

Tradução do Conto “O ovo e a Galinha” para o Curta-Metragem “O ovo”

Sheyla Graziela Crispim Lacerda¹
Instituto Federal do Ceará, Juazeiro do Norte, CE

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a tradução do conto de Clarice Lispector “o ovo e a galinha” para o curta-metragem “o ovo”, dirigido por Nicole Algranti. A metodologia utilizada será a análise fílmica, a obra literária será o ponto de partida para perceber como se desenvolve o processo de recriação da obra.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; literatura; tradução intersemiótica, análise fílmica.

As adaptações da literatura para o cinema sempre despertaram múltiplos interesses: dos realizadores, que se esforçam para transformar em imagens aquilo que apreendem de uma relação íntima e pessoal com a obra; dos espectadores, que esperam ansiosamente ver no cinema aquelas cenas que a leitura deixou na mente como se fossem as lembranças de um sonho; e dos pesquisadores, que tentam compreender as nuances do processo tradutor.

Stam (2008) explica que a crítica muitas vezes tem sido discriminatória em relação às adaptações porque a noção de fidelidade tornou-se o centro da questão, além de constar sempre um pressuposto de superioridade do livro em relação à adaptação cinematográfica. Para não cair neste tipo de armadilha, é fundamental lembrar que “uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (STAM, 2008).

Nesse contexto, propomos analisar a tradução do conto da Clarice Lispector “o ovo e a galinha” para o curta-metragem “o ovo” para observar como o texto literário foi transformado nessas imagens em movimento.

Entendemos a adaptação da obra literária para o cinema, como uma forma de tradução. A teoria da adaptação como tradução tem sua origem na lingüística, Jakobson (1995) explica que há três maneiras de interpretar um signo verbal, classificando três formas de interpretação, a tradução intersemiótica trata de signos verbais interpretados por

¹ Servidora técnico-administrativa no IFCE - campus Juazeiro do Norte (jornalista), mestra pela UFCA e especialista pela UFC, email: sheylagraziela@ifce.edu.br.

meio de sistemas de signos não-verbais, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 2007).

Esse caso é o que acontece na passagem do conto para o curta-metragem, que em 1973 foi escrito por Clarice Lispector e Luiz Carlos Lacerda (diretor e roteirista), embora só tenha sido filmado trinta anos depois (em 2003), com a direção de Nicole Algranti (sobrinha neta de Clarice). “O ovo” tem 11 minutos de duração.

Em 1980, tendo em vista a inexistência de uma teoria da tradução intersemiótica, Julio Plaza investiga esse tipo de tradução, tratando-a como “prática artística na medula da nossa contemporaneidade”. Pensando o objeto estético o autor se apóia na semiótica peirceana, para discutir sobre questões específicas a esse processo, e refletir sobre a tradução intersemiótica como pensamento em signos, como trânsito de sentidos e como transcrição de formas.

Plaza considera “(...) a tradução se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo” (PLAZA, 1987). Podemos pensar como “O ovo” é repleto de detalhes que apontam características da época em que foi produzido: indícios estilísticos, estéticos e as próprias condições técnicas de produção em determinado período. Na adaptação, a própria seleção feita pelo realizador de que trecho da obra original será enfatizado, ou que parte será descartada, supõe que tipo de leitura do passado é feita no presente e projetada para o futuro. E mais uma vez, vemos que o processo tradutor não exige fidelidade:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.” (PLAZA,1987)

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.114) as obras fílmicas curtas têm uma “forma-sentido” que gera impacto de um modo mais óbvio que os longa-metragens “porque a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história” nem mesmo de ser “distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções”.

A análise fílmica como processo metodológico, conforme o *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Vanoye & Goliot-Lété (1994), significa:

(...) decompô-lo em seus elementos constitutivos (...) destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’ (...) estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento.

Para a análise consideramos o nível das seqüências, (JULLIER; MARIE, 2009) em que “o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade”, neste caso, vamos pensar com relação a unidade narrativa, que se refere a uma unidade da ação.

Podemos fazer uma divisão das seqüências: cotidiano (começo e final do filme), o nascimento do ovo (momentos em que aparece o homem que desenha na areia e a mulher grávida), restaurante, industrialização do ovo, os agentes do ovo. Há um entrecruzamento dessas situações ao longo do filme.

No curta-metragem o silêncio é predominante, embora haja a narração da cantora Maria Betânia não aparecem outros tipo de sons, transmitindo como a experiência que a mulher está vivenciando é paradoxal, permeada de individualidade e ao mesmo tempo universalidade.

Segundo Ramos e Miranda (2000) na trilha incidental moderna “a música é utilizada para atribuir às imagens uma efetiva conotação”, na cena final a música de cena ajuda a mostrar a perplexidade da mulher diante das suas descobertas, a partir das quais ela não poderá ser a mesma.

Como a escrita de Clarice Lispector se guia pelo fluxo da consciência, transferir uma frase do começo do texto para o meio ou para o final não deveria fazer diferença. No entanto, quando se estabelecem as novas conexões textuais na narração do curta-metragem, a relação “imagem-texto” vai conferindo um sentido quase linear, como se uma seqüência fosse se encaixando à outra.

Uma tela escura, no centro aparece um ovo, por causa da iluminação só se vê a parte superior, semelhante a uma lua crescente. Imaginamos ser o ovo porque o título e a narração já sugerem: “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”. Em seguida um plano de detalhe mostra parte do rosto de uma mulher observando um ovo que está sobre uma superfície plana. A narração “imediatamente percebo que não se pode estar vendo

um ovo” traz à tona um momento insólito, “não se pode estar vendo um ovo”, então, o que seria aquele objeto?

Há uma fusão entre a imagem do ovo (aquela em que ele aparece semelhante a uma lua crescente) e o olho da mulher observadora do ovo, o recurso que, neste caso, enfatiza a relação entre as imagens. Em seguida, o movimento da câmera acompanha os passos de uma pessoa, que não vemos completamente, mas percebemos que caminha à beira mar e segura uma vara, referência ao conto: “Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o [o ovo]” (LISPECTOR, 1998). De repente, em plano de detalhe apenas a vara a desenhar uma forma oval na areia, aperfeiçoando o desenho continuamente. Até a onda do mar apagar, diferente do conto em que o homem “apagou-o com o pé nu”.

O oceano é exibido em plano geral e parece ser a fronteira que separa a vida real daquela mulher que viu o ovo e o mergulho em um universo desconhecido, o mar simboliza a:

energia vital inesgotável, mas também do abismo que traga tudo (...) o mar aproxima-se, na perspectiva da psicanálise, dos dois aspectos da grande Mãe, que dá e tira, concede e castiga; na qualidade de reservatório de inumeráveis tesouros submersos e de figuras ocultas na escuridão, simboliza também o inconsciente. Como superfície imensa e incomensurável, simboliza a infinitude e, para os místicos, a dissolução de Deus. (LEXICON, 1997)

Essa simbologia do mar nos lembra a concessão e o castigo de quem passa pelo momento de epifania: quando a mulher percebe o ovo imerge em si mesma e nos insondáveis mistérios do universo, é concedido a ela o privilégio do conhecimento e o castigo de não poder mais enxergar o mundo como antes, tampouco viver como antes.

No momento posterior, em plano de conjunto o mar e o homem com a vara a escalar pedras, até chegar ao topo. Então, o personagem é filmado de baixo para cima, conforme Martin (2006), o plano contrapicado (contraplongée) “dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los”. O sentido desse plano é confirmado quando vemos o personagem estufar o peito, erguer os braços e lançar o seu cajado com força.

A vara fincada na areia em plano de detalhe, após alguns planos, vemos o rosto cansado daquele homem que caminha no sol escaldante, ele se senta na terra e retira a

vara, começa a cavar naquele local com as próprias mãos até desenterrar um ovo (a descoberta). E como na época do cinema mudo é inserida a legenda: O que veio primeiro?

O homem lava o ovo e retira dele uma linha sem fim como se representasse a infinitude da existência. A imagem do mar se repete e sempre mais uma vez está próximo ao ovo, como se todos os segredos da existência fizessem parte do inconsciente. A mulher grávida aparece em plano geral e caminha molhando os pés na água do mar, enquanto acaricia a barriga evidencia-se a semelhança entre a barriga e o ovo.

A imagem de olhos que em plano de detalhe são evidenciados em mais de um momento do filme, ou pessoas que passam na rua de óculos, fazem alusão à visibilidade dos mistérios da existência, que só alguns conseguem enxergar, como no conto: “Faço parte da maçonaria dos que viram uma vez só o ovo e o renegam como forma de protegê-lo” (LISPECTOR, p.55, 1998). Daí se origina a seqüência que mostra os agentes do ovo a trabalhar em escritórios, protegendo o ovo e sofrendo por não poder contar seus segredos a ninguém. Aqueles que para não enlouquecerem “comem ovos fritos”.

Ao final, a mulher volta ao seu cotidiano familiar, com uma rotina tumultuada que a impede de pensar sobre a sua descoberta. “De repente olho o ovo na cozinha, só vejo nele a comida, meu coração bate, a metamorfose está se fazendo em mim, o ovo é o mesmo que se originou da Macedônia, mas a galinha é sempre a tragédia moderna.” Essa parte da narração só aparece nos créditos finais, é o momento em que a mulher volta a enxergar o ovo como simples alimento.

A narração do curta-metragem só apresenta cinco trechos de texto que não estão presentes no conto: 1) Há pessoas que já viram o ovo. Mas são proibidas de falar sobre ele / 2) Essas pessoas são os agentes secretos da Eternidade. Eles, às vezes, trabalham em escritório / 3) Eu sou uma agente do ovo. Fui falar e quase morri estrangulada. Outro agente falou e foi atropelado / 4) O ovo é o segredo que encerra o segredo dos segredos 5)O ovo vos anuncia e vos denuncia. A pessoa fica nua diante do ovo. O ovo nunca acabará. Guardem esse segredo. E para não enlouquecerem, comam ovos fritos.

As demais alterações na narração se referem apenas à supressão ou à inserção de alguma palavra, com o intuito de conectar duas ideias que originalmente estavam separadas ou simplesmente para dar um tom enfático.

No curta-metragem, as novas associações textuais, combinadas com a imagem parecem propor uma espécie de linearidade que é ausente no texto clariciano. A narração

associada às imagens parece limitar o sentido do curta-metragem, como se amarrasse a imagem à possibilidade imaginativa informada pelo texto.

Essa busca de uma linearidade parece ser quebrada com algumas imagens insólitas, como se o filme fosse em direção oposta à narrativa clássica ao mesmo tempo em que deixa entrever nas entrelinhas os rastros desse tipo de construção.

Com a simples experiência de assistir ao curta-metragem sem áudio, é possível perceber a ampliação de percepções, em que o “ver- sentir” presente se torna amplo e inalcançável, trazendo ao cinema aquela importância de que fala Rabiger (p.89, 2007), onde “as experiências interiores dos personagens principais podem ser expressas por meio de cenários, objetos e estados de espírito habilmente escolhidos”, que “funcionam de forma metafórica ou simbólica como chaves que abrem a porta para questões mais profundas.”

REFERÊNCIAS

- BAZIN, A. **O cinema (Ensaio)**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991
- FIELD, S. Adaptação In: _____. **Manual do Roteiro**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- JULLIER, L; MARIE, M. **Lendo as imagens no cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
- LEXIKON, H. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Dinalivro, 2006
- PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; (Brasília): CNPq, 1987.
- PONTIERI, R. L. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- RABIGER, M. **Direção de cinema: técnicas e estética**. Tradução de Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro, Elsevier, 2007.
- RAMOS, F.; MIRANDA, F. L. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, Editora Senac, 2000.

STAM, R. **A literatura através do cinema:** realismo magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VÁRIOS AUTORES. **Cadernos de Literatura Brasileira:** Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.