

MULTIMODALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE NA ADAPTAÇÃO DO ROTEIRO DE HOJE É DIA DE MARIA (2005)

João Gabriel Carvalho Marcelino

Mestre em Linguagem e Ensino pelo Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba, Brasil. Licenciado em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas pela FASETE.
joogabrielcarvalho@hotmail.com

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apresentar discussões sobre Multimodalidade e Transtextualidade aplicadas a adaptação do roteiro de *Hoje é dia de Maria* (2005). Para tanto, caracterizam-se os objetivos específicos: i) discutir Multimodalidade; ii) discutir Transtextualidade; e iii) identificar elementos de multimodalidade e transtextualidade na adaptação do roteiro de Hoje é dia de Maria. Metodologicamente, a pesquisa se orienta como qualitativa; de cunho empírico; e caráter conceitual, utilizando para a análise recortes de passagens e descrições extraídos do roteiro e imagens capturadas a partir da microssérie. Como aporte teórico, a pesquisa orienta-se pelos estudos de Genette (2010), Hutcheon (2013), Kress (2010), entre outros. Os resultados apontam para a construção de um roteiro que utiliza recursos transtextuais para realizar a tessitura de obras reconhecíveis na criação de uma nova obra, ao mesmo tempo, a adaptação evidencia como os recursos verbais e não verbais são combinados para construir uma obra audiovisual.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Teoria da Adaptação. Literatura Popular. Audiovisual.

MULTIMORALITY AND TRANSTEXTUALITY IN THE SCREENPLAY ADAPTATION OF *HOJE É DIA DE MARIA* (2005)

ABSTRACT

This research aims to present discussions about *Multimorality* and *Transtextuality* applied to the screenplay adaptation of the series *Hoje é dia de Maria* (2005). For this, the following objectives were pursued: 1) discussing *Multimorality*; 2) discussing *Transtextuality*; and 3) identifying elements of these concepts in the screenplay adaptation of the referred series. Methodologically, the research is qualitative and empiric with a conceptual character, carried out through the analysis of scenes, lines and images extracted from the series. As theoretical basis, the research is guided by the studies of Genette (2010), Hutcheon (2013), Kress (2010), among others. The results point out to the construction of a screenplay that makes use of Transtextual resources in order to gather elements from recognizable works to produce a new one, at the same time as the adaptation highlights how verbal and non-verbal resources are combined to create an audiovisual work.

João Gabriel Carvalho Marcelino

Keywords: Translation; Inter-semiotic; Adaptation theory; Popular literature; Audiovisual.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo tem o objetivo de apresentar discussões sobre Multimodalidade e Transtextualidade aplicadas a adaptação do roteiro de Hoje é dia de Maria (2005) considerando, para tanto, os aspectos de adaptação na construção do roteiro e na transposição do roteiro para a televisão na microssérie exibida em 2005. Como objetivos específicos, caracterizam-se: i) discutir Multimodalidade; ii) discutir Transtextualidade; e iii) identificar elementos de multimodalidade e transtextualidade na adaptação do roteiro de Hoje é dia de Maria.

Hoje é dia de Maria (2005) é uma microssérie brasileira, criada por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu a partir do trabalho de Carlos Alberto Soffredini. A microssérie narra a história de Maria, uma menina que mora no sertão com o pai e por causa dos maus tratos da Madrasta foge para buscar as “frangas do mar”. O roteiro é elaborado a partir de narrativas da literatura oral, literatura popular, contos de fadas, lendas e elementos da religiosidade, além de recorrer a composições musicais conhecidas na tessitura do texto. Nesse sentido chama atenção: i) a utilização de passagens musicais transcritas na íntegra como parte do texto; ii) a utilização de contos e narrativas reconhecíveis para compor o roteiro; e iii) a recriação do roteiro e dos elementos não-verbais no contexto audiovisual da televisão. Por esses aspectos, a pesquisa se insere no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, mais especificamente, na Tradução Intersemiótica e Audiovisual, observando aspectos de multimodalidade e transtextualidade através das linguagens verbal e não-verbal.

Quanto aos procedimentos metodológicos a pesquisa, se caracteriza como qualitativa; de cunho empírico; e caráter conceitual (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2001). Utilizando para a análise recortes de passagens e descrições extraídos do roteiro publicado em 2005 para a análise de elementos verbais, e imagens capturadas a partir da microssérie. É importante ressaltar que a obra se divide em duas temporadas, denominadas jornadas, e nesse artigo analisa-se a Primeira Jornada. Portanto, os recortes são identificados com ‘J’ para a

João Gabriel Carvalho Marcelino

temporada, 'E' para o episódio e a identificação do tempo '00:00:00' considerando horas, minutos e segundos para posicionar a origem dos recortes (MARCELINO, 2019).

A fundamentação teórica desenvolvida neste artigo parte dos estudos de Multimodalidade de Kress (2010, 2000), da Transtextualidade em Genette (2010), e da Teoria da adaptação em Hutcheon (2013), entre outros. A discussão divide-se em três seções, orientadas para a discussão teórica e análise, seguida das considerações finais.

2 MULTIMODALIDADE NO CONTEXTO DA MÍDIA TELEVISIVA

A partir da revolução que a comunicação sofreu, com a chegada de novas tecnologias de circulação da informação, essa nova maneira de produzir conteúdo permitiu que as linguagens verbal e não verbal fossem combinadas e recombinaadas na construção de sentido, assim, os textos multimodais emergem como novas modalidades de construção textual a partir dos recursos disponíveis na mídia em que estão dispostos. A entrada das outras plataformas de mídia retirou a linguagem escrita do centro da comunicação como única possibilidade de produção textual (KRESS, 2000). Em síntese, esse deslocamento sofrido pelos textos da língua escrita fez emergir os textos multimodais que:

[...] consistem em textos materializados a partir de elementos advindos dos diversos registros da linguagem (verbal e visual). Quando essa junção acontece, dizemos que o texto é multimodal. Ou seja, ele traz consigo tanto signos alfabéticos (letras, sílabas, palavras e frases), quanto elementos imagéticos e visuais, tais como: cores, formas, formatos etc. (SILVA, SOUZA, CIPRIANO, 2015, p. 136)

Percebe-se, na afirmação dos autores, que o texto multimodal abre uma gama de combinações possíveis para a utilização da linguagem através da leitura do verbal e do não verbal. A língua escrita não é mais o único meio de apresentar a informação, pois, combinada com imagens, cores, formas, sons e outros elementos não verbais, a produção de textos multimodais consegue utilizar-se de elementos simbólicos e da linguagem indicial para estabelecer a comunicação com o leitor. Esses recursos disponibilizados pela Tecnologia da Informação:

[...] permitiram a 'visualização', o fenômeno em que a informação inicialmente armazenada na forma escrita é 'traduzida' para a forma visual, em sua maioria, devido ao transporte de informações ser mais eficiente pelo caminho não verbal do que pelo caminho verbal (KRESS, 2000, p. 180⁷)

⁷ Technologies of information lend themselves to 'visualisation', the phenomenon in which information initially stored in written form is 'translated' into visual form, largely because the transport of information is seen as more efficient in the visual rather than in the verbal mode. (KRESS, 2000, p. 180)

João Gabriel Carvalho Marcelino

Essa tradução do textual para o visual evidencia a facilidade que a natureza humana tem em ler e interpretar imagens em relação à escrita, tendo em vista que a imagem faz parte da natureza humana há mais tempo que a escrita (KRESS, 2010). Desde o princípio das comunidades humanas a comunicação visual foi demarcada e está presente até hoje nas pinturas rupestres que desenhavam registros mais antigos da natureza imagética anteriores a invenção da escrita. Os modos na multimodalidade estão como ferramentas de produção de sentido que funcionam de forma independente com seus próprios significados e, ao mesmo tempo, combinadas, têm o objetivo de transmitir uma mensagem. Cada modo faz uma coisa específica:

Imagens *mostram* o que leva muito tempo para ler e escrever *descreve* o que seria difícil de mostrar. Cores são usadas para *ênfatizar* aspectos da mensagem. Sem essa divisão de trabalho semiótico, o signo por si, não funcionaria. Nomear por escrito e mostrar por imagem, enquanto cores demarcam e dão destaque, cada um para o melhor efeito e benefício (KRESS, 2010, p. 1)⁸

A combinação dos modos busca a eficiência da transmissão da mensagem, tendo em vista que escrita, imagem e cor possuem diferentes tipos de semiótica. Sendo cada um uma forma distinta de significação, é possível observar que cada tipo de semiótica é capaz de enfatizar algo relevante da grande mensagem que está sendo transmitida: imagens, cores e sons podem remeter a aspectos de alerta, segurança, perigo do mesmo modo que sons e imagens propriamente ditas. Esse princípio de combinação também infere que a multimodalidade é o estado normal da comunicação humana (KRESS, 2010), no qual é possível compreender que mesmo na comunicação verbal entre dois indivíduos a leitura não ocorre somente através da interpretação dos sons, mas da expressão corporal e interpretação do emissor, considerando que a semiose:

[...] está, primeiramente, nos fatores biológicos e fisiológicos. O corpo humano tem um grande leque de maneiras de se engajar com o mundo, uma grande variedade de meios de percepção. O que nós chamamos de ‘sentidos’: visão, audição, olfato, paladar, tato. Cada um é sintonizado de um modo específico com o meio ambiente, nos dando informações extremamente específicas (KRESS, 2000, p. 181)⁹

⁸ “Image shows what takes too long to read, and writing names what would be difficult to show. Colour is used to highlight specific aspects of the overall message. Without that division of semiotic labour, the sign, quite simply, would not work. Writing names and image shows, while colour frames and highlights; each to maximum effect and benefit.” (KRESS, 2010, p. 1)

⁹ The issue of multimodality reminds us forcefully that human semiosis rests, first and foremost, on the facts of biology and physiology. Human bodies have a wide range of means of engagement with the world; a wide and highly varied range of means of perception. These we call our ‘senses’: sight, hearing, smell, taste, feel. Each is attuned in a quite specific way to the natural environment, providing us with highly differentiated information. (KRESS, 2000, p. 181)

João Gabriel Carvalho Marcelino

A gama de meios que a fisiologia humana possibilita a percepção evidencia a construção do texto multimodal como um aspecto nativo da comunicação humana. Todos os sentidos são combinados na percepção do ser humano para que ele compreenda o espaço em que está, como uma forma de compreender o espaço/ambiente em que está ou ao qual se refere ou até mesmo o espaço real/virtual em que o texto multimodal apresenta seu conteúdo.

Desse modo a globalização desconstruiu a ideia de relativa permanência e estabilidade para estabelecer a ideia de fluidez e instabilidade (KRESS, 2010). A própria ideia de solidez não é estática, quando se observa a comunicação e a produção de conteúdo nas plataformas multimídia. Em uma tela é possível encontrar informações diferentes que levam a interpretações diferentes, por isso é importante ressaltar que não há uma teoria que permita compreender e quantificar a comunicação como ela é agora, diante da sua constante fluidez e inconstância de produção de conteúdo.

A virada cultural possibilitada pela mídia audiovisual abriu caminho para novas potencialidades semióticas e permitiu o desenvolvimento-adaptação da literatura para o cinema e a televisão, assim como a criação de obras que se utilizam da linguagem cinematográfica para narrar. Os recursos que o cinema utiliza na sua construção narrativa através da linguagem não-verbal (AZEREDO, 2012) possibilitam a linguagem icônica, que é base do cinema, traduzir os significados para o expectador. Com a popularização da televisão, a linguagem icônica passou a ter distribuição semelhante ao rádio e suas produções. Entretanto, ao contrário da televisão, o rádio utiliza a linguagem simbólica. Semelhante à potencialidade semiótica do cinema, a tela da televisão adentrou as casas ao redor do mundo; porém, ao contrário do cinema, o público de televisão é maior do que o do cinema, atingindo diversas classes sociais. Ao mesmo tempo que o veículo de transmissão de imagens se popularizou, as formas narrativas da televisão precisaram adaptar-se a sua recepção pelo público.

A televisão permitiu a humanidade ver a distância, ideia que é discutida por Sartori (2001) como ‘tele-ver’, representando a forma de apresentar os fatos através de imagens. A partir da representação através de imagens emerge o objeto de crítica à televisão: a imagem mostra, mas, supostamente não permite a interpretação, como o texto verbal em suas entrelinhas. A partir das mídias baseadas em imagem em movimento, como o Cinema, a TV e a Internet se

João Gabriel Carvalho Marcelino

permitiu a proliferação quase infinita da informação em múltiplos lugares ao mesmo tempo (PELLEGRINI, 2003). O crescimento da disseminação da TV e Internet traz a mídia audiovisual para um patamar de divulgação amplo e simultâneo em quase todo o mundo, colocando, graças à tecnologia da informação, a imagem em um patamar centralizado da comunicação.

A partir da oposição de Sartori (2001) sobre o predomínio do visível ao inteligível, entende-se que o autor considera a palavra como a única linguagem inteligível, porque, na perspectiva do autor, o texto escrito, ao contrário da imagem, pode ser interpretado, e a imagem por si não precisa de interpretação, por mostrar os fatos de maneira visual – desconsiderando que no audiovisual os recursos verbais e não verbais são combinados para a transmissão da informação. A desconsideração da linguagem visual como inteligível, por supostamente não permitir interpretação, como a palavra, colocou a produção audiovisual em posição de inferioridade em relação à produção verbal, desconsiderando que a imagem é parte da comunicação humana desde antes da escrita (KRESS, 2010). Portanto, como modalidades de linguagem diferentes, verbal e não verbal possuem capacidade de representar de diferentes maneiras as mensagens que são comunicadas através de cada sistema de linguagem.

A linguagem de base da televisão e do cinema está demarcada no Ícone, enquanto na literatura, está demarcada no Símbolo, conceitos presentes nas relações triádicas de Peirce (2005), com base nessas linguagens a literatura simboliza através da palavra construindo todo o seu sentido a partir dos jogos de palavras, permitindo que o leitor construa em sua mente a interpretação daquilo que está nas linhas. A televisão, por outro lado, partindo da linguagem icônica, constrói seu significado a partir da construção visual aliada ao movimento e aos recursos não verbais para delimitar o significado presente na produção. Desse modo, considerar a linguagem na literatura e nas produções cinematográfica e televisiva é considerar aspectos diferentes e recursos diferentes. Televisão e Literatura, ao relacionarem-se em um movimento que é natural na relação entre essas artes, evidenciam “as variações e as possibilidades de inter-relacionamento dos dois meios de expressão artística são praticamente infinitas” (JOHNSON, 2003, p. 39). O autor quer dizer que as artes televisiva e literária se relacionam e acabam por modificar-se e influenciar-se em um grau de combinações variado, sem perder o princípio de cada uma de buscar significar de alguma forma particular ao meio semiótico em que está fundamentada. Além disso, é importante ressaltar que se tratam de

João Gabriel Carvalho Marcelino

artes diferentes e linguagens diferentes, portanto, têm suas particularidades. Para Johnson (2003, p. 42), “se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz”. Ou seja, entende-se que as limitações da literatura e do cinema tornam os dois campos particulares e permitem interpretações diferentes e técnicas diferentes para inserir os elementos que influenciem na narrativa e que carreguem de significado o que está disponível para o leitor.

No sentido dessas diferenças entre o Cinema-Televisão e a Literatura, enquanto as palavras significam por si só, utilizar a imagem e os elementos não verbais (sonoros e visuais, por exemplo) evidenciam que os recursos narrativos para o cinema e a televisão são particulares dessas mídias e se revelam de forma diferente, nesse sentido nas narrativas visuais:

O que se capta, em primeiro lugar é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal: percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens, pelo lugar onde estão, por seus gestos e expressões faciais, se se trata de drama ou comédia, em que época se desenvolve o enredo, enfim, de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama (PELLEGRINI, 2003, p. 15)

Entende-se na afirmação de Pellegrini que a ausência das descrições que constroem a narrativa literária, no cinema e na televisão acontece devido ao contexto de construção da narrativa, contexto este que é demonstrativo. A imagem está lá e os elementos visuais que caracterizam os personagens; o espaço; o ambiente e a narrativa, isto não exclui a imagem de ter significado, por outro lado, coloca a imagem como um objeto a ser interpretado visando a compreensão da construção visual daquelas imagens, considerando o contexto temporal, social e cultural para que elas sejam apresentadas daquela forma, os aspectos simbólicos (as cores, os sons, os símbolos, os animais e etc) e tudo o que permeia a construção imagética que, assim como a literatura, não é feita por acaso. Nesse sentido Johnson (2003) evidencia os recursos disponíveis ao cineasta:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco matizes de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p. 42)

O ponto evidenciado pelo autor ao tratar da produção Literária e da produção Cinematográfica nos apresenta os recursos da criação literária que estão voltados para a própria construção da linguagem verbal e sua riqueza metafórica e figurativa. Na criação audiovisual as cinco matizes evidenciadas pelo autor compõem a construção da obra cinematográfica e televisiva. Os recursos na obra cinematográfica e televisiva relacionam-se para compor um todo de

João Gabriel Carvalho Marcelino

significado: os sons, ruídos, músicas, legendas, diálogos são complementos a imagem. A imagem também carrega seus próprios significados ao considerar as cores, ambientações, efeitos de câmera entre outros, ao passo que “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor” (PELLEGRINI, 2003, p. 16). Isso quer dizer que os códigos de interação da imagem com o espectador estão relacionados a sua interação com o contexto e as representações, o simbólico e a associação com os elementos da memória e da cultura de origem do espectador.

A imagem audiovisual é, desse modo, performance e, recebida pelo olhar segue a lógica de: Transmissão (voz e gesto) → recepção (audição e visão) → conservação (memória e recriação) (ZUMTHOR, 2014). O sentido performático da mensagem estabelece uma linha de conexão entre o que é exibido, a recepção do espectador e a sua interpretação, considerando os sentidos utilizados nesse processo. De forma aprofundada não é possível apreender diretamente como a imagem é recebida pelo espectador de maneira exata. Entretanto, considerando que o Cinema e a Televisão têm relação com o mercado, o retorno financeiro pode ser um indicativo desta recepção.

Na narrativa Cinematográfica e Televisiva o movimento é o elemento de caracterização mais evidente do tempo (PELLEGRINI, 2003). A partir do movimento é possível perceber as transições de tempo, do mais simples tempo cronológico aos saltos de tempo psicológico, para que a narrativa apresente eventos no passado, presente e futuro, diferenciando, assim, da imagem estática, que tem o tempo congelado naquele momento registrado. O tempo se apresenta nos movimentos de câmera, nos cortes de cena e na montagem que, estruturados de forma linear ou não, constroem os tempos presentes na narrativa seja por cronologia ou por fluxo de consciência. Além disso, o uso de câmera não é neutro, pois há alguém atrás dela (PELLEGRINI, 2003) com uma perspectiva ou uma intenção para evidenciar o que deve ser evidenciado no primeiro plano e colocar o que deve ser colocado em segundo plano, uma intencionalidade prévia que evidencia a existência de um narrador-câmera na narrativa visual. Nessa perspectiva, Aguiar estabelece quatro pontos importantes da Narrativa visual:

1. Uma imagem estática contém em si um processo narrativo.
2. Uma narração não é apenas um suceder de imagens; é, potencialmente, a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade.
3. A mídia (no caso, vimos a TV, mas também poderíamos, e vamos fazê-lo, ter partido do cinema), a recolha de acontecimentos históricos e a ficção se valem de processos fabulativos que são semelhantes, sejam análogos, homólogos, ou simplesmente parecidos; o que varia

João Gabriel Carvalho Marcelino

radicalmente é o compromisso e o contrato estabelecidos entre produtores, atores e público em torno de conceitos como 'verdade', 'verossimilhança', 'coerência' e 'consistência'.

4. Quanto a TV, formulamos a hipótese (ainda não a conclusão) de que seus processos se apoiam de modo pronunciado numa estrutura herdeira dos albores do mundo burguês moderno, qual seja o folhetim, e não apenas em suas obras de ficção, como as telenovelas. (AGUIAR, 2003, p. 118-119)

A primeira marcação do autor evidencia um ponto presente desde a pintura, a imagem por si tem um processo narrativo, um quadro de um pintor renascentista, por exemplo, pode apresentar uma narrativa mesmo que momentânea. A segunda marcação evidencia que a narrativa visual não se reduz a uma sequência de imagens organizadas em sucessão, mas há uma estrutura, uma linearidade uma organização lógica para que ela tenha sentido para o espectador. A terceira marcação, a verossimilhança, é tão importante quanto na literatura, mesmo que exista a suspensão da descrença a mídia televisiva mais do que o cinema mantém uma proximidade com o expectador dada a amplitude de recepção do seu público. E por último o autor evidencia a questão ideológica por trás da produção televisiva, o que é representado pode ser uma face da burguesia, uma parte da sociedade considerada importante em um determinado momento histórico e apagando outros elementos.

3 TRANSTEXTUALIDADE

Observar a construção do texto adaptado e a maneira como ele se inter-relaciona com outros textos, referenciando-os direta ou indiretamente, sugere observações relevantes acerca da Transtextualidade diante do texto adaptado, tendo em vista que a Adaptação faz uso de recursos da construção textual para levar às telas o que é adaptado. Adaptar sugere que há uma importância para que o texto seja repetido (AZÊREDO, 2012). Entendemos que o texto que é adaptado tem uma relevância socio-histórica ou mercadológica para que seja adaptado e isso influencia na indústria cultural para que as adaptações sejam produzidas. A Adaptação, na condição de engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2013), pode ser construída a partir de diferentes textos de diferentes linguagens para construir o produto da adaptação. Portanto, a adaptação é uma modalidade de produção que entrelaça vários textos na construção de uma obra que estende uma narrativa e cria uma nova narrativa. Como podemos perceber em *Hoje é dia de Maria*, o entrelaçamento de diferentes narrativas que partem do conto *A Menina Enterrada Viva* (CASCUDO, 2003) estende a narrativa da menina que protagoniza o conto e cria toda uma nova narrativa no entorno do texto original. Na narrativa construída na Adaptação pode ser visto o conceito de Transtextualidade como um texto em que há um diálogo interno com o próprio texto; ou o diálogo do texto com outros

João Gabriel Carvalho Marcelino

textos (ALMEIDA, 2017). Desse modo, tornam-se presentes as considerações que Genette (2010) estabelece sobre a Transtextualidade, a partir das cinco grandes concepções de relações transtextuais: Intertexto – a presença de um texto em outro texto; Paratexto – título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas de roda pé, de fim, etc; Hipertexto – relação que une um texto A a um texto B; Arquitexto – a relação do texto com o tipo que pertence, seja tipo de discurso, gênero textual, literário, modos de enunciação, etc; e Metatexto – relação crítica que une um texto a outro texto (GENETTE, 2010). Estas cinco relações transtextuais permitem que as relações entre os textos sejam consideradas de uma perspectiva ampla que considera o texto, os recursos que são utilizados para a efetiva comunicação entre os textos, a própria crítica do texto, e a relação que une os textos. Direcionando para a relação intertextual, essa abordagem considera o que está dentro do texto e estabelece a relação com outros textos de maneira declarada ou não.

Considerar a Adaptação como texto que dialoga com outros textos abre caminho para reflexões dentro do campo dos estudos da Transtextualidade, conceitos aprofundados por Genette (2010). A partir da concepção de Transtextualidade como Genette (2010) descreve, delimitando a presença de um texto em outro texto, estabelece-se que a Transtextualidade ocorre como *citação* – formato de intertextualidade que aparece transcrita de maneira idêntica ao original através de fragmentos referenciados no texto, *plágio* – referente à citação que ocorre sem a devida referência ao texto original. No texto criativo o plágio pode ocorrer como um recurso de construção textual que estabelece a sequência lógica do texto, diferente do texto acadêmico que trata o plágio como a apropriação de ideias de outra pessoa sem a devida menção, acarretando crime de violação de direitos autorais; ou *alusão* – referência que aparece no texto sem transcrição direta do texto original, mas que remete ao texto de origem em algum nível. Esta inserção de um texto em outro é percebida através da relação que o leitor estabelece entre os dois textos, como os tipos de Transtextualidade demarcados podem ou não referenciar o texto inserido no outro texto. O conhecimento prévio estabelecido pela memória do leitor torna-se a chave para a identificação da presença do intertexto. Em *Hoje é dia de Maria* a construção do texto da obra, ao incorporar as narrativas orais brasileiras, os contos de fadas vindos da Europa, a lenda indígena da origem da noite, assim como as canções de Heitor Villa Lobos e cantigas populares, estabelece intertextos de maneira direta (citações) e indireta (Plágio e Alusão).

João Gabriel Carvalho Marcelino

É importante esclarecer que o *plágio*, no sentido proposto por Genette (2010), não está necessariamente ligado à conotação negativa geralmente atribuída ao plágio. Neste caso, a conotação parte do princípio de uma transcrição ainda literal, entretanto não demarcada por aspas e identificação, como a citação (ALMEIDA, 2017) sendo uma parte integrante do texto que está inserido, o plágio de Genette é um elemento constitutivo e intencional do texto e não uma cópia de autoria mal-intencionada. Mais do que uma simples transposição, a Alusão é uma referência velada ao texto de origem (GENETTE, 2010), e por isso necessita que o leitor tenha um conhecimento já estabelecido do texto que é aludido. Os três tipos de Transtextualidade partem de um direcionamento de menor ou maior afastamento do texto de origem que é citado no texto (GENETTE, 2010), remetendo a ideia de Tradução Intersemiótica como uma teia de Jeha (2004).

Diante da Intertextualidade, a observação desse aspecto na mídia audiovisual, primeiro no cinema e, em consequência, posteriormente, na televisão, as adaptações e produções para esta modalidade de mídia permitem que aspectos de textualidade sejam discutidos, tendo em vista a proximidade com o teatro e suas bases de Comédia, Tragédia e Drama (AGUIAR, 2003). Mesmo que a modalidade de produção seja diferente do texto verbal; o não verbal quando organizado e estruturado em uma sequência lógica que pode ser entendida por um leitor possui qualidades similares ao texto verbal e podem ser analisadas como tal. Por essa perspectiva a Intertextualidade no audiovisual pode ocorrer de maneira a utilizar os recursos que o audiovisual disponibiliza, desde o texto verbal, às imagens, sons, melodias e ruídos. Essa intertextualidade no audiovisual tem sua função na indústria cinematográfica em “[...] ampliar a linguagem do cinema tradicional e oferecer ao público uma diversidade de textos e de elementos significativos” (GONÇALVES; RENÓ, 2009, p. 3). Observando que o cinema busca significar considerando a sua linguagem de base icônica, a intertextualidade é uma ferramenta relevante na construção desses significados, expandindo a base de elementos significativos para que o espectador perceba a diversidade textual que está na tela e as múltiplas relações entre o verbal e o não verbal.

João Gabriel Carvalho Marcelino

4 HOJE É DIA DE MARIA: A CONSTRUÇÃO DA MICROSSÉRIE EM UM CONTEXTO TRANSTEXTUAL E MULTIMODAL

4.1 Transtextualidade na construção de hoje é dia de maria

Observando a construção do Roteiro de *Hoje é dia de Maria*, encontra-se a tessitura de narrativas da oralidade para compor uma narrativa que engaja diferentes textos. Esse engajamento chama atenção por, ao mesmo tempo que cria a história de Maria, ainda torna possível reconhecer e referenciar as narrativas que estão entrelaçadas. Nesse sentido, a Transtextualidade torna-se visível no processo de adaptação enquanto engajamento intertextual de obras reconhecíveis (HUTCHEON, 2013).

Uma das narrativas que serve de estopim para a formação de *Hoje é dia de Maria* (2005), é o conto popular *A Menina enterrada viva*, de Bevenuta de Araújo, registrada por Luiz da Câmara Cascudo (2003) que pode ser vista no quadro a seguir:

Quadro 1: Conto A Menina Enterrada Viva e passagem de Hoje é dia de Maria

A Menina Enterrada Viva

Em cima da sepultura da órfã nasceu um capinzal bonito. O dono da casa manda que o empregado fosse cortar o capim. O capineiro foi pela manhã e, quando começou a cortar o capim, saiu uma voz do chão, cantando:

*Capineiro de meu pai!
Não me cortes os cabelos...
Minha mãe me penteu,
Minha madrasta me enterrou,
Pelo figo da figueira
Que o passarinho picou...
Chô! Passarinho!*

O capineiro deu uma carreira, assombrado, e foi contar o que ouvira. O pai veio logo e ouviu as vozes cantando aquela cantiga tocante. (CASCUDO, 2003, p. 302-304)

No Sol Levante

CENA 30A

CAPINZAL/EXTERIOR/MANHÃZINHA

Ele ouve a canção, que parece cantada pelo capinzal...

MARIA

Xô, Xô, passarinho

Aí não toques o biquinho

Vai-te embora pro teu ninho...

Estranhando muito, o PAI aproxima o ouvido do capinzal... mas a canção para. Ele então primeiro alisa o capinzal e depois arranca bruscamente um capim dele. Então ouve vindo da terra.

MARIA

Não puxes meus cabelos,

Com teu biquinho

Vai de volta pro teu ninho

(ABREU, CARVALHO, 2005, p. 44)

A demarcação presente na construção do roteiro no quadro anterior, demonstra a presença de um texto em outro texto, caracterizada por Genette (2010) como Intertexto, uma relação que

João Gabriel Carvalho Marcelino

não só liga os dois textos, mas evidencia a conexão existente entre *Hoje é dia de Maria* (2005) e a literatura popular. A transcrição existente na passagem de *A menina enterrada viva* remete a uma tradução Intralingual (JAKOBSON, 2004¹⁰), a tradução dentro de uma mesma língua, que parafraseia o conto e reestrutura-o na forma do roteiro.

Outra forma de Transtextualidade encontrada em *Hoje é dia de Maria* (2005), está relacionada à inserção do Cancioneiro popular na narrativa de forma direta, em uma categoria de Plágio (GENETTE, 2010) ou a transcrição tal qual é o texto em sua forma dada como original:

Quadro 2 - Canções introduzidas na narrativa de Hoje é dia de Maria

No Sol Levante

CENA 1

ESTRADA/EXTERIOR/MANHÃZINHA

Como em resposta à praga da MADRASTA, MARIA segue decidida e feliz pela estrada. E caminha cantando, como o ribeirão caminha pro mar.

MARIA

Constança, meu bem, Constança

Constante sempre serei

Constante até a morte

Constante eu morrerei

(Constante, Villa-Lobos)

(ABREU, CARVALHO, 2005, p. 55)

Em Busca da Sombra

[...] *MARIA segue pela estrada. Já está feliz novamente. Vai pulando e cantando.*

MARIA

Alecrim, alecrim dourado

Que nasceu no campo sem ser semeado!

Ah, meu amor,

Que le disse assim

Que a flor do campo

Era o alecrim!

(ABREU, CARVALHO, p. 127)

Entretanto, a inserção das canções no roteiro evidencia o plágio no contexto do texto criativo de Genette (2010) nesse caso o plágio ocorre como um recurso textual que auxilia o

¹⁰ O texto de Roman Jakobson intitulado *On linguistic aspects of Translation* foi originalmente publicado em 1959, entretanto utiliza-se como referência a publicação do texto presente na obra organizada por Lawrence Venuti *The Translation studies reader* publicada em 2004, por este motivo quando citado no corpo deste artigo a data da publicação de Jakobson se referirá a data da obra que foi acessada

João Gabriel Carvalho Marcelino

estabelecimento da sequência lógica do texto, além disso, no âmbito da literatura é reconhecível a obra que está inserida em outra obra. A canção de Villa-Lobos é referenciada no roteiro, entretanto no contexto audiovisual não é possível estabelecer essa referência de maneira clara, cabendo ao expectador reconhecê-la. No caso da cantiga Alecrim Dourado, por fazer parte do imaginário popular, é possível reconhecê-la.

Outra forma de Transtextualidade encontrada em *Hoje é dia de Maria* (2005) é a Alusão (GENETTE, 2010) que estabelece relação velada com o texto de origem, essa forma de Transtextualidade é vista no contexto audiovisual através da fotografia como na composição de cena apresentada no quadro a seguir:

Quadro 3 - Alusão ao quadro Retirantes de Portinari

Retirantes (1944) – Candido Portinari



Fonte: Acervo Itaú Cultural

Retirantes em *Hoje é dia de Maria* (2005)
J01E02-001945



Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

A Alusão presente nas cenas comparadas no quadro anterior mostra a relação intertextual presente em contextos semióticos distintos, a imagem do grupo de retirantes que Maria encontra pode ser vista como uma alusão aos retirantes da obra de Portinari dada a distribuição do grupo e a montagem da cena, evidenciando também que as imagens possuem processos narrativos (AGUIAR, 2003) e esses processos permitem interpretação tanto quanto o texto verbal.

João Gabriel Carvalho Marcelino

Considerando a produção de *Hoje é dia de Maria*, os elementos observados em Transtextualidade demonstram que o processo de produção da Adaptação no aspecto de mudança de gênero textual (HUTCHEON, 2013) é de fato uma arte cirúrgica, em que o entrelaçamento dos textos possibilita a criação de algo novo. Observando os elementos de Transtextualidade no contexto de produção da obra adaptada para a televisão, permite-se observar a construção de sentidos dentro do aspecto multimodal (KRESS, 2010), mostrando a Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 2004) para o audiovisual como um processo de transmutação de um meio semiótico para outro, no caso do verbal para o não verbal, processo este que será apresentado na seção a seguir.

4.2 Multimodalidade na adaptação de *hoje é dia de maria* (2005)

Diante do produto da Tradução Intersemiótica e Adaptação para o audiovisual encontra-se a microssérie *Hoje é dia de Maria* (2005) transposta a partir do roteiro, esse processo de transposição produz uma narrativa audiovisual que utiliza diferentes recursos para transpor as mensagens descritas no roteiro. É válido ressaltar que o gênero roteiro naturalmente é criado para ser complementado pela interpretação final, isso torna a produção final algo variado e que cabe a cada leitura e interpretação dos envolvidos no processo de criação coletiva da adaptação (HUTCHEON, 2013).

Ao recriar o roteiro em imagem, a narrativa verbal passa pelo processo de transmutação da Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 2004), esse processo transpõe a narrativa para o audiovisual, portanto, os elementos verbais que caracterizam os acontecimentos da obra são recriados em imagens, sons, ruídos, canções, interpretações, figurinos, entre outros. Os elementos visuais por si são capazes de narrar, como pode ser visto na cena a seguir:

Quadro 4 - Cenário Sertanejo
J01E06-00:03:13



Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

Tendo em vista que as imagens possuem códigos de interação próprios para comunicar ao expectador (PELLEGRINI, 2003), é possível perceber que o conjunto de elementos enquadrados na fotografia da microssérie funciona como a combinação de palavras que compõem o texto. A linguagem verbal do símbolo escrito passa a funcionar com a linguagem icônica da imagem. Os elementos imagéticos que aparecem na imagem compõem o ambiente do sertão árido, reforçado pela utilização da paleta de cores quentes enfatizadas pelo amarelo e laranja, e pelas ossadas ressecadas. Cada imagem contendo um processo narrativo (AGUIAR, 2003) é combinada com a imagem seguinte, e os elementos verbais das falas dos personagens, dos elementos indiciais dos ruídos e movimentos de câmera para compor um sentido completo para ser lido pelo expectador.

Ainda observando os processos narrativos presentes em imagens paradas (AGUIAR, 2003) que pode ser visto e interpretado por um leitor-expectador encontra-se a sequência a seguir que apresenta os Executivos. Em uma passagem que incorpora de maneira aludida o cordel *O Verdadeiro Romance do Herói João de Calais e sua Amada Constança*¹¹(SILVA, 19--), encontra-se a adaptação como mudança de gênero literário (HUTCHEON, 2013) recriando o cordel no roteiro, seguido da segunda adaptação que corresponde a criação do texto verbal no audiovisual:

¹¹ Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/10935/1/LC1579.PDF>

João Gabriel Carvalho Marcelino

Quadro 5 - Adaptação e Tradução Intersemiótica do Verbal ao Audiovisual

Cordel

Neste momento João foi numa praça avistando uma porção de cachorros grande barulho formando João disse: eu vou saber porque eles estão brigando.

Quando João de Calais do frevo chegou bem junto viu que os cachorros estavam formando grande conjunto desesperados rasgando o corpo de um defunto. (SILVA, 19--., p. 4)

J01E02-00:09:36



Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

J01E02-00:09:53

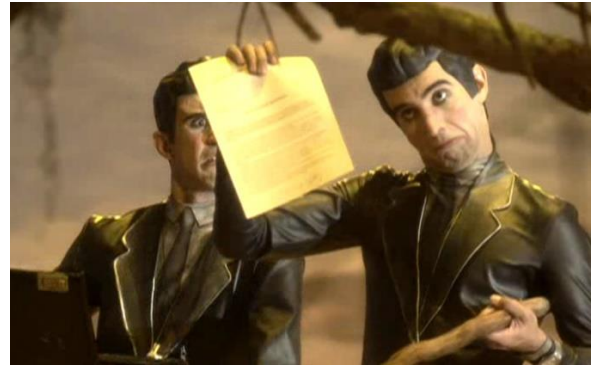


Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

No País do Sol a Pino

Os dois EXECUTIVOS, como em uma coreografia rápida e mecânica, pulam da moto e, armados com um pau, começam a bater no tal DEFUNTO. Maria se levanta depressa e corre na direção deles. (ABREU, CARVALHO, 2005, p. 59)

J01E02-00:09:51



Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

J01E02-00:10:14



Fonte: DVD Hoje é dia de Maria (2005)

Na cena produzida a linguagem não verbal do contexto audiovisual evidencia a combinação de elementos não-verbais para a composição da cena, nos quadros apresentados a narração ocorre de maneira visual em uma sequência de *stopmotion*, que combinada com a música da cena dão aos Executivos um aspecto mecânico. Em primeira instância, destaca-se que a narração não é apenas um suceder de imagens; mas sim uma estrutura que pode ser

João Gabriel Carvalho Marcelino

visualizada em simultaneidade (AGUIAR, 2003), os elementos combinados de Imagem, figurino, montagem, Sonoplastia traduzem as figuras dos executivos.

A cena torna evidente a divisão do trabalho semiótico entre imagem, cores e texto verbal e não verbal como tendo funções diferentes de comunicação (KRESS, 2010). É que a combinação dessas linguagens produz um texto multimodal com sentido completo. É válido, também, apontar para interpretação que ocorre em paralelo a sequência de imagens, toda a linguagem corporal e gestual das personagens transmite significado completo, o que evidencia o princípio de que a linguagem gestual é universalizada (KRESS, 2010).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de *Hoje é dia de Maria* a partir de elementos da cultura popular para a composição do roteiro e a posterior Tradução Intersemiótica e Adaptação para o audiovisual permitem discutir os elementos de Transtextualidade presentes na produção do roteiro. Esses elementos mostram como a produção do texto criativo recorre a diferentes recursos que vão desde a tradução Intralingual até a inserção de textos reconhecíveis para compor um texto novo. Nesse sentido, a inserção de canções, composições visuais alusivas e adaptação de texto para compor *Hoje é dia de Maria* colocam o roteiro e a microssérie permitem observá-la tanto como objeto de estudo para a observação desses diferentes aspectos relacionando a obra com os textos de origem, quanto como uma obra completa.

Ao traduzir o roteiro para o audiovisual, a mudança de sistema semiótico do verbal presente no roteiro para o híbrido (verbal e não verbal), possibilitam observar como a produção audiovisual transpõe a linguagem verbal para o audiovisual. Essa transposição evidencia a combinação da linguagem verbal nas verbalizações das personagens combinadas com a interpretação, expressão corporal, figurino, cenografia, fotografia, montagem e sonoplastia criam um texto multimodal que transmite significado mesmo quando não há verbalizações. Essa composição multimodal evidencia como a linguagem no audiovisual é ampla e possui estrutura particular, capaz de produzir sentidos, significar e causar no leitor efeito similar a leitura do original.

João Gabriel Carvalho Marcelino

Por fim, buscou-se mostrar que a Tradução Intersemiótica é um campo interdisciplinar e, quando associado com a Teoria da Adaptação, a Transtextualidade e a Multimodalidade permitem problematizar a construção de narrativas audiovisuais buscando contribuir para a divulgação de pesquisas relacionadas à produção televisiva, adaptação, semiótica e multimodalidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 115-144.

ALMEIDA, Felipe dos Santos. **Transtextualidade entre Sófocles e Ovídio**: virtude e ira na caracterização de Ajax. Tese (Doutorado em Letras) Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017, p. 211.

AZÊREDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo; AZÊREDO, Genilda (orgs.). **Estudos Comparados**: análises de narrativas literárias e fílmicas. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 133-146.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. A montagem Audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. **Razon y Palabra**. Mexico, n. 67, p. 1-19, 2009. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/moraes_Porto.pdf>

HOJE é dia de Maria. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Intérpretes: Carolina Oliveira; Letícia Sabatella; Rodrigo Santoro; e outros. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Música: Tim Rescala. Brasil: TV Globo, c2004-2006. 3 DVD (9H26MIN), Color. Produzido por Globo Marcas.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. 2. Ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JEHA, Julio. Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica. **Todas as Letras** (São Paulo. Impresso), São Paulo, v. 6, n.6, p. 123-129, 2004.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, dialogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-60.

João Gabriel Carvalho Marcelino

KRESS, Gunther. Multimodality. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. **Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures**. London: Routledge, 2000, p. 179-200.

KRESS, Gunther. **Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication**. New York: Routledge, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-36.

SARTORI, Giovanni. **Homo videns: televisão e pós-pensamento**. Bauru: Edusc, 2001.

SOUZA, Francisco Ernandes Braga de; SILVA, Silvio Porfírio da; CIPRIANO, Luis Carlos. Textos Multimodais: Um Novo Formato De Leitura. **Linguagem em (Re)vista**, vol. 10, n. 19. Niterói, jan.-jun./2015, p. 133-159. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/linguagememrevista/19/08.pdf>>

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. v 1. 9 ed. São Paulo: Global, 2003.

MARCELINO, J. G. C. **“Hoje é dia de Maria”**: um estudo sobre tradução intersemiótica e adaptação de personagens do roteiro para a TV. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13 ed. São Paulo, Global, 2004, p. 302-304.

JAKOBSON, Roman. **On linguistic aspects of Translation**. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation studies reader**. New York: Routledge, 2004, p. 113-118.