

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS*, DE JORGE AMADO, E O FILME HOMÓNIMO DE BRUNO BARRETO

— UMA POÉTICA DA SUBJECTIVIDADE

Dez anos após a publicação de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, num século dominado, no plano artístico, por noções de paródia e de diálogo interartes, como foi o século XX, Bruno Barreto estreia, em 1976, uma adaptação homónima do romance de Jorge Amado. Parece-me pertinente analisar este filme à luz da tradução intersemiótica, isto é, tradução entre dois sistemas de signos¹, na medida em que o considero uma transposição fiel do texto de partida. Esta fidelidade processa-se em relação ao dito no texto de Jorge Amado – refira-se, a título de exemplo, a coincidência de episódios, a reprodução textual de falas – mas principalmente ao não-dito, ou seja, «os invisíveis do texto», na expressão de João Barrento, que qualquer tradução deve ter em mira acima de tudo². Sob esta perspectiva, note-se que até a transposição o mais literal possível de elementos explícitos no texto original é uma forma de conservar intactas as ausências e silêncios que os envolvem correlativamente. Na impossibilidade de achar equivalências entre sistemas semióticos de base diferente³, cujas relações são regidas, de acordo com a lição de Benveniste, por um princípio de não-redundância, procurarei mostrar como a retórica cinematográfica de Bruno Barreto homologa alguns aspectos da enunciação de Jorge Amado, sem ser necessário que as cenas do filme onde reconheço essa homologia⁴ correspondam diegeticamente às passagens homologadas.

Uma das particularidades do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, que interpreto como um tributo à narração do romance em que se baseia, é o que pode ser descrito como a recriação de uma

¹ Para uma definição mais desenvolvida do conceito de tradução intersemiótica, vide JAKOBSON, Roman – «On linguistic aspects of translation», in VENUTI, Lawrence – *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000, pp. 113-118.

² «Na tradução do texto literário, a 'fidelidade' refere-se, assim, sobretudo ao respeito dessas instâncias instáveis e ocultas.» *O Poço de Babel – Para uma Poética da Tradução Literária*, citado por COELHO, Eduardo Prado – *Fragmentos de uma Língua Maior*, in «Público», Lisboa, 29 de Março de 2003.

³ «Adapter un roman à l'écran ce n'est pas établir une équivalence entre l'écrit et le film. (...) Il n'y a pas davantage d'équivalence, en dépit de la persistance de cette idée, entre le plan et le mot, la séquence et le paragraphe, le panoramique ou le travelling et tel passage descriptif.» GARDIES, André – *Le Récit Filmique*, Paris, Hachette, 1993.

⁴ Sobre o princípio da não-redundância e as relações de homologia, vide BENVENISTE, Émile – «Sémiologie de la langue», in *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. II, Paris, Gallimard, 1974.

instância tipicamente literária, o narrador, que transita para a tela de Bruno Barreto acompanhado das mesmas idiossincrasias que apresenta nas páginas de Jorge Amado. Este “ser de papel”, para utilizar a expressão barthiana que outorga estatuto ontológico à instância narrativa, ao mesmo tempo que confina a sua existência à esfera da textualidade, metamorfoseia-se num ser de celulóide que, identificando-se com a câmara, torna a sua presença tão visível quanto a do intrusivo narrador amadiano, através da peculiaridade dos ângulos que escolhe. Matizando a ilusão de objectividade própria do cinema, arte do *showing*, a figura de um narrador filmico, posta em relevo pelas singulares localizações da câmara, incute no discurso do filme uma consciência de mediação que o aproxima do *telling*, princípio basilar do género romanesco⁵ e modo de representação privilegiado por Jorge Amado no romance em causa. Com efeito, uma câmara voyeurística como a de Bruno Barreto, que espia o cadáver de Vadinho por entre as pernas de um folião, ou que, a fim de revelar o dorso nu de Sónia Braga, se recusa a acompanhar a deslocação da protagonista, privando o espectador do que ela vê quando, na manhã da noite de núpcias, espreita pela porta do quarto, é uma câmara que evidencia a preponderância da perspectiva subjectiva na configuração de uma história, uma inevitabilidade decorrente do carácter mediato de qualquer narrativa. Ora o narrador do romance levanta por diversas vezes esta questão, ao relativizar os seus juízos a respeito das personagens:

«(...) quando se narra a história de dona Flor e de seus dois maridos, na qual Vadinho é personagem importante, herói situado em primeiro plano. Herói? Ou será ele o vilão, o bandido responsável pelos sofrimentos da mocinha, no caso dona Flor, esposa dedicada e fiel? Esse já é outro problema, (...) e ficará a vosso cargo dar-lhe resposta, se obstinada paciência vos conduzir até ao fim destas modestas páginas.»⁶

Um narrador que rectifica as suas expressões valorativas, não avançando certezas morais em relação ao universo diegético, é, no fundo, um narrador ciente de que espreita apenas por uma das janelas da casa da ficção, para recuperar a consagrada metáfora jamesiana que vincula cada artista a uma única janela das múltiplas que se abrem sobre a vasta paisagem humana, que consequentemente não é apreendida da mesma maneira por todos os que nela procuram o seu universo ficcional («He and his neighbours are watching the same show, but (...) one seeing coarse where the other sees fine»⁷).

Limitado por uma janela mediadora a que está irremediavelmente consignado, o narrador filmico de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* parece também exibir a consciência da relatividade da sua perspectiva sobre a história, tanto mais que esta já lhe chega subjectivada pela pena de Jorge Amado. É sintomático que o primeiro plano do filme seja uma panorâmica, como se o giro da câmara sobre si própria prefigurasse um enunciador arreigado ao seu posto de observação, e a parcimónia do espaço abarcado por uma câmara que dá apenas meia volta simbolizasse o conhecimento parcelar que o narrador tem do universo diegético. São várias as ocasiões em que a câmara priva o espectador de informação diegética pela limitação do seu campo de visão. Na cena em que Flor, preparando-se para deixar Vadinho, se precipita de uma divisão da casa para outra secundada por um séquito de vizinhas bisbilhoteiras, a peculiar localização da câmara determina a ocultação das personagens durante a travessia do corredor; é novamente devido à recusa da câmara em continuar a acompanhar as personagens e à sua obstinação em permanecer

⁵ Jeremy Hawthorn chama a atenção para o facto de toda a narrativa ser um *telling* independentemente da distância narrativa: «The novel is a *narrative*: in other words it is in some sense a ‘telling’ rather than an ‘enacting’ (...); (...) everything we read in a novel comes to us via some sort of ‘telling’. We are told what happens in a novel; no matter how successful the novelist is in making the scene seem dramatic it is never dramatic in the way that a play or a film is.» *Studying the Novel*, London, Edward Arnold, 1985, 2001, p. 10; p. 66.

⁶ AMADO, Jorge – *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, Rio de Janeiro, Record, 1966, 2002, pp. 24-25.

⁷ JAMES, Henry – *The Art of the Novel*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1907, 1962, p. 46.

no posto de observação escolhido que o espectador é brindado com uma porta que Vadinho, carregando Flor para casa após uma reconciliação, fecha na cara da câmara. Numa arte vocacionada, pela sua natureza figurativa, para a definição de contornos, estas ocultações catapultam para primeiro plano a imaginação do receptor, devolvendo-lhe o protagonismo que esta assume perante uma obra literária. Estabelecem por isso uma relação de homologia com as paralipses confessas do texto em análise, onde o narrador onisciente se exime a precisar traços, apelando à subjectividade do narratário:

«Resolveu-se assim um problema, como prometido fora. Outro, porém surge e se impõe, e quem sabe scrá possível encontrar-lhe solução? À vossa perspicácia fica elc entregue, esse mistério de Vadinho.

Quem era Vadinho? Qual sua verdadeira fisionomia? Quais suas exatas proporções? Era banhada de sol ou coberta de sombra sua face de homem?»⁸

A univocalidade do texto de Jorge Amado, onde uma única voz autoral segura firmemente as rédeas da narração, parece repercutir-se, a nível do enunciado fílmico, numa ostensiva relutância em mudar de plano. Narrativas polifónicas exigem geralmente uma montagem frenética que justaponha os pontos de vista expressos pelas várias vozes. Veja-se que um diálogo, situação em que se confrontam duas vozes, é normalmente filmado através de uma técnica de plano / contra-plano, que obriga a sucessivos cortes. Ora a consistência da voz narrativa no romance de Jorge Amado obriga Bruno Barreto a movimentar-se no espaço focalizado com o mínimo de cortes, através de *travellings*, como o que se processa em torno do círculo de maldizentes no velório de Vadinho. O *travelling* é a técnica por excelência do filme de Bruno Barreto, onde uma câmara nómada, evitando a interrupção do plano, se movimenta no espaço com a mesma flexibilidade com que a lente de Jorge Amado se movimenta no tempo, em passagens igualmente contínuas:

«Não quis Vadinho ouvir a promessa, estava possesso de ira e de vexame, fora ludibriado. Sem levar em conta a proximidade dos cornos do comerciante, agarrou a madame pelos cabelos longos e oxigenados, aplicou-lhe uns tabefes na cara, gritou-lhe nomes, num esbregue de tamanhas proporções a ponto de reunir, em animada assistência, não apenas o esposo e os criados, mas também os vizinhos do elegante Largo da Graça. Segundo o testemunho ulterior de Vadinho, naquele dia se fizera homem, e homem para sempre escarmentado.»⁹

A continuidade ilocutória do filme acarreta consequências para o plano da elocução, onde a sintaxe fílmica refractária à montagem se apresenta como um correlato da sintaxe amadiana, cuja respiração é dada pela frase de grande fôlego, alongada por vírgulas, de que o segundo período da citação anterior pode constituir exemplo.

Não passará despercebida ao espectador atento a frequência com que a câmara atravessa a janela de casa de Flor, em planos ininterruptos que transportam a acção de dentro para fora ou de fora para dentro, expondo a dissonância ou a sintonia entre o espaço interior e exterior. Um *zoom out* desde o interior da casa até ao espaço público permite mostrar, no mesmo plano, como a cena de amor desbragado que decorre entre Vadinho e Flor contraria a repressiva moral pública, simbolizada pelas freiras que passam e pela igreja que se ergue frente à casa. A mesma técnica revela como a pacatez da vida matrimonial de Teodoro e Flor se concerta com a monotonia árida da rua quase deserta, onde apenas são

⁸ AMADO, Jorge – *Op. cit.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

visíveis duas figuras em tarefas rotineiras. A trajectória fora-dentro é assegurada pela técnica do *travelling* conjugada com um *zoom in* que por mais de uma vez invade o espaço entremuros com a mesma facilidade com que o narrador omnisciente do romance perscruta as suas personagens.

A aceitar-se esta assimilação do mundo interior de Flor pelo ambiente doméstico, consentânea, aliás, com o perfil de uma personagem que se projecta de forma intimista nas suas realizações culinárias, o jogo *indoors / outdoors* simboliza o dilaceramento da protagonista entre um desejo íntimo de plenitude passional, só alcançada com Vadinho, e uma necessidade de pacificação com a moral ortodoxa, que condiciona o seu comportamento social. Vadinho é a única personagem cujas pulsões interiores se reflectem linearmente na imagem pública, daí que um *close-up* baste para fazer a sua focalização interna.

Já a focalização interna de Flor exige, em virtude da opacidade da personagem, o recurso à linguagem articulada como sistema interpretante da linguagem filmica¹⁰. Ao encetarem com o discurso filmico relações de interpretância, elementos extradieгéticos verbais como a canção-tema de Chico Buarque de Hollanda, que se projecta em abismo no enunciado cinematográfico, e a voz *off*-meio pelo qual Flor verbaliza tensões internas que a sua pudicícia torna impronunciáveis – exponenciam as virtualidades metafóricas de um discurso fundamentalmente analógico como o filmico¹¹. O filme de Bruno Barreto contrai, de facto, uma dívida para com a palavra, que, não se vergando a um estatuto funcional na estrutura narrativa, subalterno ao da imagem, é explorada enquanto fonte de uma polissemia inalcançável pela linguagem icónica. Ao entrançar fios poéticos no tecido filmico, o realizador abre a sua obra a uma subjectividade análoga à engendrada pelo texto de Jorge Amado, pela sua qualidade de objecto literário e pela sua especificidade narrativa.

De facto, as opções de narração de Jorge Amado impregnam o romance de uma subjectividade que, gerada no pólo artístico da obra, inevitavelmente alastrará para o pólo estético, onde a subjectividade do leitor é convocada enquanto única forma de receber uma narrativa que consiste numa teia de subjectividades («Assim o disseram, pelo menos; acredite quem quiser.»¹²). Dado que desabsolutiza, como vimos, o seu conhecimento e a sua avaliação do universo dieгético, o narrador vê-se obrigado a recorrer a fontes intradieгéticas em termos cognitivos («O próprio Vadinho, segundo consta, participara (...)»¹³) e até discursivos («Sem perder tempo, transportou-se para a Bahia numa quarta-feira de cinzas, um dia parecido com ela, a acreditar-se em outro genro seu, Antônio Moraes: *Aquilo não é uma mulher, é uma quarta-feira de cinzas, termina com a alegria de qualquer um.*»¹⁴). Esta peculiar omnisciência que afecta paralipses e pede empréstimos verbais às personagens rompe com a tradição realista de matriz balzaquiana em favor de um realismo mágico cuja amplitude do conceito de real (refira-se o regresso de Vadinho depois de morto, a sua retirada em função de um feitiço, o combate de orixás que antecede o desfecho) se articula com uma diversidade a nível de perspectiva. Renunciando à tradicional posição de transcendência em relação à narrativa, o narrador transmuta-se nas personagens ao fazer delas entidades focalizadoras. A alternância entre focalizações diferentes permite tecer uma rede polifónica de perspectivas, não raro contrastantes, como acontece na discussão entre Vadinho e Flor que ocupa o capítulo 18, Parte I.

¹⁰ «(...) la langue est l'interprétant de tous les autres systèmes, linguistiques et non-linguistiques.» BENVENISTE, Émile – *op. cit.*, p. 60.

¹¹ «Ora esta linguagem articulada é um código, ele utiliza um sistema de signos não analógicos (...); inversamente, o cinema apresenta-se, à primeira vista, como uma expressão analógica da realidade (...)» BARTHES, Roland – «Sobre o cinema» (1963), in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 19.

¹² AMADO, Jorge – *Op. cit.*, p. 146.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Também o narrador do filme, indistinto da câmara, exhibe a mesma capacidade proteica ao representar, através dos movimentos de câmara, a atitude valorativa de uma personagem, vinculando deste modo a cena à sua focalização. Assim, quando Flor chora Vadinho doente em seu regaço, a lentidão do *zoom in* reproduz o sofrimento da protagonista. Embora o campo de visão não seja exactamente o de Flor, visto ela própria surgir no plano, este é sem dúvida uma ilustração do seu campo de consciência, pelo que me parece lícito falar de focalização interna¹⁵. A rapidez do *zoom in* em Vadinho frente à mesa de jogo metaforiza, por sua vez, a disposição acelerada e cúpida da personagem, que reclama a focalização da parcela do discurso fílmico que modaliza. Se se pensar na focalização enquanto modo como é percebido o narrado, recordando a classificação de Genette, compreende-se a tradução desta categoria narrativa essencialmente pelos movimentos de câmara.

No romance, esta estratégia de focalização que obriga o narrador a inscrever a voz da personagem na sua própria voz é assistida por ferramentas elocutórias que implicam a (con) fusão das duas vozes, nomeadamente o discurso indirecto livre, largamente utilizado, e uma subespécie desta técnica que Jeremy Hawthorn classifica de “discurso colorido”, ou seja, a inserção, no discurso do narrador, de sintagmas característicos da expressão de uma personagem¹⁶. Senão vejamos:

«O facto de estarem fantasiados de baiana não deve levar a maliciar-se sobre os cinco rapazes, todos eles de macheza comprovada. Vestiam-se de baiana para melhor brincar, por farsa e molecagem, e não por tendência ao efeminado, a suspeiças esquisitices. Não havia xibungo entre eles, benza Deus.»¹⁷

A última frase, divergente do registo global do narrador pelo calão, pela superstição religiosa, é uma clara manifestação dos hábitos verbais das personagens descritas.

Este narrador camaleónico, capaz de se desdobrar intelectual e verbalmente para dar voz a todas as personagens, chega a fazer inversões bruscas num discurso que se polariza em função dos vários pontos de vista. Atente-se em como, embrenhado na focalização de Flor, se retracta para defender a posição de Vadinho em relação ao jogo:

«Distribuíam-se Vadinho no correr da tarde em busca de fundos para as apostas, vinha ou não jantar, carinhoso ou brusco, e, com a noite, novamente rumava para seu torvo destino.

Torvo? Não se aplicavam à natureza de Vadinho nem cabiam em sua realidade adjetivos assim tão solenes e lúgubres. (...)

Era um destino tenso e rude, um destino de macho, isso certamente. Nenhum frouxo aguentaria aquela batalha a cada noite e a cada instante da noite (...).»¹⁸

Tal desdobramento por parte do narrador é secundado pelo comportamento quase esquizofrénico da câmara de Bruno Barreto, capaz de se debruçar sucessivamente sobre três personagens, instaurando no plano a mesma heterogeneidade e desnorteamento que reinam nas passagens do romance cindidas pela focalização e modalização de duas personagens. Refira-se o jogo de escondidas com que a câmara desorienta o espectador no plano em que começa por acompanhar D. Fernando, descartando-o

¹⁵ Observam Gaudreault e Jost a propósito de focalização interna no cinema: «Cette restriction des événements au savoir d'un personnage n'implique pas en revanche que nous partageons toujours son regard, comme le postulait la théorie littéraire. Bien au contraire.» *Le Récit Cinématographique*, Condé sur Noireau, Éditions Nathan, 1990, 2000, p. 138.

¹⁶ *Studying the Novel*, London, Edward Arnold, 1985, 2001, pp. 85-86.

¹⁷ AMADO, Jorge – *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ AMADO, Jorge – *Op. cit.*, p. 111.

bruscamente para se deter em Vadinho, aquando do cruzamento entre os dois; sentado no parapeito da janela, o herói revela, por sua vez, Flor no interior da casa, ao desvelar uma cortina. Para lá dos aspectos técnicos, esta cena tem um valor simbólico evidente, pois coloca Vadinho literalmente entre a rua e a casa. Confortavelmente instalado no limiar do espaço público e privado, a personagem funde os dois lugares heterotópicos no seu campo de visão e de consciência, dirigindo palavras de cortesia ao clérigo ao mesmo tempo que enceta um diálogo amoroso com Flor.

No final do romance e do filme, Flor vence a opressão da moral objectiva, que repassa o filme em imagens recorrentes de pessoas em círculo, pela assunção da sua necessidade subjectiva de bigamia, derrubando também ela as barreiras entre espaço público e privado que a câmara vai dissolvendo no seu movimento pendular. Dir-se-ia que a subjectividade do narrador amadiano contagia as suas personagens e se propaga para Bruno Barreto, que pela invenção de soluções filmicas originais capazes de estabelecer conexões funcionais com o texto de partida, cria um filme com o mesmo grau de performatividade e *poiesis* que o livro, sem prejuízo da fidelidade.

*Helena Lopes**

* Aluna do 3.º ano de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Ingleses.

TRABALHOS DE ALUNOS

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

AMADO, Jorge
Dona Flor e Seus Dois Maridos, Rio de Janeiro, Record, 1966, 2002

BARRETO, Bruno
Dona Flor e Seus Dois Maridos, (versão norte-americana), 1978

FONTES SECUNDÁRIAS

BENVENISTE, Émile
«Sémiologie de la langue», in *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. II, Gallimard, 1974

BARTHES, Roland
«Sobre o cinema» (1963); «Semiologia e cinema» (1964), in *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1982

CERQUEIRA, Dorine Daisy de
Neo-realismo: A montagem cinematográfica no romance, Rio de Janeiro, Associação Fulminense de Educação, 1980

CLERC, Jeanne-Marie
Littérature et Cinéma, France, Éditions Nathan, 1993, 1998

COELHO, Eduardo Prado
«Fragmentos de uma Língua Maior», in *Público*, Lisboa, 29 de Março de 2003

GARDIES, André
Le Récit Filmique, Paris, Hachette, 1993

GAUDREAU, André; JOST, François
Le Récit Cinématographique, Condé sur Noireau, Éditions Nathan, 1990, 2000

HAWTHORN, Jeremy
Studying the Novel, London, Edward Arnold, 1985, 2001

JAKOBSON, Roman
«On linguistic aspects of translation», in VENUTI, Lawrence – *The Translation Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2000

JAMES, Henry
The House of Fiction, London, Mercury Books, 1957, 1962

JAMES, Henry
The Art of the Novel, New York, Charles Scribner's Sons, 1907, 1962

LOPES, Alexandra Dulce Gonçalves
Das Fronteiras da Arte e do Mundo: O Jardim sem Limites de Lídia Jorge, dissertação de mestrado; Porto, FLUP, 2000

LOTMAN, Yuri
Estética e Semiótica do Cinema, Lisboa, Editorial Estampa, 1973, 1978

HELENA LOPES

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina
Dicionário de Narratologia, Coimbra, Almedina, 1990

SENA, Jorge de
Sobre Cinema, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988

VELOSO, Manuela
«A tradução intersemiótica em *Lolita* de Vladimir Nabokov e de Stanley Kubrick», in *Polissema – Revista de Letras do ISCAP*, n.º 1, Porto, 2001

VILA MAIOR, Dionísio
Literatura em Discurso(s) – Saramago, Pessoa, Cinema e Identidade, Coimbra, Pé de Página Editores, 2001