ a enfatizar muito mais o sentido da chegada de Tony, do que sua descida do trem. No frame d, apesar da câmera ser fixa, o enquadramento é oblíquo, com os personagens de costas, assinalando o sentido da saída do pai e produzindo deslocamento na antítese, que pende para os antônimos “chegada/saída”. O efeito de equivalência é ampliado quando Tony e sua mãe são capturados de costas (o filho mais à frente da mãe, iconizando a ordem do abandono), e a saída do pai permanece com a câmera fixa, constituindo ícones argumentais acerca da situação de desamparo e da reação estática com a qual ambos permaneceram.

Para a composição do clima melancólico e de rememoração, Skármeta opta por decorrer os fatos no horário da noite: “na mesma noite da minha volta” (p. 16). Porém, para Selton Mello, a noite adquire o estatuto de ícone argumental⁸, isto é, de associação entre noite e vida adulta, e, portanto, compõe a cena durante o dia, utilizando, entretanto, outros elementos para dar forma ao clima melancólico. O primeiro a ser destacado encontra-se no frame a em que a sombra projetada na estação, em meio à iluminação difusa, contrasta a chegada ansiosa de Tony no trem, com a tensão psicológica do pai e da mãe que o aguardam na plataforma, o que diverge da cena inicial do filme, em que ele parte e a estação se encontra iluminada e repleta de pessoas. O efeito de sentido causado pela sombra não só proporciona a tensão e a tristeza, como também demarca e antecipa o sofrimento que aguarda o personagem.

No romance, o clima soturno é potencializado pela descrição do choro do filho e da mãe e principalmente pela metáfora expressa na frase “minha mãe apareceu na plataforma vestida de luto” (SKÁRMETA, 2017, p. 14). No frame b, a vestimenta preta da mãe produz outra figura de linguagem, a sinédoque, com a cor preta a representar o seu luto. Da mesma forma, a iluminação contraluz projeta uma sombra própria na face do pai escondendo seu rosto, o que lhe direciona a um argumento relacionado à tristeza e à culpa. Após um corte brusco, o frame c, sob o primeiríssimo plano ou *close-up*, evidencia novamente o apagamento do rosto do pai através do foco seletivo nas costas de Tony e o desfoque de Nicolas. Ademais, os planos vão sendo intercalados pela analogia de conteúdo material realizada com as cenas do filme *Rio vermelho* (1948), de Howard Hawks, o qual desenvolve também a problemática entre pai e filho, numa relação de conflito, traição e passagem para a vida adulta.

Os recursos empregados por Selton Mello fornecem, assim, uma gama de qualissignos, isto é, impressões materiais que potencializam não só a tristeza inerente a Tony, mas a culpa do pai e o abandono da mãe, permitindo o desenvolvimento maior de cada um dos personagens

7 Corresponde a junção de um signo de existência real (sinsigno) a um signo icônico, anteriormente conceituado.

8 O argumento se insere na terceira tricotomia de Peirce e é definido como um signo de razão, de lei ou juízo.

e o ambiente melancólico que atravessa a narrativa, o que só vem a confirmar que, “como extensão e acelerador da vida sensória, todo meio afeta de um golpe o campo total do sentido” (MCLUHAN *apud* PLAZA, 2013, p.45).

A AUSÊNCIA

Nesta seção, serão analisadas as cenas referentes aos momentos da ausência do pai e como a constituição estética dessas passagens permitem particularizar os estilos de cada autor através do movimento tradutório. Em ambas as obras, a relação entre pai e filho alcançam diferentes estatutos, cujas marcas de interseção e divergência podem ser captadas no modo como a ausência do pai é sentida e materializada em signos.

Na escrita de Skármeta, é possível identificar o constante uso de imagens, símbolos e sensações afetivas, que são definidos por intermédio de uma linguagem concisa e de relativa simplicidade. Partindo disso, o autor delinea as feições psicológicas e físicas de Jacques, concedendo-lhe uma visão trágica em relação à ausência paterna, trabalhada no conflito entre afeto *versus* rancor: “eu também amava loucamente meu velho. E também queria que ele me amasse. Mas ele estava quase sempre ausente” (SKÁRMETA, 2007, p. 15).

Selton Mello, por outro lado, adota uma postura eminentemente voltada para a afetividade entre pai e filho. A ausência, embora cause a Tony extrema melancolia e o paralise perante a vida, é lembrada com extremo saudosismo e recheada de imagens e *flashbacks*. Nas imagens abaixo, encontram-se dispostas a bicicleta de Tony e a moto de Nicolas, signos icônicos da falta constante da figura paterna e da sua incapacidade de amadurecer:

Imagem 2 - Frames E, F (6min e 35seg).



Fonte: *O filme da minha vida* (2017).

No frame e, a *mise-en-scène* é organizada em torno de um enquadramento horizontal e um plano médio que colocam Tony no centro e em confronto com a imagem da moto de seu pai, introduzida pelo corte brusco. Conforme Eisenstein (2002) “a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o produto” (2002, p. 16). Sendo assim, o efeito resultante dessa operação gera um interpretante relacionado ao vazio e às lembranças do pai que se personificam na moto. Nesse ínterim, a iluminação concentrada, que parte de lados opostos nos dois planos, enfatiza ainda mais o

conflito e retoma o sombreamento característico da melancolia constante de Tony ao relembrar o pai.

Na condição da ausência paterna, o jovem Jacques/Tony vê-se impelido a autoprojetar sua individualidade e submeter-se à transitividade da vida adulta. Na obra literária, essa travessia à maturidade é, a todo o momento, anunciada pela recorrente imagem do moinho, local ao qual Jacques dirige-se quase todas as noites para conversar com o moleiro Cristián. Moinho e moleiro constituem, pois, símbolos relacionados, respectivamente, ao determinismo da vida e à iniciação aos saberes da tradição, que condicionam o personagem a assumir, de um jeito ou de outro, a sua própria identidade.

Na obra filmica, o moinho é, entretanto, substituído por outros signos semelhantes, através dos quais novas significações são geradas. Se antes o moinho frisava a conseqüente mudança à qual o jovem personagem deveria se submeter, agora, no processo, de tradução, cabe a Tony o papel de condução da metamorfose, expressa nos ícones da bicicleta e da sua sombra. As imagens, por conseguinte, são introduzidas a partir do diálogo de Tony com Paco, no qual este aconselha o jovem a seguir em frente e “tocar os seus próprios caminhos”:

Imagem 3 - Frames G, H, I, J (15min e 46seg).



Fonte: *O filme da minha vida* (2017).

A partir do diálogo, Tony rememora, através do recurso do *flashback*, o momento da sua primeira volta de bicicleta, mediada pela ajuda do pai. A lembrança é introduzida pelo som das pedaladas, configurando uma fusão encadeada sonora, que se dá subsequente a um relativo tempo de *close-up* no rosto do personagem. Prefigura-se, nessa sequência, a construção signíca da problemática relativa aos ritos de passagem e à tomada de posição autônoma, em relação ao pai. As aproximações da câmera e o *flashback* permitem, portanto, que se adentre na subjetividade de Tony, bem como sinalizam o caráter afetivo dos sons e lembranças da infância, como índices das amarras que ainda o prende à figura paterna.

Após o personagem conseguir sozinho conduzir a bicicleta (frame g), o *travelling* para trás afasta o filho do pai e, aos poucos, se distancia para marcar a passagem do tempo até

ser justaposto a outro plano pela fusão brusca. Em um enquadramento horizontal e frontal (frame h), o plano americano pertencente ao tempo presente já traz a tona o jovem Tony a andar de bicicleta sem a presença do pai e com as feições de não pertencimento, em meio a um cenário com iluminação difusa e de baixo contraste, destoante do anterior de cores cujo alto contraste ressaltava a vivacidade e a nostalgia do tempo lembrado. O choque entre os dois planos, sobretudo associados ao signo da bicicleta, mobilizam um interpretante⁹ argumental, do âmbito das relações lógicas e convencionais, que remetem à condução do pai como condição essencial para o equilíbrio na vida de Tony e à necessária e penosa autonomia a ser conquistada, após a partida do seu iniciador.

No frame i, o vínculo entre iniciação (condução do pai) e autonomia (condução autônoma) é potencializado através do plano detalhe que focaliza a catraca da bicicleta, movimentada pelo personagem. Ao isolar, ampliar e seguir o objeto com o auxílio do *travelling* durante 12seg, sua significação transcende a categoria de coisa representada para tornar-se um signo convencionalmente relacionado à circularidade da vida, aos ciclos de renovação ou à incessante repetição da vida, o que tende a equacionar os elementos da montagem em função de novos produtos significativos. Por intermédio de nova fusão brusca, a cadeia de elementos simbólicos é acrescida da imagem da sombra de Tony no chão, também registrada em movimento e na duração de 12seg. O isolamento do detalhe, mediado pelo primeiro plano e pelo acompanhamento do *travelling*, alcança o mesmo efeito simbólico do plano anterior, transmutando a sombra projetada aos argumentos geralmente relacionados ao luto, à falta de identidade, ou ao processo de transição até a tomada de consciência.

A disposição dos elementos visuais conjugados no movimento tradutório permite manter certa equivalência com a figura do moinho e com a representação da maçante rotina de Jacques na pequena aldeia, materializada mediante a linguagem simples e concisa de Skármeta. No entanto, as significações resultantes do trabalho de montagem realizado por Selton Mello deslocam o sentido de determinação da vida, expressa no moinho, para a condução individual, expressa na bicicleta, além de manter a ambiguidade do processo de maturação, tanto atravessado pela renovação, tomada de consciência e autonomia, quanto pela rotina melancólica, a dura necessidade de tornar-se adulto e a desorientação resultante da ausência do pai.

O REENCONTRO

Nesta última seção são analisados os momentos que dizem respeito ao reencontro de Jaques/Tony com o pai Pierre/Nicolas. Na obra de Skármeta, o diálogo entre filho e pai é reservado apenas ao capítulo onze e constitui o momento de disjunção afetiva com o pai e ponto de partida para a iniciação à vida adulta, expressa na ida ao prostíbulo, na aproximação com Teresa e nas tomadas de decisão. Já na obra de Selton Mello, o reencontro é estendido por

⁹ O interpretante é um dos elementos do signo peirciano, tendo a função de mediar a relação existente entre signo e representâmen.

mais de uma ocasião e ocorre como parte do processo de iniciação, visto que Tony já estivera no bordel e desenvolvera sua relação com Luna. Assim, o filme busca trabalhar ainda mais a proximidade entre pai e filho.

Para enfatizar a temática da paternidade, as duas obras seguem caminhos distintos. Na narrativa literária, é Jacques quem avista primeiramente o pai e o aborda, enquanto este permanece, a todo o tempo, no limiar do incômodo, por temer a revelação do segredo sobre a mãe da criança que se encontra no carrinho de bebê; e da emoção, por ter encontrado o filho depois de tanto tempo. Por outro lado, na narrativa fílmica é o pai quem se revela ao filho após tê-lo visto em uma sessão de cinema, não apresentando resistência a responder os questionamentos acerca de sua partida:

Imagem 4 - Frames K, L, M, N (66min e 23seg).



Fonte: *O filme da minha vida* (2017).

– Pai? – digo. O homem, confuso, olha para dentro do carrinho e só então levanta os olhos na minha direção (...) – Jacques? C’est toi vraiment? – Sou eu mesmo, papai. Olha para todos os lados, como um ladrão apossado. Parece querer se certificar de que não está sonhando. – O que você faz aqui, meu pequeno? – Vim comprar um presente para um aluno. Sinto uma vontade imensa de abraçá-lo e farejar sua pele, que cheira a poltrona de couro. (SKÁRMETA, 2017, p.44).

A diferença fundamental entre ambas as narrativas está, portanto, intrínseca à atitude do pai, seja em procurar esconder-se de seus segredos ou em revelar-se para o filho. É nesse aspecto que Selton Mello se direciona, de modo a constituir uma variação e explorar o amor do pai, ao ver o filho tornando-se adulto e não aguentar esconder-se, mesmo perante um segredo que escondeu há dois anos. Essa escolha é tomada na própria qualidade material da narrativa, quando no começo da cena Nicolas surge em *close-up*, com a focalização seletiva em seu rosto, em contraposição ao desfocado plano de conjunto do cinema onde Tony se encontra. A disposição dos elementos faz emergir os pensamentos de Nicolas e sua tensão para revelar-se, principalmente, após tragar o cigarro e virar-se frontalmente para o cenário.

No romance, ao avistar o pai, a vontade expressa pelo filho de abraçá-lo é traduzida para o filme no instante em que Tony encara Nicolas, a partir do plano de longa duração. O *travelling*, no frame k, além de seguir os cambaleantes passos do personagem em direção ao pai, captura a ambiguidade das sensações que perpassam sua mente, alegria *versus* rancor, através da mudança gradual de sua expressão sorridente ao semblante de revolta. Em seguida, seu rosto é levemente aproximado pela câmera, a fim de concentrar a tensão em sua face. A partir de então, o diálogo, que decorre verbalmente no romance, é eminentemente trabalhado pelas imagens e pela supressão do som do ambiente externo, cabendo poucas falas na cena.

No frame l, a escolha de adicionar a focalização seletiva na figura de Nicolas e embaçar as costas de Tony demonstra novamente a atitude do pai em desvelar-se, mantendo diferenciação com o romance e estabelecendo contradição com a cena de sua partida, quando seu rosto é ocultado e as costas do filho e da mãe é que são os elementos enfatizados. Nesse sentido, o reencontro ganha contornos de esclarecimento para o filho e redenção para o pai. O *close-up* e a alternância contínua de planos na face de ambos permitem que essas sensações sejam exploradas, sobretudo nos instantes em que Tony permanece em silêncio ao mesmo tempo em que seu pai abaixa a cabeça, a demonstrar o sentimento de culpa e arrependimento, construindo, assim, uma relativa equivalência com a descrição literária: “passa um bom tempo engolindo em seco, como se incomodado por meu silêncio” (SKÁRMETA, 2017, p.46).

A cena do reencontro com o pai encerra-se no plano em que figuram as mãos dadas de Tony e Luna, estabelecendo um paralelo com o sol e instaurando um ícone, relativo ao despertar de novas relações e à tomada de consciência. No romance, esse momento indica não só esclarecimento, como também a dissociação do afeto com o pai: “paizinho? – Não me chame assim. – Está bem, Pierre. – Você usou uma palavra infinitamente traiçoeira. – Eu sempre o chamei de “paizinho” até você nos trair. – Eu? Eu, traidor?” (SKÁRMETA, 2017, p.47). No romance, a arguição do pai, ao rechaçar o modo de tratamento infantil, é o que marca a separação da imagem amorosa, a transformação do jovem em homem. No caso do filme, a mudança de estágio completa-se principalmente quando Tony descobre as armações de Paco, espécie de *alter ego* do pai, e desfere-lhe um soco, o que acaba transferindo grande parte da culpa pelo suposto abandono do pai a esse personagem, antagonizado e relativamente desumanizado ao longo da narrativa fílmica por meio da comparação visual com o porco.

Ao contrário da narrativa de Skármeta, a tradução de Selton Mello cede espaço ao elo amoroso entre pai e filho. O cuidado com as expressões de ambos, somados ao recurso do *close-up*, conferem-lhes um estatuto extremamente humano, a partir do qual as emoções tomam o lugar do diálogo. A iluminação, os *flashbacks* e a composição dos cenários compõem, com esse intuito, o discurso cinematográfico da beleza, do trato minucioso com a linguagem e com a simbologia de cada plano, retirando da relação paterna a especificidade que lhe é inerente, para dar-lhe ares de universalidade. É por isso que, no filme, o único diálogo do romance, a ocorrer entre Jacques e Pierre, é estendido e recriado, à luz de uma nova composição. Em função disso, é Nicolas quem revela os segredos acerca da sua partida, bem como desmascara, sem saber, a tentativa de Paco de usurpar seu lugar de pai:

Imagem 5 - Frames O, P, Q, R (88min e 14seg).



Fonte: *O filme da minha vida* (2017).

– Você e eu temos algo em comum. Um segredo. – Não sei qual. – Se lhe disser um nome, promete ficar calado? (...) Levanta o olhar solene e, embora pronuncie o nome em tom de segredo, não consegue evitar que seu queixo exiba soberba. – Emílio. Demora três exatos segundos para me desferir a punhalada (SKÁRMETA, 2017, p. 82).

Na obra de Skármeta, a revelação acerca da mãe de Emílio, com quem o pai de Jacques teve uma relação extraconjugal, é feita pela própria, na festa de aniversário de seu irmão Augusto, diferentemente do filme no qual o pai de Tony é o responsável pela confissão. Apesar da variação entre as narrativas, é possível observar o processo de tradução intersemiótica de partes do diálogo que Jacques estabelece com Elena, agora transpostos na cena entre Tony e Nicolas.

Na obra literária, a mãe do bebê utiliza apenas uma palavra para revelar todo o segredo relacionado à causa do abandono de Jacques ao pronunciar o nome “Emílio”. Da mesma forma, a obra fílmica produz um efeito equivalente, quando o pai de Tony pronuncia o nome “Petra”. Entretanto, as reações obtidas do desvelar dos segredos são constituídas de formas materialmente distintas. Em sua linguagem concisa, Skármeta utiliza apenas uma frase para narrar o fato, produzindo ao mesmo tempo a seguinte metáfora: “demora três exatos segundos para me desferir a punhalada”. Por outro lado, na cinematografia rebuscada de Selton Mello, a reação do personagem é transposta através do plano médio e do zoom da câmera efetuado no rosto de Tony. Além disso, o efeito é alçado pela composição da *mise-en-scène* a dispor a imagem da janela e a iluminação concentrada de modo a projetar uma sombra própria na metade do rosto do personagem.

Após a reação de Jacques, o diálogo continuado com Elena na obra literária é suprimido no plano posterior no qual o rosto do seu pai é ampliado por meio do *close-up*. Embora o pai esteja explicando a situação, o som de sua voz é silenciado, enquanto a imagem da janela, pela qual parte da luz invade a sala, também se faz presente. A supressão sonora e as imagens das janelas que iluminam o ambiente escuro promovem uma série de significações relacionadas à

verdade que invade a vida de Tony, ou também o segredo que é revelado pelo pai. Durante o filme, a alusão constante à representação da janela é usada em prol da construção do ambiente imaginativo e belo a partir do qual se eleva o estatuto do amor entre pai e filho, porém, neste caso, o apelo ao recurso do cenário e da iluminação permitem novamente expor a surpresa de Tony.

Posteriormente à evidenciação do segredo, o último frame exhibe Tony em um enquadramento horizontal e frontal defronte a janela com toda a imagem em desfoque. Desse modo, a transfiguração da imagem nítida do personagem e o seu olhar para a luz que entra pela janela sinalizam sua metamorfose ou sua transformação de identidade. Tal constatação é verificável por intermédio das cenas subsequentes, sobretudo no plano seguinte, no qual o personagem é filmado conduzindo a moto de seu pai, um signo do merecimento alcançado após atingir a maturidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas análises ao longo deste artigo, verificou-se como decorre o processo de tradução intersemiótica empreendido por Selton Mello, em *O filme da minha vida* (2017), cujo ponto de partida se deu a partir do romance *Um pai de cinema* (2017), de Antonio Skármeta. Em meio a dois sistemas semióticos distintos, o verbal e o audiovisual, pôde-se constatar que, a despeito das equivalências narrativas e materiais, autor e tradutor expressam suas particularidades estéticas através das mesmas focalizações: os ritos de passagem, a relação paterna e a circularidade da vida, como um todo. Desse modo, é possível observar que ambos buscam construir cenários imaginativos e atemporais, embora localizem as tramas em determinada época, como que na tentativa de abranger as principais problemáticas da vida humana, até aquelas que parecem de certo modo elementares e arquetípicas.

Na obra de Skármeta, há de se admitir que a relação entre pai e filho é determinante para a narrativa, mesmo que tenha sido trabalhada literariamente através da ausência, isto é, a falta da figura do pai é que se faz presente ao longo do romance. Isso se demonstra, principalmente pela forma como o autor mobiliza imagens e descrições soturnas, como a recorrência aos cenários da noite, a descrição das rotinas e até aos diálogos mórbidos que sugerem pensamentos suicidas do personagem. Com efeito, a ausência do pai é também acentuada com muita afetividade, sobretudo no encontro de ambos em que o abraço é a maior expressão do amor. Apesar da disjunção afetiva, posteriormente, ser o *leitmotiv* para o crescimento do filho, Skármeta tem como interesse constituir essa ambiguidade entre pai e filho, de forma coesa e simples.

Na tradução intersemiótica construída por Selton Mello, a proximidade estabelecida entre pai e filho tem contornos distintos, embora o diretor permaneça a discorrer sobre as mesmas problemáticas de Skármeta. No filme, a simplicidade é trabalhada a partir da riqueza de recursos, isto é, por intermédio de recursos detalhistas o diretor busca tematizar a afetividade de forma singela, de modo que todas as imagens transbordem a poesia. Para tanto, a proximidade

paterna é estendida e mais focalizada, colocando também em pauta a ambiguidade, o conflito, mas, sobretudo, o amor. Em meio a um cenário também atemporal, construído com extrema iluminação e adorno das imagens, busca-se trazer o que há de mais universal e até divino na afeição demonstrada entre Tony e Nicolas, que transcende todas as dificuldades postas pelo decorrer da vida. Assim, Selton Mello produz uma tradução que marca seu fazer estético, mas que dá relevância ao seu ponto de partida literário.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristian. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983. 333-337.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro preto: Editora UFOP, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. 13-50.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa Portugal. Dinalivro, 2005.

O FILME da minha vida. direção: Selton Mello. Produção de Vania Catani. Brasil: Bananeira filmes, 2017. (103 min).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: SCHOLLHAMMER, K. E.; OLINTO, H. K (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC, 2008. p. 37-62.

SILVA, Elsa Maria Nunes da. *Literatura e cinema: a escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires*. 2008. 165f. Dissertação. Universidade da Madeira, FUNCHAL. 2008.

SKÁRMETA, Antonio. *Um pai de cinema*. Trad. Luís Carlos Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.