

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Bernardo Rodrigues Espíndola

A adaptação fílmica e as três dimensões da tradução intersemiótica:
a representação dos Evangelhos no filme *A Paixão de Cristo*

Belo Horizonte

2008

BERNARDO RODRIGUES ESPÍNDOLA

A adaptação filmica e as três dimensões da tradução intersemiótica:
a representação dos Evangelhos no filme *A Paixão de Cristo*

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Julio Jeha

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Há um elemento de paixão em toda percepção estética.

John Dewey

Agradecimentos

Aos meus pais e aos meus irmãos pelo constante estímulo ao estudo e à Filosofia. Foi em casa que aprendi a ter prazer em estudar.

À Sarah pelo incondicional apoio, companheirismo e amparo.

Ao meu orientador, professor Julio Jeha, pela presteza, competência e paciência, tão importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os meus professores, que, cada um de uma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, de forma especial, à professora Geane Alzamora, que, na graduação em Comunicação Social, me apresentou de forma tão brilhante à Semiótica, despertando meu interesse pela obra de Charles Sanders Peirce. Agradeço também aos professores e funcionários do programa de pós-graduação em Letras da UFMG, pelo comprometimento e dedicação.

Aos meus alunos e colegas de trabalho, pelo incentivo e compreensão.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a representação dos Evangelhos no filme *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson. Para tanto, o estudo sustenta-se sobre a semiótica de Charles Sanders Peirce, observando-se três dimensões da adaptação fílmica: estética, transpositiva e contextual. Atentando-se às semioses que se desenvolvem entre o texto escrito e a obra fílmica, a tradução intersemiótica é tratada como um processo que, mais do que transferir elementos do texto literário para a linguagem do cinema, envolve uma atividade criativa e crítica. Evidenciam-se, assim, em *A Paixão de Cristo*, as influências artísticas, teológicas e culturais que interferem no modo como o filme atualiza o texto bíblico.

Abstract

This research aims to analyze representation of the Gospels in Mel Gibson's movie *The Passion of the Christ*. Charles Sanders Peirce's Semiotics is the basis of this study, which observes the three dimensions of filmic adaptation: aesthetic, transpositive, and contextual. Considering the semiosis growing between the written text and the film, intersemiotic translation is seen as a process that, more than transferring novel elements to the language of the cinema, involves a creative and critic activity. In *The Passion of the Christ*, it becomes evident how artistic, theological and cultural influences interfere in the way the movie actualizes the biblical text.

Sumário

Introdução

A adaptação de textos literários para o cinema tem recebido cada vez mais atenção de estudiosos de teoria literária, cinema, comunicação, filosofia, etc. Tal variedade de construções de objetos de pesquisa a partir dessa prática comum de tradução intersemiótica originou um amplo rol de teorias das adaptações filmicas, que multiplicam-se em diferentes abordagens sobre esse mesmo processo.

A partir das diversas teorias sobre as adaptações, procura-se, neste estudo, formatar, inspirado na semiótica peirceana, um modelo para análise da representação dos Evangelhos do Novo Testamento no filme *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson, que dialogue com os estudos de outros autores sobre as adaptações.

No primeiro capítulo, destacam-se alguns pontos acerca das peculiaridades e similaridades das linguagens literária e filmica, especialmente sobre a narrativa e o ato da leitura desses textos. Feito isso, parte-se para um panorama sobre os estudos da adaptação filmica, apontando os principais autores e abordagens teóricas sobre o assunto, destacando-se Brian McFarlane e Robert Stam. Ressaltam-se três aspectos sobre a adaptação. Primeiro, há, conforme aponta McFarlane, algo que se transpõe quase que diretamente do livro para o filme, sem intervenção ou transformações do cineasta. Por outro lado, existem elementos que precisam ser adaptados para se ajustar ao novo suporte, o que requer maior intervenção do diretor ou do roteirista que faz a tradução de uma obra literária para o cinema; toda adaptação passa por uma atividade criativa, existindo, portanto, uma autoria, uma originalidade e uma independência como obra de arte. Por fim, de acordo com o que observa Robert Stam, as adaptações não envolvem apenas um texto inicial e sua tradução, mas esses dois textos integrando um todo maior, uma rede com a qual se relaciona e que interfere diretamente na leitura e adaptação, que se caracteriza, portanto, como algo

contextualizado histórica e culturalmente, contextualização essa que influencia no modo como a obra literária se atualiza no cinema.

Observa-se, no segundo capítulo, como a semiótica de Charles Sanders Peirce pode contribuir para o estudo das adaptações fílmicas, entendida como uma tradução intersemiósica e, como tal, um tipo particular de semiose que se desenvolve a partir da obra literária. Dedicar-se essa seção ao estudo do signo no contexto da semiótica peirceana e o modo como sua concepção a partir da representação de um objeto e determinação de um interpretante permite que se tenha um olhar mais amplo sobre as adaptações. Não se pretende aqui sobrepôr a teoria de Peirce aos demais estudos da recepção, mas, promover um diálogo entre algumas dessas teorias a partir do modelo peirceano. Por outro lado, não se pretende conferir ao livro ou ao filme alguma primazia de um sobre o outro; observa-se o modo como se relacionam, ambos como textos que compartilham um mesmo tema.

Apesar de nos fundamentarmos na semiótica, não se trata meramente de uma aplicação direta da filosofia peirceana ao estudo da adaptação; o que se busca é uma concepção da tradução intersemiósica baseada nas categorias desenvolvidas por Peirce e regida pela relação triádica que norteia seus estudos. É com esse intuito que se propõem aqui três dimensões da tradução intersemiósica. Observa-se a adaptação fílmica sob o que chamamos de dimensões estética, transpositiva e contextual, que, por sua vez, envolvem operações específicas – respectivamente, poética, especular e dialógica – na construção de uma nova obra de arte em diferente sistema semiótico. Essas dimensões ou operações tradutórias não se excluem, são diferentes aspectos relativos ao processo de adaptação, que interferem no modo como os textos literário e fílmico se relacionam.

Com base nos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade que basilar a semiótica peirceana, retomamos alguns pontos comentados acerca das adaptações, que compreendemos como um processo que envolve criação – dimensão estética –,

transferência – dimensão transpositiva – e intertextualidade – dimensão contextual. Ao se observar a dimensão estética da adaptação, atenta-se àquilo que é próprio do filme e que confere a ele o status de obra de arte autônoma; atentando-se à dimensão transpositiva, analisam-se os elementos que se transpõem de uma obra para a outra e como se rearranjam ao longo desse processo, numa relação direta entre livro e filme; já a dimensão contextual refere-se aos aspectos transtextuais da adaptação que interferem no modo como livro e filme dialogam com outros textos e com a própria tradição.

Toda essa fundamentação teórica tem como objetivo oferecer subsídios para a análise da adaptação que Mel Gibson faz dos Evangelhos no filme *A Paixão de Cristo*, capítulo três deste trabalho. O filme, que representa as últimas horas de vida de Jesus, da prisão à crucificação, gerou muita polêmica e inúmeras críticas. Entretanto, mereceu pouca atenção da academia, motivo pelo qual a presente pesquisa dedicou-se a seu estudo.

Apesar de o filme se apresentar como uma representação fiel dos Evangelhos do Novo Testamento, observam-se aspectos que tornam essa classificação inapropriada, assim como já tem sido superada a discussão sobre a fidelidade nas adaptações, que mostra-se algo impossível. Mais do que adaptar e recriar sobre o texto bíblico, o filme preenche lacunas na narrativa dos Evangelhos com outros textos, canônicos ou não, bem como elementos de tradições culturais que segue determinada orientação religiosa, à qual o filme mostra-se mais “fiel”.

Espera-se, com a análise desta que foi a última representação da Paixão de Cristo no cinema, evidenciar o modo como uma adaptação envolve diferentes operações tradutórias, que resultam na definição das três dimensões da tradução intersemiótica. Pretende-se, com isso, apontar novas possibilidades para os estudos da adaptação fílmica, especialmente ao promover o diálogo com a teoria peirceana, bem como contribuir para o

desenvolvimento dos estudos interartes, que têm merecido crescente atenção das mais variadas áreas de pesquisa que lidam com o fazer artístico e sua recepção.

1. A adaptação de obras literárias para o cinema

Para perceber, um espectador precisa criar sua própria experiência. [...] Sem um ato de recriação o objeto não será percebido como obra de arte.

John Dewey, *A arte como experiência*

Desde o surgimento do cinema, é bastante vasta a produção de filmes “inspirados” em obras literárias, prática muito comum que continua traduzindo contos, romances e até poemas para a linguagem cinematográfica. Ao mesmo tempo em que as adaptações ocupam um lugar especial na história do cinema, a crítica literária, interessada no modo como as duas linguagens dialogam uma com a outra, também tem se dedicado cada vez mais aos estudos desse processo de transposição, adaptação ou tradução.

Durante muito tempo, os estudiosos das adaptações concentraram-se em critérios de fidelidade, buscando verificar até que ponto um filme era fiel ou não ao livro em que se baseava. Com o passar do tempo e o desenvolvimento das pesquisas nessa área, percebeu-se, porém, a impossibilidade de repetir um livro na tela do cinema, conduzindo-se as reflexões para o modo como se dá o processo de elaboração de um filme que parte de uma obra literária e de que modo os signos desta motivam e interagem com os daquele. De uma leitura que privilegiava o texto escrito, parte-se para a análise do diálogo que se estabelece entre as linguagens literária e cinematográfica, observando-se o modo como os signos se transformam de um sistema semiótico para o outro.

1.1. Entre a literatura e o cinema

As aproximações entre a literatura e o cinema já motivaram diversos estudos que apontaram interseções entre essas duas linguagens. Destacam-se aqui duas reflexões acerca desses sistemas semióticos: primeiramente, o caráter narrativo do cinema e os pontos de congruência deste com a narrativa literária; em seguida, o modo como se dá a ação dos signos em cada uma das linguagens de que ora tratamos.¹

Neste capítulo, serão inicialmente observados aspectos que aproximam as duas linguagens, especialmente no que diz respeito à narrativa. Posteriormente, serão analisadas as peculiaridades dos signos na literatura e no cinema e as diferenças que surgem na relação entre eles e seus objetos, bem como seus interpretantes, a partir de cada um desses suportes midiáticos.

1.1.1 Da narrativa literária e fílmica

O potencial narrativo do cinema é o ponto de convergência mais evidente entre cinema e literatura.² Tanto num romance como num filme, observamos uma sucessão de eventos desencadeados pela ação de determinados personagens e organizados a partir de determinado foco narrativo. O modo como isso se organiza num e noutro sistema de signos varia e é próprio de cada linguagem; entretanto, há interseções e similaridades entre as duas formas de narrativa, caso contrário seria impossível levar sentido de uma para a outra.

Deve-se distinguir entre os conceitos de narrativa e narração, similares à distinção proveniente do formalismo russo entre *fabula* e *sjuzet*. O primeiro diz respeito à seqüência de eventos, à “história” contada, enquanto o outro se refere à estrutura que se dá à

¹ Referimo-nos ao conceito de semiose – ação dos signos – proposto por Charles S. Peirce, que com tal termo aludia à contínua e infinita transformação de um signo em outro (o interpretante), assunto que será retomado de forma mais detalhada no Capítulo 2.

² MCFARLANE, 1996, p. 12.

narrativa, ao modo como esses eventos são dispostos e estrategicamente organizados dentro da obra tal como se apresenta ao leitor.

Estabelece-se, dessa forma, um diálogo com outros modelos que partem da relação dicotômica entre *o que* se diz e *o como* se diz, que encontra relações na distinção entre enunciado e enunciação, bem como com a distinção entre conteúdo e forma. A discussão nos possibilita analisar tanto textos literários como cinematográficos, e aponta possibilidades para a análise das adaptações de obras da literatura para o cinema.

Para Brian McFarlane, são próprios da *fabula*, ou da narrativa, os elementos de uma obra literária passíveis de transposição para a linguagem cinematográfica. Esses elementos transferíveis de um meio para outro, por sua vez, distinguem-se daqueles próprios da enunciação e não podem ser transpostos diretamente para outra linguagem.³ O que literatura e cinema compartilham, portanto, são os elementos próprios do enredo; num e noutro haverá personagens, que têm ligações uns com os outros e desenvolvem determinadas ações que desenham a trama do livro ou do filme. O que se conta na literatura, conta-se no cinema; mas o *como* a literatura conta, a forma como se tece a narrativa, o modo como se apresenta isso ao leitor é transformado no filme, que o faz a partir de recursos que são próprios da linguagem audiovisual do cinema, híbrida, com as possibilidades que se abrem e as limitações que se impõem.

Dessa forma, o que um livro e um filme compartilham são os elementos próprios da narrativa, distinguindo-se entre eles o modo particular como essa narrativa é feita, em que se ressaltam as peculiaridades de cada sistema semiótico. Por mais que seja possível apontar semelhanças no que se refere à enunciação, as particularidades de cada linguagem demandam recursos diferentes.

O modo como literatura e cinema se relacionam é também analisado por Timothy Corrigan, a partir da distinção entre história, roteiro e narração:

³ NAREMORE, 2000, p. 9.

As histórias são geralmente o que a literatura e o cinema podem compartilhar, por fornecerem materiais básicos [...] sobre eventos, vidas, personagens e suas motivações. O ponto de divergência entre o filme e a literatura é freqüentemente a construção narrativa dessas histórias através de um enredo, que apresenta esses eventos em determinada ordem (cronológica ou não), e uma narração que formata e colore esse roteiro a partir de determinado ponto de vista.⁴

A arte de contar história é tida como o ponto de aproximação da literatura e do cinema. Tal aproximação é clara ao se observar como o cinema busca na literatura não apenas conteúdo, mas também determinados padrões e estratégias narrativas, podendo então incorporar outros elementos, como focos narrativos, definidos pelo direcionamento do olhar do espectador, a presença ou não da voz *over* de um narrador, bem como o modo como se desencadeiam os eventos no filme.

Kamila Elliott caracteriza como “genético” o conceito de adaptação que se fundamenta nas aproximações narratológicas de literatura e cinema: “Narratologistas definem o que se transfere entre literatura e filme como uma estrutura narrativa fundamental semelhante a uma estrutura genética”.⁵ A narrativa seria a base que sustenta o texto literário, contendo em sua estrutura a essência desse texto; ao se adaptar uma obra da literatura, constrói-se uma nova obra a partir desse fundamento narrativo. Uma adaptação fílmica mantém, nesse caso, elementos fundamentais da narrativa literária, como a sucessão de eventos, a ação de personagens, etc.

Se a narrativa é apontada como interseção entre literatura e cinema, é preciso destacar o papel da direção e montagem do filme. Por um lado, a direção desempenha um papel fundamental ao insinuar uma narração em terceira pessoa ou determinada perspectiva subjetiva (câmera subjetiva), que sugere uma narração em primeira pessoa. Por

⁴ No original, “stories are commonly what literature and movies might share, as they provide basic materials [...] about events, lives, characters, and their motivations. Where film and literature often part ways is in the narrative construction of those stories through a plot, which presents those events in a certain order (chronological or not), and a narration that shapes and colors that plot with a certain point of view” (CORRIGAN, 1999, p. 83).

⁵ No original, “Narratologists figure what transfers between literature and film as an underlying deep narrative structure akin to genetic structure” (ELLIOTT, 2004, p. 230).

outro, a montagem ocupa também uma posição central ao estabelecer o modo como se associam os diferentes planos, cujo desencadeamento passa a operar de modo similar à linguagem verbal.

Em um texto escrito, existe uma linearidade que faz com que a sucessão das palavras estruture um todo significativo em que uma palavra interfere na significação da seguinte. De forma semelhante, a produção de sentido no cinema também ocorre pela seqüência de imagens e sons, que formam um conjunto significativo que surge da conjugação dos planos.

Marcel Martin, como aponta José Américo de Miranda Barros, coloca a função narrativa como um tipo de montagem (o outro tipo seria a montagem expressiva, que visa a um efeito imediato) que “consiste em associar planos pela ordem lógica ou cronológica, com a finalidade de contar uma história”.⁶ A associação desses planos, sua ordenação e articulação é o que tece a narrativa cinematográfica.

Vale ressaltar, aqui, que o plano, entendido como uma seqüência contínua de imagem, articulada ou não a elementos sonoros, entre um corte e outro, passa a ser visto como a unidade mínima de sentido no cinema, tal como a palavra na literatura.

A montagem narrativa, por seu turno, visa, em princípio, à sugestão de continuidade; ela traz já, implícita, uma idéia de cinema: a idéia de “transparência”, segundo a qual o filme deve deixar ver os acontecimentos representados num regime ilusionista. Nesse caso, a montagem, que fundamentalmente é descontinuidade, transforma-se em instrumento para a construção de uma continuidade; ela trabalha contra si mesma, ocultando-se, fazendo-se passar despercebida.⁷

A montagem é um elemento fundamental para a produção de sentido no cinema; é através dela que se articulam os planos uns com os outros e se estabelece uma seqüência de ações inter-relacionadas, a partir dessa unidade mínima que é o plano. O plano não é interpretado de forma desvinculada do todo em que está inserido: a leitura de uma cena é influenciada

⁶ BARROS, 1993, p. 93.

⁷ BARROS, 1993, p. 93.

pela cena anterior e será articulada com aquela que a sucede, que vai agir na significação da anterior e da seguinte.

Ressalte-se que a percepção dos planos no cinema não se dá de forma unitária; não se lêem os planos isoladamente, mas articulados uns com os outros. Nem se pode entender que cada fotograma compõe um filme do mesmo modo como ocorre com a palavra no texto literário. O movimento forjado pela sucessão de quadros no cinema impede que se fragmente o texto em unidades imagéticas mínimas como no texto verbal. Dessa forma, o papel do espectador de um filme difere fundamentalmente daquele desempenhado pelo leitor de um romance, conforme será tratado adiante.

A articulação de direção e montagem no cinema define o modo como se desencadeiam as ações das personagens e os eventos do enredo fílmico. As personagens, suas ações, a seqüência – cronológica ou não – dos eventos, sua importância para a trama, bem como elipses, lacunas e tensões são elementos e funções comuns ao romance e ao filme. “Essas funções não dependem da linguagem, no sentido de que elas denotam aspectos do conteúdo da história (ações e acontecimentos) que podem ser indicados de modo verbal ou audiovisual, podem ser transferidas diretamente de um meio para outro”.⁸ São elementos próprios da *fabula*, que, por isso, podem ser representados em diferentes formas de narrativa, pois não dependem diretamente do funcionamento de um sistema semiótico específico para significar.

McFarlane fundamenta-se no conceito de funções narrativas, proposto por Roland Barthes, que as distingue entre funções distribucionais ou integrativas.⁹ As funções distribucionais, em que se destaca a função cardeal, referem-se aos eventos narrados, sua sucessão, e núcleos da narrativa que fazem com que a história caminhe; já as funções

⁸ No original, “these functions [...] are not dependent on language, in the sense that they denote aspects of story content (actions and happenings) which may be displayed verbally or audiovisually, they are directly transferable from one medium to the other” (MCFARLANE, 1996, p. 14).

⁹ BARTHES, 1976, p. 31.

integrativas oferecem ao leitor informações quanto às características de um personagem, físicas ou psíquicas, ou de determinado ambiente, o espaço-tempo da narrativa.

A partir dessa leitura de Barthes, McFarlane destaca as congruências entre um filme e um romance ou conto, por exemplo, observando como determinadas funções do texto literário repetem-se no cinema. Entretanto, as especificidades de cada sistema semiótico fazem com que se definam distintos processos de significação, interação e interpretação.

1.1.2 Da leitura do livro e do filme

Se, na literatura, os eventos são narrados a partir da sucessão de unidades mínimas de sentido – as palavras –, no cinema, isso acontece por meio da imagem, pela sucessão de planos. Isso nos leva a refletir sobre as peculiaridades de cada linguagem – a primeira, predominantemente simbólica; a segunda, icônica.

Barros comenta essa distinção a partir do que Jean-Paul Sartre argumenta sobre os três tipos de consciência pelos quais conhecemos determinado objeto: percepção, imaginação e conceituação. “O cinema se opõe à literatura, cujo código é predominantemente simbólico, pela natureza preferencialmente icônica de seus códigos”.¹⁰ Por mais que possa haver convenções no modo como se formata o olhar do diretor sobre o objeto filmado, o signo no cinema mantém uma semelhança com o objeto que representa, que possibilita que o intérprete o reconheça como tal sem, para isso, recorrer a um sistema de códigos como acontece no caso do símbolo, que é arbitrário por natureza.

Conforme argumenta Barros, enquanto a leitura de uma obra literária exige do leitor a associação dos símbolos que integram o livro (palavras) a imagens mentais, no cinema, ocorre o contrário: a partir da imagem, formam-se conceitos. Apesar de termos a

¹⁰ BARROS, 1993, p. 87.

associação de percepção, imagem e conceito na interpretação de qualquer dos dois sistemas semióticos em pauta, o modo como se articulam diferenciam-se em cada um deles.

McFarlane cita George Bluestone ao discutir as diferenças proporcionadas pelo tipo de suporte pelo qual se tem acesso aos signos no cinema e na literatura, frisando a importância de se reconhecer

a diferença fundamental entre o modo como as imagens são produzidas nos dois meios e como elas são recebidas. [...] [Bluestone] afirma que imagens conceituais evocadas por estímulos verbais mal podem se distinguir daquelas evocadas por estímulos não-verbais, e, nesse sentido, ele compartilha um fundamento comum com vários outros autores que buscaram estabelecer conexões entre os dois meios.¹¹

Trata-se, portanto, de se atentar para o modo como filme e livro propiciam diferentes tipos de percepção, a partir do modo como o leitor interage com cada meio. São diferentes tipos de representação, que suscitam diferentes experiências entre leitor e texto.

McFarlane destaca essa discussão, afirmando que “o signo verbal, com seu baixo nível de iconicidade e forte função simbólica, opera conceitualmente, enquanto o signo do cinema, com seu forte caráter icônico e função simbólica incerta, opera direta, sensual e perceptivamente”.¹² A predominância de signos simbólicos na literatura e icônicos no cinema deve ser observada, pois eles determinam como se dá a significação em cada um desses sistemas semióticos. Por mais que existam símbolos no cinema ou algum caráter icônico num texto literário, especialmente na poesia, tem-se aí uma diferenciação essencial quanto à formatação dos signos e sua interpretação na literatura e no cinema.

¹¹ No original, “the fundamental difference between the way images are produced in the two media and how they are received. Finally, though, he [Bluestone] claims that conceptual images evoked by verbal stimuli can scarcely be distinguished in the end from those evoked by non-verbal stimuli, and, in this respect, he shares common ground with several other writers concerned to establish links between the two media” (MCFARLANE, 1996, p. 4).

¹² No original, “the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function works conceptually, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function works directly, sensuously, perceptually” (MCFARLANE, 1996, p. 27).

Enquanto os aspectos narrativos aproximam os sistemas semióticos literário e cinematográfico, suas particularidades no que se refere à natureza e à materialidade dos signos em cada um deles proporciona diferentes relações desses signos com seus objetos, assim como diferentes formas de interpretação por parte do leitor ou espectador.

O signo no cinema carrega consigo uma característica de auto-referência própria do signo estético. Ele coloca-se como algo que significa a si mesmo, enquanto o signo na literatura projeta para algo exterior. De certa forma, podemos entender o objeto do cinema como algo incorporado à própria imagem, residindo aí uma diferença radical quando se comparam as semioses do signo literário e do cinematográfico.

Umberto Eco observa que a interpretação de signos estéticos, como no caso da imagem, ocorre de modo menos intelectualizado.¹³ Com isso, no processo de produção de sentido, há menos intervenção do espectador de um filme do que do leitor de um romance literário. O texto literário demanda um nível de cooperação do leitor maior do que o filme, pois este dá, muitas vezes preenchidas, ao leitor, as lacunas interpretativas daquele.

Isso, porém, não exclui da linguagem audiovisual qualquer possibilidade de abertura ou polissemia. O que acontece na maioria dos casos em que se adaptam obras literárias para o cinema é que aquilo que o texto literário deixa em aberto quase sempre não se mantém dessa forma no filme, mas este, por sua vez, pode trabalhar com outras lacunas interpretativas, possibilitadas pelas peculiaridades da linguagem audiovisual.¹⁴

Essa reflexão nos leva a um posicionamento fundamental para o estudo da adaptação: se o filme de alguma forma limita as possibilidades interpretativas da literatura, então, a adaptação apresenta-se como a materialização de uma das leituras possíveis do texto escrito. Robert Stam argumenta que observar as adaptações como leituras “sugere

¹³ ECO, 2003, p. 84-85.

¹⁴ Não se trata de considerar a linguagem do cinema mais fechada às possibilidades de significação do que a literatura. O que se observa é que a obra cinematográfica deixa ao espectador lacunas diferentes daquelas do texto literário.

que, assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer livro pode gerar qualquer número de leituras adaptacionais que são inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais e atendem a algum interesse”.¹⁵ Se há um caráter de polissemia intrínseco ao texto literário, no cinema, essas possibilidades de sentido limitam-se ou sintetizam-se na atualização de uma delas, a partir de um olhar próprio do cineasta ou equipe de produção. O filme baseado em obra literária deve ser entendido, portanto, como uma obra de arte autônoma, que parte de uma das leituras possíveis do livro que adapta.

1.2. Do livro para o filme

As adaptações filmicas de obras literárias têm sido objeto de inúmeras teorias, pesquisas e demais produções acadêmicas. Inicialmente, os estudos concentravam esforços no debate sobre a fidelidade das traduções de textos literários para o cinema, destacando muitas vezes as limitações do cinema ao lidar com conteúdos da literatura. Seguiram-se aos primeiros estudos outras pesquisas que evidenciavam as particularidades de cada meio, mas ainda privilegiando o texto literário.

Thaís Flores Nogueira Diniz aponta como expoentes desse grupo de estudiosos Geoffrey Wagner e Dudley Andrews, seguidos por Stuart McDougal, Seymour Chatman e Keith Cohen, que buscavam relações entre a literatura e o cinema, dando, de certa forma, continuidade à linha de pensamento que privilegiava a fidelidade nas adaptações filmicas.¹⁶ Posteriormente, autores como Brian McFarlane, James Naremore, Kamila Elliott, Robert Stam e Timothy Corrigan apontaram novas diretrizes para a análise das adaptações filmicas de textos literários, superando a busca pela adaptação “fiel” ao texto “original”.

¹⁵ No original, “suggest that just any text can generate an infinity of readings, so any novel can generate any number of adaptational readings which are inevitably partial, personal, conjunctural, interested” (STAM, 2005, p. 25).

¹⁶ DINIZ, 2005, p. 14.

O trabalho de George Bluestone é tido como o primeiro estudo relevante sobre as adaptações filmicas, com o livro *Novels into films*. Bluestone, segundo Naremore, “argumenta que determinados filmes [...] não rebaixam suas fontes literárias; ao contrário, eles metamorfoseiam a obra literária em outro meio que tem suas próprias possibilidades formais ou narratológicas”.¹⁷ As particularidades de cada sistema semiótico determinam o modo como os signos serão organizados, promovendo uma metamorfose que deveria inviabilizar a discussão sobre a fidelidade entre filme e livro. Entretanto, conforme ainda comenta Naremore, Bluestone, apesar de destacar as diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica, confere ao texto literário um status superior em relação ao filme. Percebe-se, então, um privilégio da literatura sobre o cinema mesmo em estudos que reconhecem as peculiaridades de cada linguagem.

Robert Stam aponta possíveis causas dessa supervalorização do texto literário em detrimento do filme, o que justificaria essa “inferioridade das adaptações”:

Primeiro, isso surge da valorização *a priori* da antigüidade e anterioridade histórica: ou seja, a suposição de que artes mais antigas sejam necessariamente artes melhores. [...] Uma segunda causa de hostilidade à adaptação deriva do pensamento dicotômico que presume uma rivalidade amarga entre filme e literatura. [...] Uma terceira causa [...] é a iconofobia. Nos termos de Lacan, o “significante imaginário” (Metz) icônico do filme é visto como vencedor da luta contra o *logos* da palavra simbólica escrita. [...] O filme e outros suportes visuais parecem trazer a ameaça do colapso da ordem simbólica.¹⁸

O privilégio da palavra sobre a imagem e do antigo sobre o novo aparece em grande parte dos estudos sobre a adaptação, algo que também se contamina com a rejeição que se observara no advento do cinema e seu estabelecimento como arte autônoma e com uma linguagem própria. Essa rejeição ao cinema passa também pela aversão ao processo de

¹⁷ No original, “argues that certain movies [...] do not debase their literary sources; instead, they metamorphose novels into another medium that has its own formal or narratological possibilities” (NAREMORE, 1996, p. 6).

¹⁸ No original, “First, it derives from the a priori valorization of historical anteriority and seniority: the assumption, that is, that older arts are necessarily better arts [...] A second source of hostility to adaptation derives from the dichotomous thinking that presumes a bitter rivalry between film and literature [...] A third source [...] is iconophobia. In Lacan terms, the film’s iconic ‘imaginary signifier’ (Metz) is seen as triumphing over the logos of the symbolic written word. [...] Film and other visual media seem to threaten the collapse of the symbolic order” (STAM, 2005, p. 4-5).

incorporação da tecnologia à arte, algo evidente, por exemplo, na obra de Theodor Adorno e sua crítica à indústria cultural.¹⁹

Por outro lado, existe também, no privilégio que se confere ao texto “anterior”, uma forte influência do platonismo. Nesse caso, prevalece a crítica de Platão à representação, sempre imperfeita e deformadora.²⁰ Se o poeta já não teria lugar na República, por afastar-se da realidade e da verdade pela arte, a representação dessa representação no cinema ilustraria um retorno à caverna e suas sombras. Assim, no estudo das adaptações percebe-se ainda uma valorização do representado em detrimento de sua representação.

Em outro texto, Stam cita mais fatores que fazem surgir essa reflexão sobre a fidelidade nas adaptações. Para ele, o termo “infidelidade”

expressa o desapontamento que sentimos quando uma adaptação fílmica falha ao capturar o que nós enxergamos como as características narrativas, temáticas e estéticas fundamentais dessa fonte literária. [...] Nós lemos um livro através de nossos desejos, esperanças e utopias; ao lermos, criamos nossa própria *mise-en-scène* imaginária do livro na intimidade de nossa mente.²¹

Toda leitura faz com que se crie um filme mental que, inevitavelmente, difere daquele de um diretor ou roteirista, atualizado no cinema, ou de um ator que interpreta determinado personagem. A frustração que o leitor muitas vezes sente quando assiste a um filme que interpreta uma obra literária de forma diferente motivou e continua motivando abordagens e críticas às adaptações de obras literárias para o cinema. A partir dessa constatação, Stam faz importantes observações acerca do modo como a leitura do texto literário possibilita projeções variadas que podem se chocar com uma leitura diferente que se atualiza no cinema. Enquanto o texto literário abre ao leitor um variado leque de interpretações, o cinema as traduz num determinado olhar.

¹⁹ MATTELART; MATTELART, 2001, p. 79.

²⁰ PLATÃO, 2000.

²¹ No original, “gives expression to the disappointment we feel when a film adaptation fails to capture what we see as the fundamental narrative, thematic, and aesthetic features of its literary source. [...] We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our own imaginary *mise-en-scène* of the novel on the private stages of our minds” (STAM, 2000, p. 54).

Essa limitação das possibilidades interpretativas aconteceria, em grande parte, pelas peculiaridades da linguagem cinematográfica e os limites que ela impõe ao cineasta. Por outro lado, o contexto da recepção pode alterar o sentido do texto, questão à qual retornaremos no próximo capítulo. Nesse sentido, Stam se pergunta: muito se fala sobre fidelidade nas adaptações, mas fidelidade a quê? O autor desenvolve o raciocínio evidenciando que um cineasta que decide ser fiel ao enredo do livro em todos os seus detalhes teria inviabilizada a tarefa de produzir um filme capaz de retratar a plenitude de um texto literário em cerca de duas horas – mesmo que fosse um filme de vinte horas, isso seria impossível –, dependendo de atores, estúdio de filmagens, etc. Apesar de hoje ser consenso que a fidelidade, além de ser uma tarefa impossível, é uma questão que limita o olhar e reflexão sobre as adaptações, esse viés que prioriza a obra literária permaneceu por muito tempo no centro das discussões sobre as adaptações filmicas.

O privilégio que se concedia ao texto literário refletia-se na busca constante da repetição do livro no filme, conforme aponta Thaïs Diniz:

A análise da adaptação concentrava-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários. Assim começou-se a procurar os recursos filmicos com funções paralelas às da obra literária. Entretanto, essa mantinha seu lugar privilegiado, pedra de toque para a avaliação do filme.²²

A obra literária funcionava então como prisma para a leitura do filme. Diniz inclui nesse rol de estudos que adotam o critério da fidelidade os trabalhos de Geoffrey Wagner e Dudley Andrews. Entretanto, vale destacar aqui o modelo proposto por esses autores para a classificação ou categorização das adaptações.

Geoffrey Wagner, conforme aponta McFarlane, sugere três tipos de adaptação: a transposição, o comentário e a analogia.²³ A primeira refere-se às adaptações em que o filme traz a obra literária “diretamente” à tela, sem haver praticamente nenhuma

²² DINIZ, 2005, p. 14.

²³ MCFARLANE, 1996, p. 10.

interferência sobre o texto de origem; a segunda categoria diz respeito à adaptação que promove algum tipo de alteração no texto original, com uma diferente intenção do cineasta; já a analogia usa o original como sugestão para se produzir outra obra de arte.

Com uma proposta bastante similar à de Wagner, Dudley Andrew propõe três categorias de adaptações: empréstimos, interseções e transformações. No empréstimo, o artista utiliza elementos, uma idéia ou uma forma, de um texto anterior, geralmente bem-sucedido; já na interseção, há pontos de convergência entre livro e filme, mas a originalidade do original é preservada e intencionalmente não assimilada na adaptação; por fim, a transformação mostra-se como o tipo de adaptação mais freqüente, na qual “supõe-se que a tarefa da adaptação é a reprodução de algo essencial sobre um texto original no cinema. Aqui, temos um exemplo claro de filme que tenta se igualar à obra literária, ou uma audiência que espera fazer esse tipo de comparação”.²⁴ Trata-se de uma ação que modifica o texto original e não se prende a ele, caracterizando uma abordagem que ressalta em certa medida a dimensão criativa das adaptações.

Andrew também destaca as particularidades de cada sistema semiótico, mostrando como os textos literário e fílmico operam de formas opostas: neste, da percepção para a significação; naquele, dos signos para a percepção.²⁵

Apesar de se propor, no presente estudo, uma análise triádica das adaptações, a partir de três “operações tradutórias”, não é objetivo desta pesquisa classificar a adaptação em tipos preestabelecidos. Observar-se-á a adaptação como processo que envolve três dimensões inter-relacionadas. Por esse motivo, tomamos como fundamento, além da semiótica peirceana, os trabalhos mais recentes de autores que se dedicaram ao estudo das adaptações, especialmente Brian McFarlane e Robert Stam.

²⁴ No original, “it is assumed that the task of adaptation is the reproduction in cinema of something essential about an original text. Here, we have a clear-cut case of film trying to measure up to a literary work, or of an audience expecting to make such a comparison” (ANDREW in CORRIGAN, 1999, p. 265-266).

²⁵ ANDREW, 1999, p. 266.

Juntos, esses autores integram um novo momento no estudo das obras cinematográficas baseadas em textos literários. Supera-se o critério da fidelidade e passa-se a observar a relação entre os dois sistemas de significação. “Houve uma mudança no enfoque dos estudos sobre adaptação, que agora enfatiza os elementos filmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário”.²⁶ O filme, então, deixa de ser analisado a partir do livro, e passa-se a verificar o modo como se dá a interação das duas linguagens no processo de adaptação.

Brian McFarlane, que desenvolve uma análise mais centrada na questão da narrativa, distingue aquilo que pode ser diretamente transposto para o cinema daquilo que demanda uma efetiva adaptação, por diferenças entre uma linguagem e outra. O autor sugere que elementos da narrativa literária (compreendida como seqüência de eventos inter-relacionados) podem ser transpostos para o cinema praticamente sem intervenção do diretor. Entretanto, “McFarlane corretamente observa que, mesmo quando os signos transferem-se intactos do livro para o filme (como de um diálogo do livro para o desempenho dos atores), eles são ‘deformados’ pelos catalisadores que os envolvem”.²⁷ O modo como os atores interpretam cada texto, o figurino, a luz, o som e a composição de cada plano, entre outros fatores, interferem ou, nas palavras de Elliott, deformam os elementos do livro transpostos para o cinema.

A tradução intersemiósica é sempre, portanto, um processo de transcodificação, pois, ao se transpor um elemento literário para o cinema, algumas lacunas do texto escrito são necessariamente preenchidas. É o que ocorre quando, por exemplo, se escolhe um ator com determinadas características físicas para interpretar um personagem ou um tipo de enquadramento que se vai utilizar em certa passagem da narrativa.

²⁶ DINIZ, 2005, p. 15.

²⁷ No original, “McFarlane rightly observes that even when signs transfer intact from novel to film (such as lines of dialogue from novel to actor performance), they are ‘deformed’ by the catalysers that surround them” (ELLIOTT, 2004, p. 230-231).

A partir da análise das adaptações com base em teorias textuais como as de Gérard Genette e Mikhail Bakhtin, Robert Stam aponta aspectos dialógicos e intertextuais das adaptações. Com base em conceitos como o de hipertextualidade, Stam sugere que adaptações filmicas sejam observadas como “hipertextos derivados de hipotextos preexistentes que transformaram por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”.²⁸ A adaptação, portanto, pressupõe algum tipo de interferência sobre o hipotexto a que se refere. Além disso, Stam propõe que a análise de adaptações deve ser feita observando-se sua relação com outras obras além do texto específico a que o filme alude explicitamente.

Thaís Diniz mostra como as adaptações promovem, muitas vezes, uma operação de colagem de diversas obras que juntas compõem uma ampla rede de textos que o filme coloca em diálogo e com os quais dialoga. A autora ainda destaca que o principal foco da hipertextualidade “não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos [...], em muitos casos, o que se transpõe [da literatura para o cinema] não é uma única obra, mas todo um gênero”.²⁹ Nesse caso, a análise de uma adaptação filmica deve observar o modo como promove transformações da obra literária que funciona como seu hipotexto, além de atentar para o fato de que uma obra, ao ser transposta para o cinema, pode carregar consigo uma série de outros textos, bem como um gênero.

Destacam-se ainda os trabalhos de Naremore e Corrigan, que, além de caracterizarem as especificidades da literatura e do cinema, vão além da reflexão voltada unicamente para o processo de tradução, promovendo uma discussão que leva em conta aspectos históricos e culturais que interferem no modo como as obras se relacionam, bem como os processos intertextuais que intermedeiam essas relações. Esses aspectos também

²⁸ No original, “hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization e actualization” (STAM, 2000, p. 66).

²⁹ DINIZ, 2005, p. 44.

foram discutidos ligeiramente por McFarlane, que comenta as influências extraliterárias que agem sobre as adaptações.

Corrigan ressalta o modo como a contextualização histórica das adaptações é importante para o seu estudo, observando ainda fatores concernentes às tradições culturais e o diálogo intertextual efetuado pelas adaptações. O autor defende um viés político-cultural do estudo ao apontar as influências econômicas da produção cultural contemporânea.

Cinema e literatura podem agora ser discutidos sobre o terreno comum fornecido pelos estudos culturais e interdisciplinares. Tanto o cinema quanto a literatura podem ser vistos como negócios e indústrias que dividem as vantagens e restrições da tecnologia. Ambos usam ou promovem figuras dominantes de gênero, raça e classe.³⁰

A partir de uma abordagem que leve em conta a situação histórica em que determinada obra é lida e adaptada, pode-se perceber de forma mais ampla o modo como os fatores extraliterários, que McFarlane já apontava, influenciam na decodificação e codificação de textos literários e fílmicos.

James Naremore defende a articulação dessas tendências que passam a se afirmar no estudo das traduções intersemióticas. “Devemos ampliar as metáforas da tradução e performance com a metáfora da intertextualidade, ou com o que M. M. Bakhtin chamou de dialogismo”.³¹ O conceito de tradução intersemiótica que ora se propõe deve, assim, incorporar a idéia de que os textos dialogam uns com os outros, e esse diálogo influencia as adaptações, que aludem não a um texto isolado no tempo e no espaço, mas a uma obra situada histórica e temporalmente, que sempre terá algum tipo de associação com outros textos, costumes, valores, etc. Associar as análises voltadas para o processo de tradução e

³⁰ No original, “film and literature can now be discussed on the common ground provided by interdisciplinary and cultural studies. Both film and literature can be seen as businesses and industries that participate in technological constraints and advantages. Both enlist or engage dominant figures of gender, race and class” (CORRIGAN, 1999, p. 3).

³¹ No original, “We need to augment the metaphors of translation and performance with the metaphor of intertextuality, or with what M. M Bakhtin called dialogics” (NAREMORE, 1996, p. 12).

inter-relação dos signos na literatura e no cinema com a situação histórica e o contexto cultural que o envolve possibilita, portanto, que se desenvolvam abordagens mais holísticas da adaptação.

Buscamos estabelecer na presente pesquisa esse entrecruzamento e dialogismo teórico defendido por Naremore, articulando, na análise da representação dos Evangelhos no filme *A Paixão de Cristo*, esses recentes estudos sobre as adaptações filmicas com conceitos desenvolvidos por Peirce em sua teoria semiótica. Para tanto, parte-se das três categorias fenomenológicas em que se sustenta a semiótica peirceana para se estruturar uma tricotomia das adaptações filmicas, em que os conceitos de transferência e adaptação propostos por McFarlane se articulem com a questão da transtextualidade e dialogismo ressaltados por Stam, formatando-se assim um método amplo e coerente para a análise das traduções.

2. A semiose da adaptação fílmica

The body of the symbol changes slowly, but its meaning inevitably grows, incorporates new elements and throws off old one.
Charles S. Peirce, *The ethics of terminology*

Para analisar a representação fílmica de obras literárias, partimos aqui de uma abordagem peirceana, fundamentada no conceito de semiose, que sintetizamos num modelo que articula algumas teorias que tratam da tradução intersemiósica e da adaptação fílmica. A semiótica de Peirce permite enquadrar livro e filme numa cadeia semiósica que proporciona uma ampla margem de relações com outras abordagens do processo de tradução. Entendemos, portanto, a adaptação de textos literários para o cinema como um processo que se enquadra na contínua ação dos signos, que comentamos adiante. Deve-se primeiramente atentar, porém, para alguns pontos da teoria peirceana, sobre os quais o presente estudo se sustenta.

2.1. Signo, objeto e interpretante

Peirce fundamenta a semiótica em relações triádicas baseadas em três categorias fenomenológicas fundamentais: primeiridade, secundidade e terceiridade.

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência.³²

Todo fenômeno, tudo que se dá à percepção, segue, para Peirce, essas três categorias, sendo a primeiridade caracterizada pelo estado de potência, de possibilidade, de qualidade; secundidade, categoria da existência, e terceiridade, que abrange a dimensão da

³² SANTAELLA, 1992, p. 7.

representação, da intenção. Ressalte-se aqui que a terceiridade faz a mediação entre a secundidade e a primeiridade. O terceiro, para Peirce, é o “*medium*, o vínculo ligando o primeiro absoluto e o último. O começo é primeiro; o fim, segundo; o meio, terceiro. [...] A confluência de dois caminhos numa estrada é um terceiro, pois supõe três caminhos”.³³ Tem-se, na terceiridade, um caráter mediador: o terceiro coloca o primeiro em relação com o segundo.

Ao propor uma teoria dos signos, Peirce explicita a dimensão da primeiridade, secundidade e terceiridade do signo:

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante.³⁴

O signo é determinado por um objeto, ao qual se refere, e que determina um terceiro, interpretante, que se refere ao objeto da mesma forma como o signo o faz. Há uma relação triádica entre os elementos que integram o signo, pois o signo “faz a mediação entre um objeto e um interpretante; posto que é determinado pelo objeto relativamente ao interpretante e determina o interpretante em referência ao objeto”.³⁵ A relação do signo com seu objeto é, portanto, mediada pela ação do interpretante.

Todo signo representa um objeto e é determinado por ele. O objeto é uma ausência representada no signo. Nesse sentido, o signo é sempre parcial, pois atualiza o objeto apenas em alguns aspectos, vindo daí a distinção entre o objeto imediato e dinâmico.

O objeto imediato é “o modo peculiar como o objeto dinâmico, ou aquilo que o signo representa, está apresentado no signo”.³⁶ É caracterizado pelos aspectos do objeto

³³ PEIRCE, 1974, p. 92.

³⁴ PEIRCE *apud* SANTAELLA, 1992, p. 189.

³⁵ No original, A sign is anything [...] which mediates between an object and an interpretant; since it is both determined by the object relatively to the interpretant, and determines the interpretant in reference to the object (PEIRCE, 1998c, p. 410)

³⁶ SANTAELLA, 1992, p. 189.

dinâmico que se atualizam no signo. Àquilo que integra o objeto mas é exterior ao signo, sem por isso deixar de ter influência sobre ele, chamamos de objeto dinâmico. Este, embora não seja totalmente incorporado ao signo, está dentro da semiose.

O recorte que o signo faz do objeto dinâmico e possibilita que este se apresente como objeto imediato é entendido por Peirce como o *ground* ou fundamento do signo. Para Umberto Eco, “o *ground* é um atributo do objeto enquanto o objeto foi selecionado num certo modo e somente alguns de seus atributos foram tornados pertinentes de maneira a construir o objeto imediato do signo”.³⁷ O *ground* caracteriza-se, assim, como o modo como o objeto dinâmico é focalizado, a idéia com referência à qual o signo representa seu objeto.

Apesar da conexão que há entre o signo e seu objeto dinâmico, este só pode ser inferido a partir do signo, por experiência colateral, ou seja, por algo exterior ao signo, que Peirce define como uma intimidade prévia da mente interpretadora – o leitor, no caso da literatura – com o objeto que o signo representa. O objeto imediato atua então como uma “pista”, por meio da qual o signo indica seu objeto dinâmico.³⁸ Essa indicação é possível por já haver alguma familiaridade com aquilo que o signo denota, que ocorre por observação colateral.

Ressalte-se que a própria configuração do objeto é, portanto, construída na semiose e pela semiose. Não há outro contato com o objeto a não ser por experiência colateral, mediada pelo signo. O signo representa o objeto, mas reafirma sua ausência.

Um signo, porém, só é signo na medida em que cria numa mente outro signo equivalente a ele. Peirce conceitua a semiose como sendo o infinito desenvolvimento do signo, que sempre se transforma em outro. Um signo, portanto, torna-se sempre objeto de um outro signo, que é seu interpretante e que, por sua vez, determina o surgimento de

³⁷ ECO, 2004, p. 16.

³⁸ PEIRCE, 1998a, p. 480.

outros signos. Desenvolve-se dessa forma o processo semiótico, em que novos signos surgem a partir da ação de signos anteriores.

O interpretante é esse, por vezes, mais desenvolvido signo gerado pela ação do signo anterior. “Nenhum Signo pode funcionar como tal a não ser na medida em que é interpretado num outro Signo [...]. O que quero dizer é que, quando há Signo, haverá uma interpretação em outro Signo”.³⁹ Para que haja signo, portanto, deve haver interpretação; como terceiro, o interpretante é, assim, um *medium* entre o signo e seu objeto.

Entretanto, deve-se atentar que o interpretante não se refere necessariamente a um sujeito intérprete. Um livro cria um interpretante na mente do leitor, mas esse é um tipo de semiose particular, que envolve a ação de um intérprete.

A relação do interpretante com o objeto do signo, por sua vez, será estabelecida sempre a partir do signo que o determina; o interpretante deverá se relacionar com o objeto da mesma forma como o signo o faz.⁴⁰ O interpretante nada mais é, portanto, do que outra representação, um signo cujo objeto é o signo que o determina, acrescido de seu próprio objeto. Nesse sentido, “o signo e seu objeto são trazidos a uma unidade relacional, sendo representados como tal no interpretante”.⁴¹ Na determinação do interpretante, o signo e o objeto são unificados como o objeto desse novo signo, que os representa a partir de uma síntese que caracteriza o segundo ao qual este interpretante se refere.

Júlio Pinto explica:

se o signo cria um interpretante ao se referir a um objeto, e se o interpretante criado é também um signo, este interpretante deve criar um outro interpretante numa relação em que o primeiro signo-interpretante vai se referir ao primeiro signo como seu objeto, e assim por diante, criando uma cadeia infinita em que cada signo vai se referir ao anterior como seu objeto e criar um signo posterior como seu interpretante. Vale dizer que os signos são objetos e os objetos são signos. Está aí mais uma forma de se mostrar que o objeto não é a coisa, mas a coisa significada.⁴²

³⁹ PEIRCE *apud* SANTAELLA, 1995, p. 87.

⁴⁰ DELEDALLE, 1979, p. 68-69.

⁴¹ No original, “the sign and its object are brought to relational unity, and are represented as such in the interpretant” (KALAGA, 1986, p. 54).

⁴² PINTO, 2003, p. 77.

Há uma infinita teia de significações que configura os signos que surgem a partir da ação de signos anteriores. Assim sendo, o objeto, por se caracterizar também como representação, e não coisa em si, não se configura como algo estático, mas cresce com a semiose, a partir da relação dos interpretantes com os signos que os determinam.

O contexto de uma semiose, nesse caso, interfere no modo como se dá a observação colateral, podendo-se, então, associar o signo a uma determinação mais ampla do que o objeto dinâmico que efetivamente o determinara.

Da mesma forma como acontece com o objeto, um signo tem um interpretante imediato e um interpretante dinâmico e visa a alcançar um interpretante final, relacionados respectivamente a primeiridade, secundidade e terceiridade. Trata-se de diferentes graus do interpretante, e não de tipos distintos.

Jorgen Dines Johansen aponta três formas de compreensão do interpretante imediato: uma interpretabilidade própria do signo antes de ter efetivamente um intérprete, uma possibilidade de determinação de um interpretante dinâmico; o sentido que um signo intenta transmitir; o primeiro efeito ainda não analisado do signo sobre o intérprete.⁴³ Seguimos aqui a opção de Johansen pela primeira definição, que toma o interpretante imediato como a possibilidade de interpretação que um signo carrega consigo antes de efetivamente dar seqüência à semiose. Trata-se de um interpretante potencial, uma interpretação virtualmente incorporada ao signo.

O interpretante dinâmico seria um segundo momento do interpretante, caracterizando-se como o resultado gerado pela semiose: “é o efeito efetivamente produzido pelo signo num ato de interpretação concreto e singular”.⁴⁴ O interpretante dinâmico é uma secundidade, uma concretização da significação do signo, que só se

⁴³ JOHANSEN, 1987, p. 166-167.

⁴⁴ SANTAELLA, 1995, p. 98.

produz num contexto específico.⁴⁵ Um filme baseado em obra literária é, nesse caso, um interpretante dinâmico, um signo que atualiza um interpretante potencial.

Já o interpretante final refere-se ao “efeito último do signo”, à finalidade ou intenção do signo. “O interpretante final é um interpretante *in abstracto*, fronteira ideal para a qual os interpretantes dinâmicos (interpretantes *in concreto*) tendem a caminhar, no longo curso do tempo”.⁴⁶ O interpretante final refere-se à verdade, uma representação perfeita da realidade do objeto. Entretanto, trata-se de algo a que toda semiose tende, mas nunca alcança, o que a caracteriza como um processo infinito.

2.1.1. Os tipos de signo

Peirce propõe uma classificação dos signos a partir da relação que mantêm com seu objeto e com seu interpretante, assim como a partir do modo como se apresenta enquanto signo. Entre o signo e seu objeto, pode haver relações em primeiridade, secundidade ou terceiridade, que fazem com que o signo se caracterize como ícone, índice ou símbolo.

O ícone é um signo que guarda algum tipo de semelhança com seu objeto. Quando um signo, por suas qualidades materiais, faz lembrar alguma coisa com que se pareça, essa alguma coisa é entendida como seu objeto, e esse signo é, portanto, um ícone. Diz Peirce que “um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto exista ou não”.⁴⁷ Nesse sentido, tudo pode ser signo de tudo com que se assemelhe, a partir do momento em que motiva, numa mente interpretadora, essa conexão ou correlação.

O índice é um tipo de signo que incorpora alguma extensão física de seu objeto, o qual denota “em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto”.⁴⁸ Existe entre o signo e

⁴⁵ PINTO, 2003, p. 79

⁴⁶ SANTAELLA, 1995, p. 100.

⁴⁷ PEIRCE, 2003, p. 52.

⁴⁸ PEIRCE, 2003, p. 52.

seu objeto uma relação de secundidade: uma mancha de sangue numa camisa que indica um ferimento ou uma seta que indica a direção do objeto que representa são ambos signos indiciais.

Já o símbolo é um signo que representa seu objeto a partir de uma convenção.

Afirma Peirce que

um Símbolo é um Signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Assim, é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral. [...] Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral.⁴⁹

O símbolo representa seu objeto a partir de uma norma que assim determina. O signo, nesse caso, não tem com seu objeto outra relação senão por arbitrariedade. É o caso da palavra, que não tem qualquer tipo de conexão com seu objeto, a não ser por uma norma.

Os signos, para Peirce, podem ainda se apresentar como qualissigno, sinsigno ou legissigno, de acordo com o modo como se apresentam enquanto signos. O primeiro é uma mera sensação ou qualidade de sentimento, uma qualidade que é um signo; o segundo é uma coisa que se toma, a partir de uma experiência direta, como representando outra coisa, algo que se apresenta em sua existência enquanto signo; o terceiro é um signo que é uma lei, que incorpora uma norma. Todo signo convencional é um legissigno; logo, o símbolo opera a partir de um legissigno.⁵⁰

Por último, temos a classificação dos signos a partir de sua relação com seu interpretante, de onde temos o rema, o dicissigno e o argumento.⁵¹ O rema é um signo de possibilidade, que pode determinar diferentes interpretantes. O dicissigno, ou dicente, é um signo que indica o objeto que representa, sem, porém, apontar seu interpretante, ao contrário do argumento, que aponta o interpretante que visa a determinar.

⁴⁹ PEIRCE, 2003, p. 52-53.

⁵⁰ SANTAELLA, 1995, p. 129-135.

⁵¹ PEIRCE, 2003, p. 53-54.

Santaella observa, entretanto, que as três categorias, bem como as classificações dos signos que surgem daí não são excludentes:

Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente. As três categorias, que presidem as divisões triádicas, são onipresentes, de modo que tudo e qualquer coisa *pode ser* um primeiro, tudo e qualquer coisa *é* um segundo e tudo e qualquer coisa *deve ser* um terceiro. Assim, o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, depende do ponto de referência de quem o apreende.⁵²

Primeiridade, secundidade e terceiridade apresentam-se como dimensões onipresentes que não se opõem uma à outra. Ao mesmo tempo, na medida em que tudo o que percebemos é signo, tudo se torna objeto da nossa percepção, que gera um interpretante, e, por outro lado, tudo é consequência da semiose de um signo anterior.

A realidade genuína que serve como partida para uma semiose e o interpretante final a que esse processo tende são, portanto, vetores que seguem *ad infinitum*. Por um lado, o interpretante sempre determinará um novo interpretante, que também se desenvolverá em outros interpretantes; por outro, o objeto também será sempre uma representação de outro objeto.

2.2. Adaptação, semiose e tradução

O conceito de tradução intersemiótica é definido por Roman Jakobson como a tradução de signos verbais em signos não-verbais, ou seja, a tradução de um texto para outro sistema de signos.⁵³ A adaptação de obras literárias para o cinema pode ser entendida como um tipo de tradução intersemiótica, que faz a representação dos signos verbais da literatura através da linguagem audiovisual do cinema. Entretanto, por observarmos a ação dos signos da literatura e do cinema em suas semioses particulares, trataremos as traduções

⁵² SANTAELLA, 1995, p. 126.

⁵³ JAKOBSON, 1999, p. 72.

como intersemiósicas, pois envolvem não apenas sistemas semióticos distintos como também colocam em relação os diversos desdobramentos da semiose do texto literário.

Muitos estudos sobre as adaptações filmicas, entre eles a obra de McFarlane, caracterizam-nas como um processo de tradução intersemiósica, entendido como a tradução de signos verbais de determinado sistema semiótico em signos não-verbais próprios de outro sistema de signos.⁵⁴

Diniz define a tradução, nesse caso, como um texto que alude a outro:

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro, que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica.⁵⁵

O foco dos estudos da tradução filmica de textos literários é, portanto, o modo como se relacionam os textos, reconhecendo o produto da tradução como uma obra que alude a outra. O termo “alude”, nesse caso, possibilita uma leitura mais ampla da tradução, não como a repetição de uma obra anterior, mas como uma referência a ela, excluindo da discussão a questão da fidelidade ao texto fonte.

Para Umberto Eco, no entanto, as adaptações filmicas, caracterizando-se como uma “trasmutação de matéria”, inevitavelmente impõem uma interpretação do texto literário ao espectador, o que impediria que fossem designadas como traduções:

passando para outra matéria, se é obrigado a impor ao espectador do filme uma interpretação, lá onde o leitor do romance era deixado muito mais livre. Nada impede que, usando os próprios meios, o filme recupere a ambigüidade antes ou depois daquela cena, lá onde o romance, ao contrário, era mais explícito. Mas isso implica, justamente, uma manipulação que seria arriscado designar como uma tradução.⁵⁶

Eco argumenta que uma tradução não deve ir além do texto original, e deve respeitar suas reticências. Por esse motivo, o autor prefere tratar as adaptações como trasmutações, que sempre correm o risco de dizer mais ou menos do que o texto fonte. O autor conclui que,

⁵⁴ DINIZ, 2005, p. 19.

⁵⁵ DINIZ, 1999, p. 30.

⁵⁶ ECO, 2007, p. 388.

“na passagem de matéria, a interpretação é mediada pelo adaptador, e não deixada à mercê do destinatário”.⁵⁷ Ao mediar a interpretação, o adaptador sempre assume uma posição, que interfere na representação que o filme faz do livro e exclui as possibilidades de maior abertura do texto literário.

Na semiótica peirceana, porém, os conceitos de tradução e semiose estão diretamente relacionados: o interpretante caracteriza-se como uma tradução do signo.⁵⁸ Diz Peirce que “um signo não é um signo a menos que se traduza a si mesmo em outro signo no qual é mais plenamente desenvolvido”.⁵⁹ Esse novo signo em que um signo se traduz é o seu interpretante, e, sem que isso ocorra, não há semiose. Ao se pensar a tradução intersemiótica, deve-se reconhecê-la como um processo semiótico, a partir do qual se estabelecem diferentes relações entre os signos dentro dessa cadeia. Dessa forma, a ação dos signos na semiose é justamente sua tradução. A tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema deve ser compreendida como um processo peculiar que difere em muitos aspectos da tradução interlingual, conforme argumenta Eco.⁶⁰

Julio Jeha argumenta que as adaptações são parte do contínuo processo de desenvolvimento de um signo em outros signos.⁶¹ O autor afirma que “as versões fílmicas de livros, na semiótica peirceana, integram uma série sem fim de representações, das quais o texto escrito é o objeto”.⁶² Uma mesma obra pode, por exemplo, ser adaptada de formas distintas em diferentes filmes, que, por sua vez, darão seqüência a semioses específicas a

⁵⁷ ECO, 2007, p. 389.

⁵⁸ No texto *the basis of pragmatism in the normative sciences*, Peirce afirma que interpretação é meramente outra palavra para tradução. Para Eco (2007), Peirce utiliza o termo “tradução” em sentido figurado, assumindo tradução como sinédoque de interpretação. Entendemos, conforme argumenta Eco, que uma tradução sempre é precedida por interpretação. Por outro lado, sustentamos a idéia de que a adaptação fílmica caracteriza-se como uma tradução intersemiótica pelo fluxo semiótico que se efetua de um sistema de signos para outro, conforme operações tradutórias específicas que discutiremos neste capítulo.

⁵⁹ No original, “a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed” (PEIRCE *apud* KALAGA, 1986, p. 47).

⁶⁰ ECO, 2007, 388-390.

⁶¹ JEHA, 1997, p. 643.

⁶² No original, “filmic versions of books, in Peircean semiotics, make part of an endless series of representations, of which the written text is the object” (JEHA, 1997, p. 640).

partir de sua interpretação, interferindo até mesmo em leituras posteriores do texto original. A tradução intersemiótica de uma obra literária é, assim, um entre inúmeros signos que surgem a partir de um mesmo texto. Esses outros signos, entretanto, podem ser, de certa forma, incorporados à obra literária no momento da adaptação, o que significa que a adaptação traz para o cinema o texto literário acrescido de seu objeto e, possivelmente, de outros interpretantes que já tenha criado. Um filme baseado em um romance, portanto, é um signo que tem como objeto o romance. Tal como o livro, esse filme determina também seus interpretantes, dando continuidade à semiose.

Refere-se aqui ao modo como a semiose pode transformar o próprio objeto do signo a partir de seu contexto. Pinto destaca que pode existir uma enorme gama de signos que se referem a um mesmo objeto. “Como os objetos são também signos, vários objetos se referem a outros objetos, criando uma teia de significação em que se cruzam, em todas as direções, signos, objetos e interpretantes”.⁶³ Tece-se uma ampla rede de significações a partir da ação dos signos. Um mesmo signo, então, pode fazer com que surjam variados interpretantes, o que reforça a idéia de que cada texto pode ter uma multiplicidade de leituras possíveis.

Para compreender melhor o tipo particular de semiose que caracteriza a adaptação fílmica, cabe retomar à tricotomia do signo e às peculiaridades do texto literário. A construção de sentido de um texto literário pressupõe uma efetiva participação do leitor, pois se trata de uma obra incompleta.⁶⁴ A significação na literatura é algo que se constrói a partir do intérprete e, assim, a “interpretação será em parte determinada por sua competência lingüística e semiótica, sua experiência, seus valores e seu interesse”.⁶⁵ O intérprete, portanto, interfere no modo como se dará a significação do texto dentro dessa

⁶³ PINTO, 2003, p. 78.

⁶⁴ ECO, 2004, p. 35.

⁶⁵ No original, “interpretation will partly be determined by his own linguistic and semiotic competence, his experience, his values, and his interest” (JOHANSEN, 1987, p. 480).

semiose particular. Para entender um texto, ele deve referir esse texto a algum objeto conhecido, o qual pode observar ou com o qual pode interagir.

Nesse sentido, deve-se ressaltar que o próprio tempo é entendido como uma cadeia semiótica e interfere no modo como os signos, que existem em determinado tempo e lugar, significam. Julio Plaza destaca a temporalidade do signo ao afirmar que “todo signo, mesmo o mais radicalmente icônico, existe no tempo, [...] ele não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo”.⁶⁶ Um signo sempre deve ser contextualizado; sua historicidade tanto determina a ligação dele com seu objeto como interfere no modo como vão se desenvolver seus interpretantes. Essa questão reverbera em Santaella, que comenta: “o tempo refaz as semioses e as dinamiza, de modo que os limites do objeto imediato estão sempre se expandindo”.⁶⁷ Nenhum signo, portanto, existe fora de uma cadeia semiótica; ele sempre está situado num espaço-tempo a partir do qual sua significação se constrói e, cada vez que surgem, a partir dele, novos interpretantes, mais se expande o seu objeto.

O objeto do signo pode ser uma criação do próprio signo. Johansen explica como isso acontece no texto literário, no qual o signo de certa forma cria aquilo a que se refere. “Os índices da literatura referem-se a objetos imediatos mas não a objetos dinâmicos, no sentido de objetos independentes do signo”.⁶⁸ Nesse caso, a conexão do signo da literatura com o objeto dinâmico é uma criação do próprio signo, que surge a partir de uma interpretação que o autor faz do mundo exterior. Assim, tem-se um objeto abstrativo, um objeto de possibilidade que é, em parte, criado pelo próprio signo.

A semiose literária demanda uma análise diferenciada por se tratar de uma semiose peculiar, pois a função poética do texto dá aos signos uma grande carga icônica, por mais

⁶⁶ PLAZA, 1987, p. 31.

⁶⁷ SANTAELLA, 1995, p. 194.

⁶⁸ No original, “the indices of literature thus refer to immediate objects but not ultimately to dynamic objects, in the sense of objects independent of the sign” (JOHANSEN, 1987, p. 476).

que sejam símbolos. Uma obra de arte cria seu objeto imediato, mantendo, assim, certo nível de autorreferencialidade. O mundo ficcional representado num livro é, assim, uma construção do próprio livro, sem o qual esse mundo não existe. Deve-se entender o objeto imediato do signo literário como uma construção interpretativa.

Peirce define como objeto da frase “Hamlet era louco” o universo da obra de Shakespeare.⁶⁹ Como tal, o objeto da frase é uma construção ficcional. Se é ficcional, depende do texto para agir e, conseqüentemente, será formatado a partir da tradução do signo em seu interpretante.

Ao pensarmos as adaptações fílmicas nesse contexto, observamos que há, por um lado, uma impossibilidade de fidelidade ao texto original, pois, sendo o seu objeto imediato uma construção do próprio texto e sendo o texto literário um signo com múltiplas interpretações possíveis, o signo pode ser representado no cinema como tendo um objeto imediato distinto. Por outro lado, existem fatores extraliterários que influenciam tanto a leitura quanto o modo como os elementos da narrativa literária se representam no cinema, que podem ser próprios da peculiaridade da linguagem do cinema, do estilo do cineasta ou da situação histórico-cultural em que se dá a adaptação. Cada um desses elementos reconfigura o objeto da adaptação fílmica.

O filme baseado em uma obra literária, então, é um signo que tem como objeto a soma dos signos que o antecederam. O objeto do filme não é apenas o livro específico que adapta, mas também a rede semiótica que se tece entre o livro e o filme, incorporando múltiplas interpretações e convenções próprias do contexto que envolve a semiose.

Santaella argumenta que um mesmo signo pode se referir a objetos, em certo aspecto, distintos, de acordo com o contexto em que se situa e no qual ocorre sua atualização:

⁶⁹ PEIRCE, 1998b, p. 494.

Que objeto [...] a palavra luz indicava há dois séculos atrás e que objeto dinâmico indica hoje, no contexto das teorias físicas contemporâneas? Com a distinção entre objeto dinâmico e imediato, Peirce quis evidenciar que os símbolos se expandem, proliferam, crescendo em complexidade.⁷⁰

Um leitor pode identificar um texto como representação de objetos distintos conforme o contexto da leitura. Ainda que não exista uma referência explícita de um texto a outro, se o leitor estabelecer alguma relação entre a obra que lê e outros textos, ela passa a funcionar como uma representação deles, mesmo que icônica.

Cabem aqui duas observações sobre esse processo. Primeiro, toda adaptação fílmica de obra literária é a atualização de uma leitura, que por sua vez também é um signo determinado pelo livro. Essa interpretação propiciada pela leitura do texto escrito, portanto, é que determina o filme, que tem como objeto o livro acrescido de seu objeto e de sua leitura. Observamos, dessa forma, como o objeto cresce com a semiose, pois, a cada tradução do signo em um interpretante, o signo anterior passa a incorporar seu próprio objeto como objeto do novo signo que determina. Segundo, deve-se entender que um signo pode determinar mais de um interpretante, caracterizando, assim, uma semiose não linear, mas reticular e difusa. Um único signo pode motivar inúmeros interpretantes. Isso é evidenciado, por exemplo, pelas inúmeras adaptações de textos bíblicos para o cinema, ou o modo como diferentes religiões sustentam-se sobre um mesmo texto. Trata-se de um único texto que teve diversas leituras atualizadas em filmes, costumes, etc. Entre o signo e seu interpretante, devemos reconhecer variadas possibilidades de relações, que podem ou não ser estabelecidas por aquele que lê um texto literário e se dispõe a representá-lo no cinema.

Dessa maneira, deve-se entender o filme como um interpretante possível, atualizado a partir das inúmeras possibilidades virtuais de leitura do signo literário. O signo na literatura caracteriza-se como rema, por ter uma relação de possibilidade com seu

⁷⁰ SANTAELLA, 1995, p. 59.

interpretante. Daí ser inviável buscar num filme uma fidelidade à obra em que se baseia. Deve-se, antes, observar que há entre as duas obras a ação de um sujeito que interpreta e elabora obras em diferentes sistemas semióticos. Por outro lado, se o signo tem com seu interpretante uma relação aberta a diferentes possibilidades de interpretação, não há um interpretante ideal, mas uma rede de interpretantes possíveis.

A infinidade de possibilidades de interpretação é algo próprio da obra de arte.

Conforme observa Luigi Pareyson,

A interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado [...]. Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos as mudanças a que, no curso da vida, uma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista.⁷¹

Se, por um lado, o texto demanda do leitor uma cooperação para que se construa sentido, por outro, abre a esse leitor uma infinidade de interpretações possíveis, que vão variar de acordo com a subjetividade de cada intérprete e o contexto em que a leitura é feita. Ao destacar as circunstâncias que envolvem a interpretação como um estímulo que motiva diferentes leituras de uma mesma obra, Pareyson indica o modo como o signo se reconfigura ao longo da semiose, pois seu objeto dinâmico cresce e surgem, cada vez mais, outras possibilidades de leitura.

Na análise do texto literário e da sua adaptação para o cinema, deve-se observar a teia semiótica que se desenvolve a partir da leitura da obra inicial. A interpretação do texto, por si, já é uma tradução dos signos literários em pensamento. Desse interpretante, que também é signo, desenvolvem-se novos signos, por exemplo, num roteiro cinematográfico que, por sua vez, atualiza-se no filme, que também é um signo e que, por lê-lo, determinará interpretantes inúmeros, entre os quais estão a leitura que um espectador faz dele, e assim por diante.

⁷¹ PAREYSON, 1997, p. 224

Como se atualiza, então, uma dessas possibilidades é o que buscamos observar aqui. A atualização do signo literário num filme materializa a leitura em cena, por meio da qual podemos compreender melhor os fatores que interferem nessa transformação da potência sígnica em ato interpretativo.

2.3 Três dimensões da tradução: apontamentos para um novo modelo

Ao estudar o processo de tradução intersemiótica, Julio Plaza, com base na semiótica peirceana, propõe uma tipologia das traduções.⁷² Ele sugere que as traduções poderiam ser classificadas a partir das relações mantidas entre o texto de origem e o traduzido. Sendo a tradução um signo que tem como objeto uma obra anterior, a relação entre eles poderia ser icônica, indicial ou simbólica.

A tradução icônica seria aquela que “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. [...] Está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente”.⁷³ Trata-se, portanto, de uma tradução que faz lembrar seu objeto por alguma analogia que mantenha com ele, tendo assim maior carga estética. Já a tradução indicial “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução”.⁷⁴ Há, nesse caso, uma apropriação do objeto imediato do texto original, caracterizando a tradução como uma transposição. Por fim, Plaza propõe a tradução simbólica como uma transcodificação, pois “como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação”.⁷⁵ Cria-se um signo que se relaciona com o texto que traduz por convenção.

Apesar de oportuna, a proposta de Plaza pode nos conduzir a uma visão limitada do processo de tradução. Primeiro, porque, ao se enquadrar uma tradução em determinado

⁷² PLAZA, 1987, p. 89.

⁷³ PLAZA, 1987, p. 89-90.

⁷⁴ PLAZA, 1987, p. 91.

⁷⁵ PLAZA, 1987, p. 94.

tipo, tende-se a não reconhecer outros tipos de relação que se estabeleçam entre o texto e o original. Segundo, porque toda tradução intersemiótica é inevitavelmente uma transcodificação; mesmo que seja icônico, todo signo “ajusta-se” ao código do sistema que tem como suporte. Terceiro, porque o objeto de uma tradução nunca é apenas a obra a que se refere, mas uma rede ampla de outros textos que com ela interagem e passam a integrar o objeto da tradução. Por essa razão, optamos por analisar as traduções de textos literários para o cinema a partir de um modelo de inspiração peirceana que se articula com outros estudos sobre adaptações filmicas e traduções intersemióticas.

Os estudos sobre a tradução seguem diretrizes diversificadas, que se concentram em questões ora de estética, ora de cultura, ora de linguagem. As três categorias fenomenológicas propostas por Peirce dão origem aqui à noção de que também a adaptação filmica é um processo semiótico, que reescreve seu objeto numa ação conjugada de três operações tradutórias. Observamos, então, três dimensões da tradução, que se formatam a partir dos conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade, sendo, respectivamente, uma dimensão estética, uma transpositiva e uma contextual.

Reconhece-se, em cada uma dessas dimensões da tradução, uma operação específica, caracterizada pela ação daquele que traduz um texto para outro sistema semiótico. Assim, tem-se, na dimensão estética, uma operação poética; na transpositiva, uma operação especular; na contextual, uma operação dialógica. No caso da adaptação de textos literários para o cinema, os estudos de Stam e McFarlane estão diretamente associados a cada uma dessas categorias: a distinção proposta por McFarlane entre o que da narrativa literária é transferido e o que é efetivamente adaptado relaciona-se com a dimensão transpositiva (transferência) e as demais dimensões da tradução (adaptações); já o trabalho de Stam dialoga de forma mais intensa com a dimensão contextual da tradução,

em que se observam as influências do contexto na adaptação e o modo como o filme transforma o texto literário.⁷⁶

Se temos, na primeiridade, uma mônada, na secundidade, um confronto entre dois elementos e, na terceiridade, um elemento mediando outros dois, verifica-se na tradução um processo de formatação dos signos que segue esse modelo, conforme a dimensão da tradução que se observa: estética, transpositiva ou contextual.

Chamamos de dimensões ou operações tradutórias não tipos de tradução que se excluem, e sim aspectos inter-relacionados dentro do mesmo texto. Na primeira, a relação é possível por analogia, pela qualidade material da imagem, do som e outros aspectos referentes a qualidades de sensação provocadas pelo filme e o modo como ele dialoga com a obra literária. Na segunda, a relação se dá pelo espelhamento do texto no cinema, seguindo o que McFarlane caracteriza como transposição, pois não exige intervenção ou adaptações profundas do cineasta, que simplesmente tenta “mostrar” na tela aquilo que está escrito no livro. Trata-se de uma tentativa de representar o objeto do texto escrito, é uma tradução da palavra em imagem e som e da sucessão da narrativa verbal em uma sucessão de eventos narrados através de imagens em movimento e articuladas a elementos sonoros. Na terceira dimensão, o contato do filme com o livro ocorre pela inserção história tanto de um quanto de outro. Aqui, entra em cena também a ação de outros textos além da obra literária e do filme; efetua-se o diálogo com outros textos além daquele específico que se tem como objeto da tradução.

Tomemos, para fins de uma ilustração mais ampla, um hipotético arranjo – que também é uma tradução e, como tal, insere-se numa semiose musical – de uma canção da música popular brasileira para um quarteto de cordas. Não havendo quem cante, a letra é

⁷⁶ Stam fundamenta-se no conceito de hipertextualidade de Gérard Genette, mas o modo como analisa as relações entre hipotexto e hipertexto e as transformações que este opera sobre aquele, nas adaptações, aproxima-se da leitura que fazemos do modo como o signo transforma seu objeto nas traduções intersemiósicas.

suprimida, mas mantém-se a melodia. Essa linha melódica é executada pelo primeiro violino tal qual no original, sem variações: trata-se então de uma transposição da melodia do original para a nova versão, em que se tem claramente um reflexo dessa obra de origem. Essa seria a dimensão transpositiva desse arranjo, em que o arranjador faz um espelhamento da canção. Por outro lado, os quatro instrumentos podem executar variações sobre a harmonia e o ritmo dessa música, substituindo acordes, sugerindo uma dinâmica diferente, valendo-se ainda de contrapontos desenhados pelo segundo violino ou o violoncelo. Nesse caso, há uma operação poética, criativa, que caracteriza a dimensão estética da tradução: por mais que seja uma releitura de um original, ela mantém um quê de auto-referência, uma autonomia estética que lhe permite apresentar-se como obra de arte bela por si, em sua unicidade. Por fim, há um terceiro aspecto que compreende a relação dos dois textos (original e arranjo) com outros e vários signos. Pode-se verificar, por exemplo, que o arranjador seguiu determinados padrões típicos da orquestração barroca, ou que, em determinada passagem, a viola insinuava a melodia de uma outra canção do compositor daquela obra que se executava. Há aí um diálogo com outros signos, que se fundem e se reciclam nessa nova obra. É a dimensão contextual da tradução que possibilita essa operação dialógica, que insere entre a obra original e sua versão outros textos, outras obras, outros padrões e convenções que, juntos, vão formatar uma outra música, que alude a uma canção e nela se baseia, mas que envolve uma ação criativa e crítica daquele que faz essa alusão.

O “arranjo” de uma obra literária para o cinema passa por essas operações tradutórias, e buscaremos neste trabalho analisar a adaptação a partir dessas três dimensões do filme em sua relação com o texto literário. A tradução intersemiósica é vista aqui como, primeiro, uma leitura dialógica que ocorre num tempo, em determinado contexto. Além disso, é uma alusão ao texto original, do qual seleciona determinados elementos e os

transpõe para um novo código, sendo interpretante da obra literária. Por fim, a tradução intersemiótica é uma criação que se apresenta como obra de arte autônoma, produto de uma atividade criativa, mas que mantém uma relação íntima com uma obra à qual faz referência e com a qual dialoga na produção de novos interpretantes similares. Não é mera leitura, crítica ou transposição de outra obra. Por ser criativa e por visar à expressão dessa criatividade, a tradução acrescenta elementos ao texto que a alude.

As três dimensões da tradução não se excluem; estão, ao contrário, em constante conjugação e diálogo. São processos que ocorrem simultaneamente na tradução, mas que, por envolverem relações diferentes entre os próprios textos, em relação um com o outro e em relação ao contexto cultural, são fundamentais para uma análise mais completa de obras cinematográficas inspiradas em textos literários.

2.3.1. Dimensão estética

A dimensão estética da tradução refere-se àquilo que dá autonomia à tradução enquanto obra de arte, destacando-se pelo caráter poético, ficcional e icônico. A tradução, em sua dimensão estética, pelas inúmeras opções estéticas possibilitadas pela linguagem cinematográfica, faz com que o signo pareça incorporar o seu objeto, não remetendo a algo exterior, sendo, dessa forma, significativo por si.

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que essa função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento.⁷⁷

O signo estético, em certo sentido, omite ou vela seu objeto. Por meio de uma operação poética, o filme baseado em texto literário faz uma recriação a partir de sua leitura, de forma que mantenha seu caráter de arte.

⁷⁷ PLAZA, 1987, p. 24.

A imagem do filme, portanto, com seu movimento, enquadramento, trilha sonora, etc., não se apresenta simplesmente como uma representação do literário. Ela apresenta-se por si, auto-suficiente; ao leitor, não é exigido o conhecimento do original, sendo a adaptação fílmica independente da obra literária. Isso possibilita que o filme seja interpretado e compreendido por quem nem sabe que se trata de uma adaptação.

Júlio Pinto destaca que a imagem

mimetiza seu objeto e o propõe através de si mesma. [...] O tratamento tradicional da imagem (e pensa-se aqui não apenas a visual, mas também a poética, a acústica e outras) baseia-se na tentativa de se alcançar o **algo que é**, através da estratégia de chamar o **como se** (i.e., o signo) de **é** (i.e., objeto). [...] Ao se mostrar, o signo tanto pode exibir seu objeto (e, assim, ser ícone) ou exibir-se a si mesmo, obscurecendo seu objeto.⁷⁸

Um “algo que é” carrega consigo um caráter de auto-referência. É isso que caracteriza a dimensão estética da tradução fílmica, que reúne os aspectos pelos quais um filme exhibe-se a si mesmo e obscurece seu objeto. A música no filme não se apresenta “como se” fosse outra coisa; ela, por mais que seja signo – e na maior parte das vezes é uma tradução de uma seqüência, de um personagem ou de determinada tensão da narrativa –, é parte do signo híbrido do cinema em sua função poética, cuja materialidade *qua* “coisa” sobrepõe-se à referência a algo exterior a ele.

Teóricos de outras correntes evidenciam essa característica. Cristian Metz afirma que significante (tomado aqui como o signo em sua materialidade) e significado (o objeto que representa) estão conectados de forma peculiar no cinema.⁷⁹ No filme, “o significado está intrinsecamente ligado ao significante. As unidades de significação estão profundamente ligadas ao significante, ao sentido, na imagem do cinema, que significa ao se apresentar”.⁸⁰ Em termos peirceanos, o objeto imediato do signo no cinema parece ser

⁷⁸ PINTO, 1995, p. 26.

⁷⁹ METZ, 1980, p. 55

⁸⁰ No original, “the signifier is intrinsically linked to the significant. The signifying unities are deeply linked to the signifier, to the meaning, in the cinematic image, which signifies as it displays” (SOUSA, 1997, p. 221).

incorporado pela própria imagem. Esse é um dos principais pontos de diferenciação entre as linguagens literária e fílmica. Enquanto, no livro, a palavra age como símbolo de determinados objetos, no cinema, tem-se a pretensão de mostrar os próprios objetos a que as palavras aludem. A imagem do cinema parece representar-se a si própria.

A dimensão estética da adaptação permite, porém, que se estabeleça uma relação com o texto literário que o representa. Porém, essa relação ocorre por analogia, por uma similaridade de estrutura, tal como o ícone. Trata-se de um signo que, por alguma qualidade material, remete a outra coisa. Isso é fundamental para que se observe de que forma a trilha sonora, os enquadramentos, a composição e o próprio ritmo da montagem podem fazer alguma alusão ou referência ao original por analogia de estrutura ou por insinuar um estado de espírito do personagem, traduzir uma tensão, etc. Evidencia-se, nesse sentido, a ação daquilo que é próprio da linguagem do cinema, como composição, figurino, enquadramento ou trilha sonora, a ambientação da tradução e a roupagem que se dá à nova obra que surge da adaptação. São exemplos de operações estéticas a trilha sonora e sua conjugação com os demais signos que compõem a linguagem do cinema, sejam verbais, visuais ou sonoros, a montagem, impondo ritmo mais lento ou acelerado à narrativa fílmica, e as composições ou enquadramentos, luzes e cores, etc.

Caracteriza-se a operação poética como um processo de transcrição, envolvida pela dimensão estética da adaptação.⁸¹ Ela se define pela produção de um signo que traduza ou aluda a outro pela similaridade de estrutura. Desse modo, pode-se entender a tradução como a produção de um signo que se refira – ou para referir-se – a outro por similaridade, ou seja, em primeiridade.

Entretanto, evidencia-se, nessa dimensão da tradução, a expressão artística do diretor. Uma adaptação envolve a construção de uma obra independente, fruto de uma ação

⁸¹ PLAZA, 1987, p. 89.

criativa. Aqui, ressalta-se a subjetividade das adaptações, compreendidas como obras de arte.

Pareyson, ao discutir a ação do intérprete, seja ele um ator ou um músico, destaca o equilíbrio que deve haver entre subjetividade e objetividade, criatividade e fidelidade:

Não esperamos de um intérprete que ele nos dê a *única* interpretação justa, tanto é verdade que vamos ouvir determinado executor de preferência a outros, desejosos de escutar a *sua* interpretação, ou porque conhecemos sua particular agudeza e sensibilidade, [...] ou também porque estamos curiosos para ver que precioso resultado pode ter advindo do contato entre *aquela* obra e *aquela* executor. Em suma, nós nem pretendemos que ele *deva* renunciar a si mesmo, nem permitimos que ele *queira* exprimir a si mesmo: nós queremos que seja *ele* a interpretar *aquela obra*, que a sua execução seja, *ao mesmo tempo*, a obra e a sua interpretação dela.⁸²

Uma execução é, ao mesmo tempo, criação e leitura. Da mesma forma, uma adaptação fílmica é a representação de um objeto de uma forma peculiar, original. Ao trazer essa discussão de Pareyson para a análise da adaptação, entretanto, é preciso destacar que há aqui, mais do que uma “execução”, uma tradução, que envolve dois sistemas de signos diferentes. Todavia, assim como no caso em que o autor discute a atuação do intérprete na música, um filme baseado em obra literária é, ao mesmo tempo, uma transposição e uma interpretação, crítica e criativa.

Na dimensão estética, observa-se uma operação poética que dá a cada imagem e som uma carga de auto-significação. Os signos agem a partir de sua materialidade. Se Jakobson propunha uma função poética da linguagem, aqui temos uma função similar no cinema, que tende para a “mensagem como tal, o enfoque da mensagem ela própria”.⁸³ Assim, os signos aqui não desempenham uma função referencial, não buscam simplesmente o texto literário, mas definem seu foco em sua própria materialidade.

Para McFarlane, alguns elementos demandam necessariamente essa adaptação, sendo nesse aspecto da tradução que se cabe algum tipo de intervenção criativa de quem adapta. Segundo Diniz,

⁸² PAREYSON, 1997, p. 233.

⁸³ JAKOBSON, 1999, p. 127.

McFarlane dá grande importância ao processo que ele denomina de *adaptation proper*, por ser este o lugar da criatividade do cineasta, que irá procurar, entre os recursos cinematográficos – signos desse sistema –, aqueles que realizam a mesma função dos signos do outro, o sistema/texto literário.⁸⁴

A adaptação, para ele, envolve criação, mas também outras intervenções que agem sobre a tradução do texto para o cinema, diferentemente da transposição. A dimensão estética envolve as intervenções próprias do filme, enquanto a dimensão contextual envolve outros aspectos que interferem na representação do livro no cinema.

Referimo-nos aqui a algo próximo do conceito de adaptação que Elliott chamou de(re)composição.⁸⁵ O filme decompõe e recompõe a obra literária; é uma recriação. Como recriação, o filme, assim como o texto literário, é uma obra independente; cada um tem um interpretante e uma leitura própria.

Por mais que um filme aluda a um texto literário, ele não depende do livro para fazer sentido. A relação entre o filme e o livro pode acontecer na dimensão estética por analogia, algo que depende do leitor e de sua interpretação. Se o espectador de uma adaptação fílmica não sabe que aquela obra é uma tradução, ou não conhece a obra literária a que o filme alude, não é estabelecida nenhuma referência ao objeto literário.

De acordo com Plaza, a tradução como ícone estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa; ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas. Para que determinada qualidade do signo no cinema faça lembrar algo do texto literário, é fundamental a participação do espectador, que efetua essa conexão entre os dois textos. Todavia, independentemente da atuação do espectador, se o efeito estético provocado pelo filme é análogo àquele provocado pelo livro, isso ocorre pela ação de signos que traduzam o livro de forma icônica. A música, por exemplo, é capaz de produzir sensações similares às propiciadas pelo texto original através de um meio e uma linguagem diferentes.

⁸⁴ DINIZ, 2005, p. 20.

⁸⁵ ELLIOT, 2004, p. 233.

A tradução estética intensifica o nível de informação icônica no filme, algo que o hibridismo característico do cinema propicia, possibilitando a simultaneidade de diferentes signos (verbais, sonoros, visuais, etc.) numa mesma cena. Por se apresentarem em sua talidade como fenômenos, os signos estéticos são mais facilmente assimilados pelo leitor. No caso da adaptação fílmica, o predomínio de signos estéticos elimina algumas ambigüidades do texto literário, conduzindo o espectador a uma leitura privilegiada, isso porque as peculiaridades do sistema de signos do cinema possibilitam a atualização de uma das leituras possíveis da obra literária.

Mesmo partindo de um texto específico que pretende traduzir para o cinema, um filme deve narrar os eventos da obra literária com os recursos próprios da linguagem cinematográfica. Além disso deve preencher lacunas do texto literário, o qual muitas vezes não apresenta detalhes acerca de personagens, cenários, vestes, etc. O filme, entretanto, deve suprir as carências do texto, criando, a partir dele, uma ambientação, um figurino e um personagem que tenha determinada fisionomia, porte físico, etc.

Por outro lado, mesmo que o texto escrito se transponha plenamente para o cinema, na voz das personagens, ele se ajusta a uma interpretação, uma entonação, um gesto, um olhar que interfere em sua significação. Cada plano, ao visar o objeto filmado por determinado ângulo, compondo a cena com a articulação de outros elementos articulados a uma trilha sonora, se constrói sobre uma orientação criativa, que caracterizaria a operação poética da tradução.

Essas recriações não se limitam, todavia, ao modo como se traduz o texto original. Há elementos desenvolvidos dentro de um projeto criativo do filme que não têm uma determinação direta do livro ou não representem algo que esteja contido em algum outro texto, senão no filme.

2.3.2. Dimensão transpositiva

O que chamamos de dimensão transpositiva da tradução refere-se ao processo de transferência de elementos do texto literário para o cinematográfico, que se apropria de parte da obra literária. Essa operação tradutória é a mais evidente em adaptações filmicas, pois o enredo, as personagens e, muitas vezes, trechos do próprio texto escrito são elementos mais comumente apropriados por versões cinematográficas.

McFarlane chama de transferência o processo de transposição de elementos da narrativa literária para o filme sem intervenções do diretor.⁸⁶ É na dimensão transpositiva que se enquadra essa transferência, em que o cineasta visa a espelhar algo do literário no cinema. Essa operação especular surge da tentativa de passar para o filme aquilo do objeto do livro que se apresenta nele, ou seja, o objeto imediato da obra original. Se o objetivo da tradução é provocar interpretantes substitutos, deve-se fazer com que o receptor reconheça como objeto do filme algo similar ao do livro (quer esse espectador tenha lido ou não a obra aludida pelo filme). A transposição desses elementos facilita a determinação de um interpretante similar ao do texto literário.

Verifica-se, nessa dimensão da tradução, a reprodução do texto escrito na voz de um personagem, assim como os próprios personagens constroem-se a partir dessa operação especular. A sucessão de eventos transpõe-se muitas vezes sem grandes interferências, caracterizando-se, assim, essa dimensão da tradução intersemiótica que ora chamamos de transpositiva.

Entretanto, a apropriação de elementos do texto literário não pode nos fazer deduzir que a tradução sempre é fiel ao original. Ao contrário, a seleção de determinados aspectos do texto literário ocorre de acordo com o projeto criativo do filme. Só se reapresenta no filme aquilo que interessa.

⁸⁶ MCFARLANE, 1996, p. 20.

É evidente que tudo parece traduzível, mas não é tudo que se traduz. Traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo (tradução como arte), aquilo que em nós suscita empatia e simpatia como primeira qualidade de sentimento, presente à consciência de modo instantâneo e inexaminável, no sentido em que uma coisa está a outra conforme os princípios da analogia e da ressonância.⁸⁷

Opera-se, assim, com a supressão e seleção de elementos do texto literário, de acordo com a proposta do filme. Aquilo que se transpõe de uma obra literária para o cinema, porém, não se limita ao tema e aos caracteres próprios do espaço e tempo ficcionais. Muitas vezes, vemos alusões à própria narração literária, com uma direção que, tal como no livro, muda o foco narrativo, uma montagem que insinua mudança no ritmo da narrativa, etc. A transposição ocorre segundo normas do sistema fílmico, que tem suas peculiaridades.

Para Umberto Eco, a exclusão de determinados elementos do texto literário na adaptação fílmica mostra como o adaptador interfere sobre o texto fonte, que se atualiza no filme de acordo com determinada interpretação.

O exemplo mais comum é aquele do filme que, de um romance complexo que põe em jogo valores ideológicos, fenômenos históricos, problemas filosóficos, isola apenas o nível da trama nua e crua (talvez nem mesmo do enredo, mas unicamente da fábula), deixando de lado todo o resto, que o diretor considera inessencial ou dificilmente representável. [...] No entanto ter isolado alguns níveis significa justamente impor uma interpretação própria do texto fonte.⁸⁸

A seleção dos elementos do texto literário que serão transpostos para o filme, por si só, já inviabiliza qualquer projeto de fidelidade à obra em que se inspira, pois ocorre segundo a leitura própria do diretor ou do roteirista do filme. A análise das adaptações deve, portanto, observar os fatores que influenciam essa seleção, que define o recorte do livro a ser espelhado no filme.

Stam chama atenção para os elementos da narrativa literária que se transpõem para o cinema ao discutir a relação entre os eventos recontados e a forma e a seqüência com que aparecem no filme. Ele destaca ainda a necessidade de examinar “o modo como as adaptações adicionam, eliminam, ou condensam personagens. Às vezes, uma constelação

⁸⁷ PLAZA, 1987, p. 34.

⁸⁸ ECO, 2007, p. 393.

de grupos de personagens é reduzida a um único grupo”.⁸⁹ Pode existir, portanto, na dimensão transpositiva, alguma transformação do texto de origem; entretanto, mantêm-se as funções narrativas. Se dois ou mais personagens são sintetizados em um, esse único personagem passa a exercer as funções que cabem, na literatura, àquele grupo. É uma modificação que não altera a estrutura fundamental da narrativa.

Como já vimos, um livro deixa ao leitor várias possibilidades de leitura, caracterizando-se como texto aberto. A transposição de elementos do livro para o filme limita essa múltipla gama de leituras possíveis, o que é determinado pela especificidade da linguagem cinematográfica.

As palavras de um livro, como incontáveis comentadores têm apontado, têm um sentido virtual, simbólico; nós, como leitores ou diretores, temos de preencher suas indeterminações paradigmáticas. Uma descrição de uma personagem da literatura como “bonita” nos induz a imaginar suas características em nossas mentes. Um filme [...] deve escolher uma atriz específica.⁹⁰

Mesmo que a personagem seja transposta para o cinema, haverá alguma intervenção do diretor no modo como ela será representada no filme, pois se trata de algo inerente à linguagem cinematográfica. O que a literatura deixa em aberto, nesse sentido, é limitado pelo filme, que conduz o olhar do espectador e dá previamente estabelecido a ele algo que, no ato da leitura, seria construído pelo próprio leitor.

Essa especificidade da linguagem do cinema nos leva a concluir que toda tradução intersemiótica de uma obra literária para o cinema é a atualização de uma leitura possível, que resulta de uma manifestação artística, criativa e crítica, pois ocorre de acordo com aspectos culturais exteriores ao texto, mas que determinam o contexto sobre o qual a tradução se apresenta. E tais aspectos contextuais têm papel radical em toda tradução.

⁸⁹ No original, “the ways in which adaptations add, eliminate, or condense character. Sometimes a constellation of groups of characters is reduced to a single group” (STAM, 2005, p. 34).

⁹⁰ No original, “The words of a novel, as countless commentators have pointed out, have a virtual, symbolic meaning; we as readers or as directors, have to fill in their paradigmatic indeterminacies. A novelist’s portrayal of a character as ‘beautiful’ induces us to imagine the person’s features in our minds. A film [...] must choose a specific performer” (STAM, 2000, p. 55).

Logicamente, toda transposição envolve uma seleção. Na maioria das vezes, muitas passagens da obra literária são suprimidas ou excluídas, quase sempre por razões referentes às limitações de tempo próprias do filme. O que se seleciona e o que se exclui, porém, pode ter por trás uma razão ideológica ou a influência de outros textos ou determinados padrões, conforme veremos adiante.

2.3.3. Dimensão Contextual

Ao conceituar a terceiridade, Peirce explica que ela existe sempre que “algo provoca uma secundidade entre duas coisas”.⁹¹ Sendo a dimensão contextual a terceiridade da adaptação fílmica, ela existe sempre que o filme provocar alguma relação entre a obra que adapta e outros signos. A dimensão contextual da tradução caracteriza-se pelo modo como o contexto interfere na alusão que o filme faz ao livro e no modo como se faz essa referência. É onde atuam relações intertextuais e normas e convenções interpretativas, caracterizando a tradução também como uma operação dialógica.

Conforme argumenta Stam, a obra literária é produzida “num contexto histórico e social e depois transformada em outra, [...] igualmente situada [...] num diferente contexto”.⁹² Já vimos que todo signo, mesmo tomado isoladamente de seu objeto, insere-se na cadeia semiótica do tempo. Assim, o objeto dinâmico de um signo é também composto pelo tempo, pelo contexto do signo e, conseqüentemente, de qualquer tradução intersemiótica. Livro e filme devem ser analisados a partir dessa situação espaço-temporal. Se o contexto da tradução atua como objeto dinâmico, ele interfere na formação do signo. Assim, a cultura, por integrar o objeto, determina ou influencia tanto o signo como o seu interpretante.

⁹¹ No original, “one thing brings about a secondness between two things” (PEIRCE, 1998d, p. 269)

⁹² STAM, 2005, p. 46.

É na dimensão contextual da adaptação que se observa o modo como a tradução atualiza não apenas uma leitura do texto literário, mas também um conjunto de conexões dele com outros textos, que passam a integrar o objeto do filme. Nesse sentido, outros textos colocam-se entre a obra literária e o filme, atuando como prisma para a leitura e interpretação do romance, conto ou qualquer outro texto que venha a ser adaptado.

Lembrando as observações de Julio Pinto acerca da rede de signos que se forma na semiose a partir de determinado objeto, podemos compreender que a semiose de Peirce não é simplesmente linear. Um signo não determina um único interpretante, mas uma rede de interpretantes, que por sua vez, como signos, agem da mesma forma. Estrutura-se, assim, uma teia em que cada signo é potencialmente objeto de qualquer outro signo a ela conectado. Assim, o objeto dinâmico de um signo é também composto por outros signos que estejam integrados a essa rede.

Fundamentando-se na obra de Bakhtin, Santaella e Winfried Nöth afirmam que um enunciado tem “relação com todos os enunciados do passado e do futuro que têm o mesmo assunto”.⁹³ Da mesma forma, uma adaptação fílmica relaciona-se com quaisquer outros textos que tratam daquela obra literária a que o filme se refere. A dimensão contextual envolve, portanto, uma operação dialógica, que coloca o texto literário e o filme em relação com outros textos. Nesse sentido, uma pessoa que assiste a um filme que narra a história de Jesus de Nazaré estabelecerá um diálogo entre esse filme e outros textos que tratem do mesmo assunto, mesmo que sejam textos posteriores ao filme em questão. Os signos que surgem a partir da semiose do texto bíblico passam a ser virtualmente incorporados por quaisquer dos outros textos que integrem essa teia semiótica, e isso pode ou não ser atualizado no momento da leitura.

Alguém que tenha assistido ao filme *A Paixão de Cristo*, ao assistir a *Rei dos reis*, fará ligações entre os dois. O filme a que previamente assistira interfere na configuração do

⁹³ SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 183.

objeto imediato do próprio *Rei dos reis*. À cronologia da produção sobrepõe-se uma cronologia da recepção, em que o leitor reconhece a semiose a partir do caminho que percorre através dos textos que integram essa teia semiótica. É ele quem estrutura essa rede de relações entre um texto e outro.

A leitura e a adaptação de textos literários para o cinema (cada um sendo um novo interpretante) ocorrem como parte dessa estrutura. Um livro é lido em conexão com outros textos que com ele integram a rede; é um signo e, portanto, refere-se a um objeto, seja ele real ou virtual. Dessa forma, o objeto de uma adaptação é composto pelo literário, mas não se esgota nele. O objeto que se infere a partir de uma leitura pode ser influenciado pelo contexto da leitura, de modo especial quando há uma tradição de leitura que privilegia determinada interpretação desse texto. Nesse caso, verifica-se como convenções culturais passam a interferir em futuras interpretações de um texto literário, pois determinam a experiência colateral por meio da qual os leitores interpretam a obra.

Do mesmo modo, a tradução intersemiótica submete-se a normas, padrões (estéticos e éticos), ideologias, jogos de interesses, etc., que compõem seu objeto dinâmico. Por isso, o objeto de uma adaptação fílmica nunca será um único texto ao qual o filme declaradamente alude, mas esse texto em diálogo com outros textos que se colocam entre a obra literária e sua representação fílmica, bem como entre ela e seu próprio objeto.

Segundo Umberto Eco, “a transmutação de matéria agrega significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente”.⁹⁴ A adaptação fílmica, entendida como uma transmutação, efetua modificações no texto em que se inspira, agregando novos significados a ele e promovendo novas leituras, muitas vezes, por influência de fatores extraliterários.

Toda leitura – e toda adaptação – parte, então, não de uma obra isolada, mas de um texto como parte de uma estrutura de textos com os quais tanto o livro como o leitor

⁹⁴ ECO, 2007, p. 382.

dialogam. Essa estrutura é comentada por Bakhtin, que afirma que todo texto deve ser compreendido como parte de um todo maior: “há uma interação constante de significados; todos trazem, em si, o potencial de determinar os demais”.⁹⁵ Ao fazer um paralelo entre o comentário de Bakhtin e o modelo peirceano que ora desenvolvemos, observamos como cada signo torna-se, nesse contexto, um interpretante potencial de qualquer outro texto que atue como nóculo dessa rede.

Mesmo que não haja referência explícita de um texto a outro, se, no momento da leitura, o leitor, pelo seu repertório, estabelece alguma relação da obra com outros textos – ou com alguma tradição, religião, filosofia, etc. – ela passa a atuar como uma representação deles. Todo texto pressupõe um leitor com determinada competência, repertório ou conhecimento prévio que lhe permitam dar sentido ao texto. Esse sentido, portanto, depende do leitor que, por sua vez, o faz de acordo com o contexto em que se insere.

A adaptação, nesse caso, desenvolve o papel que o texto demanda do leitor. Destaca-se, então, a abertura do texto para a participação do leitor. Wolfgang Iser argumenta:

Sem a introdução do leitor, uma teoria do texto literário já não é mais possível. Isso significa que o leitor se converte na referência de sistema dos textos, cujo pleno sentido só se alcança pelos processos de atualização sobre eles realizados. [...] O leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pre-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis [...]. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor.⁹⁶

Para que faça sentido, uma obra necessita da cooperação do leitor. É a partir das projeções que o leitor faz sobre a obra literária que se estabelece a significação do texto, a partir de um jogo interpretativo. Segundo Iser, nas obras literárias, “a mensagem é transmitida por dois modos, em que o leitor a recebe compondo-a”.⁹⁷ Como toda adaptação envolve uma

⁹⁵ BAKHTIN *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 187.

⁹⁶ ISER, 1996, p. 73.

⁹⁷ No original, “the message is transmitted in two ways, in that the reader receives it by composing it” (ISER, 1993, p. 31).

leitura, deve-se observar que, como ato de leitura, a instância da tradução envolve uma significação do texto de partida.

Se Iser fala do leitor implícito, Umberto Eco propõe um leitor-modelo.⁹⁸ Para Eco, “esse leitor não é o que faz a única conjectura certa. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto”.⁹⁹ Uma obra literária demanda, portanto, uma ação do leitor, mesmo que seja a de percorrer as diversas possibilidades de sentido de texto, que pode ser polissêmico.

A participação do leitor é necessária por haver lacunas de significação no texto, que devem ser preenchidas no ato da leitura. O leitor o faz de acordo com o seu mundo particular, seu olhar, suas expectativas. O texto passa a existir a partir desse jogo com o leitor:

O texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e daí, modificam – o mundo referencial contido no texto.¹⁰⁰

O sentido de um texto depende da ação interpretativa do leitor. É na instância interpretativa que a obra literária se atualiza. Assim sendo, deve-se sempre observar em que medida o contexto da atualização interfere na significação do texto, o que significa verificar em que medida uma adaptação fílmica sofre influências externas no modo como representa o texto literário.

Interessa-nos aqui observar de que modo a leitura, mais do que recriar, participa da constituição da obra literária, sendo a interpretação, portanto, parte do texto. Essa participação, todavia, não é meramente uma ação subjetiva ou individual; ela diz respeito à cultura e ao contexto de atualização da obra. Todo texto, por mais que seja uma ficção, faz

⁹⁸ ECO, 2001, p. 22.

⁹⁹ ECO, 2001, p. 75.

¹⁰⁰ ISER, 2002, p. 107.

alusões a um mundo real, que faz parte da experiência do leitor. Esse conjunto de “leituras”, por sua vez, é algo muitas vezes moldado pelo que Stanley Fish chamou de “comunidades interpretativas”. Segundo ele, todo processo de significação acontece não devido a algo próprio de um texto fixo ou da total liberdade do leitor, e sim por padrões de comunidades interpretativas, “conjuntos de normas de interpretação, literárias e extraliterárias, que um grupo compartilha: convenções, um código, uma ideologia”.¹⁰¹ Pensar, nesse caso, a adaptação de um texto bíblico para o cinema exige que se observe em que medida aspectos religiosos como dogmas, interpretações dos Evangelhos validadas pela Igreja e outras questões extraliterárias interferem na leitura que *A Paixão de Cristo* faz da Bíblia.

Por ser originada da leitura de um texto literário, a adaptação fílmica também é influenciada por normas e convenções que contextualizam a tradução. Talvez essa influência não seja tão objetiva ou radical como propõe Fish, que praticamente exclui a autonomia do leitor, mas, com certeza, interfere seja na dimensão estética ou na dimensão transpositiva da tradução intersemiótica. Apesar de ser uma noção radical que pode excluir a dimensão subjetiva de qualquer adaptação, bem como os limites que um texto impõe à interpretação, a idéia de comunidades interpretativas contribui para que se atente aos aspectos culturais que podem moldar a leitura dos textos.

Devemos observar o modo como a operação dialógica configura o sentido tanto do texto literário quanto do texto fílmico. Se o texto demanda a participação do leitor, essa participação ocorre de acordo com seu repertório, suas intenções, seu mundo. Se isso ocorre de acordo com o contexto da leitura, inevitavelmente, a adaptação coloca o texto literário em diálogo com outros textos, ampliando o objeto dinâmico à medida que se desenvolve a semiose. Diniz comenta que “todo filme deve ser estudado como um conjunto de elementos de práticas discursivas (ou comunicativas, ou semióticas), cuja

¹⁰¹ COMPAGNON, 2003, p. 162

produção foi determinada por outras práticas discursivas prévias e pelo contexto histórico geral”.¹⁰² Deve-se compreender o filme, portanto, como parte desse amplo contexto, em que valores (estéticos, éticos, religiosos, comerciais, etc.) interferem na leitura do texto original e no modo como elementos desse texto são apropriados pelo filme.

É esse o caminho que trilhamos no próximo capítulo, na análise da adaptação dos Evangelhos feita por Mel Gibson em *A Paixão de Cristo*, observando o filme em sua dimensão estética, em que analisamos as criações do filme e possíveis similaridades com o texto escrito, e transpositiva, envolvendo os personagens, enredo, textos e outros elementos transpostos da Bíblia para o cinema. Observamos também sua dimensão contextual, ao analisarmos as relações dialógicas com outros textos, costumes e convenções próprias do lugar da tradução na cultura.

¹⁰² DINIZ, 1999, p. 41.

3. A Paixão de Cristo

Before a man can hear the voice of God or even comprehend an example of religion he must have a notion of what religion is, and that implies that he must previously have had an inward revelation of religion.

Charles S. Peirce, *The place of our age in the history of civilization*

Produzido em 2001, com direção e roteiro (este em parceria com Benedict Fitzgerald) de Mel Gibson, *A Paixão de Cristo* foi a última de dezenas de produções cinematográfica que representam a narrativa da Paixão do Novo Testamento. Baseado nos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, o filme narra os eventos que se sucederam ao longo das últimas doze horas da vida de Jesus, desde seu aprisionamento, em Getsêmani, até sua crucificação e ressurreição. Assim, o filme faz um recorte muito claro no texto bíblico, concentrando-se nas passagens dos Evangelhos referentes à Paixão.

Alguns trechos anteriores à prisão, condenação e crucificação de Jesus são retomados no filme por meio de *flashbacks*; nenhum, entretanto, retrata os milagres executados por Jesus, apenas enfatizam partes de seus discursos e pregações, como a instituição da eucaristia e o sermão da montanha, e ilustram sua ligação com os discípulos e sua mãe.

As personagens do filme comunicam-se em línguas que vigoravam no período em que se passa a história: os judeus falam aramaico; os romanos, latim. Houve inicialmente a intenção de não incluir legendas no filme, num projeto que pedia uma cooperação constante do leitor para a interpretação do filme e dedução das falas das personagens, deixando o sentido a cargo da imagem e do som, articulados com o pré-conhecimento da narrativa dos Evangelhos.

Apesar de ter sido lançado com as legendas, o filme ainda demanda uma intensa participação do leitor. *A Paixão de Cristo* tem uma narrativa extremamente sintética; a

construção das personagens no filme e sua associação às personagens da Bíblia, bem como a associação de eventos do roteiro, depende da intervenção e do repertório do espectador, conforme observaremos de forma detalhada mais adiante.

O filme, apesar de se colocar como uma representação fiel dos Evangelhos, é uma versão possível entre as várias possibilidades interpretativas que texto bíblico oferece. O variado leque de leituras que o Novo Testamento abre fica claro nas diferentes interpretações que fundamentam catolicismo, espiritismo, protestantismo, etc. Repleto de elipses, saltos e lacunas textuais, os Evangelhos demandam inevitavelmente uma intervenção daquele que os adapta para o cinema. A idéia de que uma adaptação deve ser fiel ao texto “de origem” há muito já foi superada, e *A Paixão de Cristo* não é um caso à parte, operando significativas transformações sobre os textos do Novo Testamento, ora ampliando sua significação a partir da associação a outros textos, ora restringindo sua leitura conforme uma orientação interpretativa de cunho religioso.

Se a Bíblia não é essencialmente um texto literário, ou, pelo menos, não tem como prioritária uma intenção estética ou literária, a forma com que se estrutura sua narrativa, assim como os recursos poéticos que utiliza, possibilita-nos seu estudo sob a ótica da literatura, como já fizeram Northrop Frye e Harold Bloom, entre outros. O próprio filme, porém, não se resume a uma ficcionalização da narrativa bíblica, reverberando sua essência mística.

Para os objetivos desta pesquisa, a escolha dos Evangelhos reforça-se por seu caráter fundador e canônico, cuja representação no cinema estará de forma peculiar atrelada a convenções interpretativas, tradições e relações com outros textos que interferem em sua interpretação. Além disso, por ser se tratar um texto extremamente objetivo, a adaptação dos Evangelhos requer o preenchimento de inúmeras lacunas narrativas que inevitavelmente depende de uma operação poética e dialógica. Isso nos dá condições de

evidenciar mais claramente as operações tradutórias que consideramos inerentes a qualquer adaptação fílmica de textos escritos. Assim sendo, fundamentando-se nas considerações acerca do processo de adaptação a partir da semiótica peirceana, este capítulo visa a analisar *A Paixão de Cristo* de acordo com as três dimensões da tradução apresentadas: estética, transpositiva e contextual.

Partindo dos versículos reunidos a cada subtítulo na narrativa dos Evangelhos canônicos, analisamos sua representação no filme, observando, primeiramente, aquilo da narrativa bíblica que se transpõe para o filme, caracterizando-se a operação especular, bem como o modo como se dá essa seleção de elementos do texto escrito. Em seguida, verificamos as duas outras dimensões da adaptação que interferem no modo como se dá esse espelhamento dos Evangelhos no filme: a dimensão estética, com as criações que se fazem sobre a narrativa bíblica e o modo como o filme afeta o espectador, e os diálogos da adaptação com outros textos, tradições e interpretações além do Novo Testamento, que caracterizam a dimensão contextual da tradução.

3.1. A Paixão nos Evangelhos e no filme

Se percebemos o Novo Testamento, ou toda a Bíblia, como uma unidade, é preciso destacar que se trata de um texto constituído de uma diversidade imensa de outros textos de variadas origens e estilos. Conforme argumenta Northop Frye, “a Bíblia parece mais uma pequena biblioteca do que um livro de fato: parece mesmo que ela veio a ser pensada como *um* livro apenas porque para efeitos práticos ela fica entre duas capas”.¹⁰³ Frye comenta que é como uma unidade, porém, que a Bíblia influenciou de forma tão marcante a cultura ocidental.

No Novo Testamento, o que se vê não é algo muito diferente: é uma compilação de textos que operam em constante diálogo um com o outro. Ao trazer quatro versões da vida

¹⁰³ FRYE, 2004, p. 11.

de Jesus, o Novo Testamento, ao mesmo tempo em que canoniza os Evangelhos de Marcos, Mateus, Lucas e João como as narrativas oficiais do cristianismo, reforça a ausência de uma fonte original. Nesse sentido, qualquer inferência sobre Jesus Cristo deve ser fruto de uma conjugação desses textos, pelo modo como dialogam um com o outro e pela busca de uma unidade a partir de suas divergências e convergências.

Os Evangelhos de Marcos, Lucas e Mateus, apesar das diferenças que se verificam entre si, mantêm uma coerência e semelhança que os caracterizaram como registros de “um só olhar”: são os Evangelhos sinóticos. Deles, Marcos é supostamente o mais antigo e, provavelmente, teria influenciado tanto o texto de Mateus como o de Lucas. Marcos traça um Jesus carismático, que conquista o povo com seus ensinamentos e milagres. É empenhado na tarefa de persuadir os judeus de que era o Cristo, mas é contestador e se opõe a tradições judaicas.

O Evangelho de Mateus, por outro lado, busca permanentemente uma comprovação, em Jesus, das profecias e da lei da Bíblia hebraica, convertida pelo cristianismo em Antigo Testamento. O primeiro capítulo de seu livro traça a genealogia de Jesus, “filho de Davi, filho de Abraão”.¹⁰⁴ Essa afirmação do Evangelho a partir do Antigo Testamento está presente em toda a narrativa de Mateus.

Lucas dá a seu Evangelho um tom mais histórico, contextualizador, que oferece ao leitor informações mais detalhadas acerca da vida de Jesus. Essa tarefa é sintetizada no prólogo com que abre seu Evangelho:

Visto que muitos já empreenderam compor uma narração dos fatos que se cumpriram entre nós – conforme no-los transmitiram os que, desde o princípio, foram testemunhas oculares e ministros da palavra – a mim também pareceu conveniente, após acurada investigação de tudo desde o princípio, escrever-te de modo ordenado, ilustre Teófilo, para que verifiques a solidez dos ensinamentos que recebeste.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Mateus 1, 1

¹⁰⁵ Lucas 1, 1-4

Na abertura de seu Evangelho, Lucas dá o tom da narrativa, fruto de uma investigação acurada. Provavelmente, voltava-se para um público historicamente distante dos eventos que envolveram a vida de Jesus, motivo pelo qual oferecia ao leitor dados históricos que conferissem maior credibilidade ao texto.

Concentrando-nos sobre a narração da Paixão, verificamos, em comum, nos três Evangelhos, as seguintes passagens: a conspiração contra Jesus, a traição de Judas, preparativos para a ceia pascal, anúncio da traição de Judas, instituição da eucaristia, predição da negação de Pedro, no Getsêmani, a prisão de Jesus, negações de Pedro, Jesus perante o Sinédrio, Jesus perante Pilatos, a coroação de espinhos, a crucifixão, Jesus na cruz é escarnecido e injuriado, a morte de Jesus, o sepultamento, o túmulo vazio e a mensagem do anjo, aparições de Jesus ressuscitado.

Ressaltam-se algumas passagens em Lucas, importantes para a análise do filme: os primeiros ultrajes sofridos por Jesus entre sua apreensão e julgamento perante o Sinédrio; seu encaminhamento a Herodes, após ser levado a Pilatos, antes de ser condenado por este à morte; o caminho até o Gólgota e o comportamento das mulheres que acompanhavam a *via crucis*; a crucificação do “bom ladrão” e sua confissão a Jesus.

Duas passagens de Marcos devem ser também destacadas: “o caminho da cruz”, em que narra a participação de Simão Cireneu, e a presença das “santas mulheres” no momento da crucificação de Jesus. De Mateus, destacamos a narração da morte de Judas.

O Evangelho de João, conforme aponta Delzi Alves Laranjeira, para a maior parte dos estudiosos, foi “produzido por uma comunidade cristã distinta que desenvolveu uma visão de Jesus independente da linha seguida pelos sinóticos”.¹⁰⁶ Em João, cujo texto é o mais tardio dentre os Evangelhos do Novo Testamento, tem-se um Jesus teologicamente interpretado, que traz diferenças ao se comparar com a narrativa dos Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. O Jesus de João é absoluto, único caminho para se chegar a

¹⁰⁶ LARANJEIRA, 2005, p. 40.

Deus: “o caminho, a verdade e a vida”.¹⁰⁷ Se Jesus, nos Evangelhos sinóticos, é tentado pelo diabo no deserto, essa passagem não existe em João. A angústia de Jesus no Getsêmani também não aparece em seu Evangelho. Em João também não há a última ceia, e sim uma passagem em que Jesus lava os pés dos discípulos. Entretanto, a estrutura da narrativa da Paixão mantém-se similar às demais: Jesus é preso e julgado diante de Anás e Caifás, Pedro nega que o conhece, Jesus é levado diante de Pilatos e condenado à morte. João ainda narra um diálogo de Jesus, na cruz, e sua mãe: “Mulher, eis aí o teu filho”.¹⁰⁸ Segue-se a morte de Jesus, o golpe de lança, o sepultamento, o sepulcro encontrado vazio e as aparições a Maria Madalena e aos discípulos.

Retomando as observações de McFarlane acerca das funções narrativas de Barthes, verifica-se que, por mais que existam algumas divergências entre um texto e outro, repetem-se, na Paixão relatada pelos quatro Evangelhos, determinadas funções distribucionais, aquelas que se referem a ações e eventos fundamentais para a seqüência do roteiro: Jesus é traído, preso, julgado e condenado pelos fariseus e por Pilatos. Em seguida, é açoitado e crucificado, ressuscitando após três dias. Por outro lado, a Bíblia pouca ou quase nenhuma informação oferece acerca de seus personagens, seu estado emocional, do ambiente em que se desenvolvem os eventos narrados, enfim, têm-se poucos elementos que atuem com função integracional. A Bíblia em nenhum momento descreve a fisionomia de um personagem, as roupas que usava ou discorre sobre seu estado de espírito, assim como não há descrições de prédios, jardins, etc.

McFarlane destaca ainda a distinção das funções distribucionais, que são mais comumente transpostas para o cinema sem muitas adaptações, entre funções cardinais e catalisadores: as funções cardinais são os pontos centrais da narrativa, as ações que determinam conseqüências fundamentais para o desenvolvimento da história, enquanto os

¹⁰⁷ João 14, 16

¹⁰⁸ João 19, 26

catalisadores têm função complementar, enriquecem o texto e dão suporte e força às funções cardinais. Em *A Paixão de Cristo*, há uma transposição das funções cardinais do texto bíblico. Mas são transpostos unicamente os pontos centrais da narrativa da Paixão. Observando os Evangelhos, os milagres executados por Jesus desempenham uma função cardinal; no filme, eles são suprimidos.

Entretanto, supera-se essa limitação que se observa na dimensão transpositiva da adaptação ao se atentar à dimensão contextual do filme. *A Paixão de Cristo* requer a cooperação de um leitor que, para preencher suas lacunas, deve interagir com o texto utilizando elementos de seu repertório. Ao se referir a Jesus Cristo, o filme joga com a dimensão simbólica do signo e constrói o sentido a partir de convenções acerca dessa personagem. O filme faz um recorte específico desse objeto que representa, é uma versão da Paixão de Cristo, mas o seu objeto dinâmico é mais amplo do que simplesmente o texto bíblico, tomado isoladamente. Se a narrativa da Paixão dos Evangelhos do Novo Testamento atua como objeto imediato do filme, esse objeto, por sua vez, também é um signo que nos remete a uma construção interpretativa sobre o símbolo de Jesus Cristo. O compartilhamento dessa estrutura de sentido por parte do leitor, conforme o leitor-modelo pressuposto pelo filme, possibilita que não apenas as lacunas do filme sejam preenchidas, mas também se acessem virtualmente, no momento da leitura do filme, elementos do texto bíblico que por ventura tenham sido suprimidos pela adaptação.

Por outro lado, a carência de elementos que atuem com função integracional no filme, como a descrição de espaços, as características físicas e psicológicas das personagens, bem como os conflitos internos por que passam, é compensada por elementos próprios de uma operação poética da tradução, em sua dimensão estética. Aquilo que não está posto no texto bíblico é criado pelo filme, criação esta que muitas vezes também se articula com outros textos. Observa-se, dessa forma, como as dimensões da tradução são

como as três dimensões geométricas de um objeto: uma não exclui a outra; estão sempre correlacionadas. Se o filme cria e recria a partir do livro, outros textos podem influenciar essa criação. O desenvolvimento dos figurinos e a fotografia de *A Paixão de Cristo*, por exemplo, inspiraram-se nas obras do pintor renascentista Michelangelo Merisi da Caravaggio. Posto que a fotografia do filme dialoga com as obras do artista italiano, devemos observar como atuam juntas uma operação dialógica e uma poética.

O processo torna-se complexo pelo fato de o filme dialogar com outros signos que surgem a partir da leitura do texto bíblico: estrutura-se ao longo da história uma ampla teia semiótica, que tem como objeto as narrativas de Marcos, Mateus, Lucas e João, mas que passa a se desenvolver com a interferência de outros Evangelhos – apócrifos –, assim como novos relatos, novas interpretações, livros, filmes e tradições acerca de Jesus e do cristianismo.

Já se observa aqui como o texto bíblico absorve outros textos posteriores a ele, que passam a compor uma rede virtual que pode ser atualizada no momento da adaptação.

Pierre Lévy comenta que

cada nova mensagem recoloca em jogo o contexto e seu sentido. [...] O sentido emerge e se constrói no contexto, é sempre local, datado, transitório. A cada instante, um novo comentário, uma nova interpretação, um novo desenvolvimento podem modificar o sentido que havíamos dado a uma proposição (por exemplo) quando ela foi emitida.¹⁰⁹

Cada novo texto reconfigura a teia semiótica que integra. Nesse sentido, Caravaggio pode influenciar o modo de ler a Bíblia, assim como *A Paixão de Cristo* também o faz. À medida que a semiótica se desenvolve, o objeto cresce, e cresce também a rede de textos, leituras e costumes que podem ser acessados no ato da leitura. Um exemplo disso é o uso dos *flashbacks* ao longo do filme: observando a dimensão transpositiva, verifica-se, na maioria das vezes, uma transposição conjugada de dois trechos distintos dos Evangelhos, como a crucificação e a última ceia. Há uma operação especular na tradução de cada um desses

¹⁰⁹ LÉVY, 1993, p. 22

trechos do texto bíblico, mas há, concomitantemente, uma operação poética que estabelece, pela montagem, a associação do corpo de Cristo na cruz ao pão da última ceia: ao plano de Jesus elevando o pão segue o plano da cruz sendo erguida com o corpo de Jesus. O mesmo *flashback* dialoga com outras práticas, como o próprio rito da eucaristia na liturgia católica, que mantém a tradição de elevar a hóstia ao alto, antes da comunhão, ação que Jesus executa no filme antes de distribuir o pão aos apóstolos. Isso faz com que haja também uma operação dialógica nessa mesma seqüência do filme, que se observa em sua dimensão contextual.

O filme de Mel Gibson dialoga constantemente com outros textos além do Novo Testamento, o que nos leva a entender, como objeto dinâmico do filme, um conjunto de signos que se articulam na adaptação, que não se restringem, portanto, aos Evangelhos. Ainda nos debruçaremos sobre o modo como *A Paixão de Cristo* retoma e dialoga com outros textos na análise de trechos dessa adaptação.

3.2. Entre os Evangelhos e o filme: os escritos de Anna Katharina Emmerick

Conforme já comentamos anteriormente, há em *A Paixão de Cristo*, uma forte presença de outros textos que mantêm alguma relação com os Evangelhos. Um dos principais escritos que se colocam entre o filme e os Evangelhos é fruto dos relatos da freira alemã Anna Katharina Emmerick (1774-1824), beatificada pelo Vaticano em outubro de 2004, após o lançamento do filme. Transcritos por Clemens Brentano entre 1818 e 1823, seus relatos descrevem momentos da Paixão que lhe vinham em sonhos ou visões, publicados num livro recentemente editado no Brasil com o título de *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*.

No livro, Emmerick romanceia a Paixão de Cristo, oferecendo detalhes que não aparecem nos Evangelhos e tornando a narrativa mais complexa. Os detalhes do

açoitamento retratado no filme de Mel Gibson, por exemplo, foram praticamente uma transposição dos relatos de Emmerick, datados de mais de 1700 anos depois dos Evangelhos. Da mesma forma, o dilema de Pilatos e a posição de sua esposa Cláudia, bem como os passos dados por Maria enquanto acompanhava a *via crucis* estão registrados no texto da freira alemã.

Apesar de não haver no filme nenhuma menção aos relatos de Emmerick, sua influência na adaptação de Mel Gibson é evidente. Na análise do modo como se dá a tradução dos Evangelhos em *A Paixão de Cristo* retomaremos trechos da narrativa de Emmerick, evidenciando o modo como influenciou a representação do texto bíblico nesta adaptação.

Seguindo a orientação de Robert Stam, que analisa as adaptações a partir do conceito de hipertextualidade que propõe Gerard Genette, poderíamos observar como *A Paixão de Cristo* caracteriza-se como um hipertexto que articula vários hipotextos, não havendo, portanto, um único texto que se transforma a partir de sua hipertextualização, mas uma rede deles. O que se deve ressaltar, especialmente no caso do filme de Gibson, é que essa rede de hipotextos é, na verdade, uma teia de signos que surgem a partir do texto bíblico. Essa teia semiótica configura-se tendo como ponto de partida a ação do signo que é Jesus Cristo e, assim, de alguma forma integra o objeto dinâmico de qualquer representação de Jesus que se suceder a essa estrutura de signos. Os interpretantes do signo bíblico, portanto, sendo signos, convertem-se em objetos de novos signos, no processo contínuo que é a semiose.

Sendo o texto bíblico objeto do *A Paixão de Cristo*, deve-se compreender como esse objeto incorpora outros signos, fruto de semioses particulares. O livro de Emmerick ilustra a complexidade da semiose da tradução intersemiótica, que incorpora ao seu objeto

outros textos que são também representações desse objeto, que, por sua vez, configura-se também como fruto da ação dos signos.

Ressalte-se, entretanto, que é impossível fugir da incompletude inerente a qualquer representação. Peirce afirma que o signo representa um objeto “não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia”, que chama de *ground*, ou fundamento do signo.¹¹⁰ Nenhum signo atualiza um objeto em sua plenitude; trata-se de um recorte desse objeto, que nunca será integralmente representado pelo signo. A partir daí, deve-se entender qualquer adaptação filmica como um recorte da obra literária que se traduz para o cinema. Esse recorte define, portanto, a idéia com referência à qual o signo representa seu objeto. Como qualquer adaptação filmica, *A Paixão de Cristo* não contém o texto bíblico, é, isso sim, um desenvolvimento dele, uma representação dele conforme determinado olhar.

Anna Katharina Emmerick, além de oferecer elementos que não estão nos Evangelhos, interfere na definição dessa “idéia” que se tenta passar da Bíblia para o filme, o que nos leva a entender o filme de Mel Gibson não como uma representação dos Evangelhos em todos os seus aspectos, mas conforme um tipo de idéia que perpassa não apenas o texto de Emmerick, mas a tradição católica, com sua interpretação das escrituras e as comuns representações da Paixão que se fazem, seja em encenações comuns no período da Semana Santa, seja em pinturas em altares e no interior das igrejas, etc.¹¹¹ O recorte que *A Paixão de Cristo* faz do Novo Testamento, portanto, não é algo único ou original, é fruto de uma atividade criativa que não ocorre isolada, e sim em convergência com uma série de elementos extratextuais que a influenciam e interferem na tradução, ou no modo como a tradução representa seu objeto.

¹¹⁰ PEIRCE, 2003, p. 46.

¹¹¹ Mais do que uma leitura cristã do texto bíblico, verifica-se, no filme de Mel Gibson, uma leitura católica dos Evangelhos, que confere à Paixão e a personagens como Maria um significado que nem sempre é compartilhado por outras religiões cristãs.

A associação de escritos como *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* ao relato bíblico faz com que se configure no filme um objeto diverso daquele dos Evangelhos. Verifica-se, nesse caso, que, ao surgir um texto que trate do mesmo assunto ou se caracterize como interpretante de uma obra literária, a representação desta pode sofrer alguma influência daquele: no caso em tela, se a tradução visa a desenvolver um signo que represente o objeto dos Evangelhos, a obra de Emmerick interfere no modo como se infere aquele objeto, provocando diferenças entre o objeto imediato do filme e do texto escrito.

Stam comenta que “o filme como cópia [...] pode ser ‘original’ para ‘cópias’ subsequentes”.¹¹² Nesse caso, verifica-se um exemplo de semiose: um filme pode se tornar objeto de outros filmes, artigos ou traduções que venha a suscitar. Ainda conforme Stam, na rede que se cria a partir dessa ação dos signos, o peso do original difunde-se e se dispersa. Os vários textos que surgem de textos anteriores e os que aparecem a partir deles compõem, assim, uma grande teia de signos que se desenvolvem em novos signos e assim por diante. De certa forma, um signo transforma-se pela ação dos próprios signos que determina, o que equivale a dizer que o filme de Mel Gibson de alguma forma modifica a própria percepção que se venha a ter dos Evangelhos depois de se assistir ao filme, numa semiose que continuamente transforma as possibilidades de significação dos textos que fazem parte dessa teia semiótica.

3.3. O Antigo Testamento segundo *A Paixão de Cristo*

¹¹² No original, “The film as a copy, furthermore, can be the ‘original’ for subsequent ‘copies’” (STAM, 2005, p. 8).

*A Paixão de Cristo*¹¹³ inicia-se com uma alusão ao Antigo Testamento, utilizando como epígrafe um trecho de Isaías: “Ele foi ferido por nossas transgressões, esmagado por nossos pecados. Pelas suas feridas, fomos curados”.¹¹⁴ Ao introduzir o filme com tal citação, Mel Gibson já apresenta Jesus como o “Cristo”, concretizando uma profecia do Antigo Testamento, utilizando um recurso muito presente em Mateus.

A alusão ao versículo 5 de Isaías opera como um índice, ou uma metonímia, que traz todo o capítulo 53 desse livro do Antigo Testamento. A passagem discorre sobre o sofrimento de alguém desprezado e humilhado pelos homens que se submete a um sacrifício expiatório. O filme, dessa forma, lê os Evangelhos como uma afirmação da profecia, traduzindo a narrativa para o cinema com uma determinada orientação teológica. Esse posicionamento teológico é próprio da dimensão contextual da adaptação, que, além de efetuar o diálogo dos Evangelhos com o Antigo Testamento, o faz de acordo com uma perspectiva religiosa.

A interpretação dessa passagem da Bíblia hebraica como uma antecipação de Jesus Cristo, difundida pelo cristianismo, fundamenta-se ainda no Evangelho de João, em que João Batista apresenta Jesus como o “Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”.¹¹⁵ O sentido que o cristianismo confere à profecia de Isaías difere, evidentemente, daquele da leitura judaica.

Essa mudança é fruto da semiose, a ação dos signos, ao longo da história. Para Harold Bloom, a interpretação cristã da Bíblia hebraica caracteriza-se como uma desleitura: “obras posteriores realizam a desleitura de obras anteriores; quando a desleitura é forte a ponto de ser eloquente, coerente e convincente para muitos leitores, então ela

¹¹³ Em inglês, *The Passion of the Christ*. O próprio título já apresenta o personagem teologicamente interpretado. Não se trata do sofrimento de Jesus de Nazaré, mas do – em inglês se destaca sua unicidade com o artigo *the* – Cristo, reconhecido aqui o messias de que falava o Antigo Testamento.

¹¹⁴ Isaías 53, 5.

¹¹⁵ João 1, 29.

perdura e, por vezes, prevalece”.¹¹⁶ Se é desenvolvida, a partir de um determinado texto, uma determinada leitura ou mesmo outra obra com tal poder de convencimento, pode-se interferir no modo como se interpreta o texto em questão. É como se esse texto tivesse incorporado a ele uma interpretação privilegiada.

Bloom explica como isso ocorre no Novo Testamento: “O procedimento central do Novo Testamento é a conversão da Bíblia Hebraica em Antigo Testamento, a fim de anular qualquer enigma de retardo que pudesse ser imputado à Nova Aliança quando comparada à *Antiga*”.¹¹⁷ A partir da difusão da “Nova Aliança”, isso se reforça, na tentativa de colocar o Novo Testamento como objeto do Antigo, reconhecendo-se naquele a referência deste. Bloom conclui que “o Novo Testamento destina-se a operar como um prisma através do qual o texto precursor deve ser lido, revisto e interpretado [...] Seja como for que julgarmos o Novo Testamento, como literatura ou espiritualidade, trata-se, historicamente, da reescrita mais bem-sucedida de todos os tempos”.¹¹⁸ No filme de Mel Gibson, a citação de Isaías vem carregada dessa interpretação cristã, como se dissesse: leia-se essa profecia como antecipação da narrativa que se segue.

Northrop Frye aponta que o Novo Testamento “reivindica ser a chave para o Antigo, ou a explicação do que este queria dizer”.¹¹⁹ Se os Evangelhos atuam como essa chave de que trata Frye, *A Paixão de Cristo* reforça, portanto, uma leitura da Bíblia hebraica “avalizada” pelo cristianismo, revelando o Novo Testamento ocultado no Antigo.

Observa-se nesse processo como o objeto cresce com a semiose, o que pode nos levar a compreender como há uma transformação do próprio signo, à medida em que passa a incorporar virtualmente interpretantes que passam a atuar como prisma para sua interpretação. A desleitura é fruto dessa ação dos interpretantes, que fazem com que se

¹¹⁶ BLOOM, 2005, p. 65.

¹¹⁷ BLOOM, 2005, p. 62

¹¹⁸ BLOOM, 2005, p. 63

¹¹⁹ FRYE, 2004, p. 108

instaurem hábitos de leitura. A reinterpretação que o Novo Testamento realiza da Bíblia hebraica ocorre a partir do momento em que se passa a reconhecer como objeto do Antigo Testamento algo que antes não era por ele aludido. O Novo Testamento apresenta-se, dessa forma, como objeto do Antigo, o que se verifica no fato de Jesus Cristo ser reconhecido como a concretização das profecias. A profecia é um tipo particular de signo que tem um objeto projetado no futuro, ele não é determinado por um estado de coisas anterior, e sim por um porvir. O que acontece com o advento do cristianismo é a tentativa – bem-sucedida – de associação da narrativa sobre a vida de Jesus com as profecias. O espelhamento de um texto em outro surge dessa identificação de um como signo de outro: o Novo Testamento confirma o anterior e confirma-se pelo anterior, o que se mostra de forma clara no Evangelho de Mateus, por exemplo, que busca permanentemente na Bíblia hebraica a validação de Jesus como o Cristo.

Com isso, o Novo Testamento converte a Bíblia hebraica em Antigo Testamento e passa a atuar como guia para sua leitura. Dentro desse contexto, grande parte das representações posteriores tanto do Antigo quanto do Novo Testamento de alguma forma reforçam essa desleitura, privilegiando a interpretação cristã do texto bíblico. A análise do filme *A Paixão de Cristo* possibilita que se identifiquem diversos momentos em que esse processo ocorre, verificando-se não apenas a desleitura do Antigo Testamento, mas, de certa forma, a do próprio Novo Testamento. Se o filme privilegia uma interpretação cristã da Bíblia hebraica, também privilegia uma perspectiva católica dos Evangelhos, algo evidente, por exemplo, na representação de Maria, mãe de Jesus.

Northop Frye observa, em sua análise do texto bíblico, o modo como se dá uma relação tipológica entre o Antigo e o Novo Testamento, em que o primeiro funciona como tipo para o segundo. Frye comenta determinadas passagens do Novo Testamento que funcionam como antitipo, “uma forma realizada, de algo prefigurado no Antigo”.¹²⁰ Entre

¹²⁰ FRYE, 2004, p. 109

as passagens do Antigo Testamento, destaca o Salmo 22, Zacarias 11, 12-13 e Oséias 6,2. Esses trechos da Bíblia hebraica têm como antítipos, respectivamente, a prece de Jesus na cruz (“Pai, por que me abandonaste?” é uma alusão ao primeiro verso do Salmo 22: “Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”); as trinta moedas de prata entregues a Judas e a ressurreição de Cristo no terceiro dia. Mel Gibson atualiza cada um dessas passagens em seu filme, o que revalida a desleitura promovida pelo cristianismo sobre o que se passou a chamar de Antigo Testamento.

3.4. A seqüência da Paixão

Analisa-se aqui o modo como se relacionam o filme *A Paixão de Cristo* e os Evangelhos a partir de cinco momentos da narrativa da Paixão: a prisão de Jesus em Getsêmani, os julgamentos por que passa, seu açoitamento, a *via crucis* e a crucificação. Em cada qual serão observadas as transformações que o filme promove sobre o texto bíblico e em que medida essas transformações envolvem uma dimensão estética, sendo uma criação do filme, e uma dimensão contextual, pelo diálogo com outros textos além da Bíblia e com elementos da tradição e da religiosidade popular.

3.4.1. A prisão de Jesus em Getsêmani

A primeira cena de *A Paixão de Cristo* faz uma transposição de passagens contidas em Marcos, Mateus e Lucas que se referem aos capítulos alusivos à angústia e às preces de Jesus no jardim de Getsêmani, a delação por parte de Judas e a prisão de Jesus.

Narra o Evangelho de Mateus:

E foram a um lugar cujo nome é Getsêmani. E ele disse a seus discípulos: “Permaneeci aqui enquanto vou orar”. E, levando consigo Pedro, Tiago e João, começou a apavorar-se e a angustiar-se. E disse-lhes: “Minha alma está triste até a morte. Permanecei aqui e vigiai”. E, indo um pouco adiante, caiu por terra, e orava para que, se possível, passasse dele essa hora. E dizia: “Abba! Tudo é possível para ti: afasta de mim este cálice; porém, não o que eu quero, mas o que tu queres”. Ao voltar, encontra-os dormindo e diz a Pedro: “Simão,

dormes? Não foste capaz de vigiar por uma hora? Vigiai e orai para não entrar em tentação: pois o espírito está pronto, mas a carne é fraca”. E, afastando-se de novo, orava dizendo a mesma coisa.¹²¹

No filme, Jesus aparece orando num bosque, que deduzimos ser Getsêmani. Em seguida, dirige-se a três discípulos, que encontra dormindo. Acorda Pedro e os demais e questiona por que não vigiavam. Pede que vigiem e orem e volta para suas preces, sozinho. Um diálogo entre os três discípulos retoma a predição da traição feita por Jesus durante a ceia. Assim como a maior parte do filme, essa seqüência transpõe diversos elementos do texto bíblico, não apenas a sucessão de eventos mas a própria prece de Jesus, que repete as frases do texto escrito. Mas há outros aspectos, nessa seqüência, que merecem atenção.

Observando-se a dimensão estética da adaptação, os planos sucedem-se num ambiente com pouca luz, em meio a muitas árvores. Se o Evangelho de Mateus destaca a tristeza de Jesus naquele momento – quando diz aos discípulos “Minha alma está triste até a morte”¹²² –, essa angústia é traduzida iconicamente na trilha sonora e na composição sombria das cenas.

Aqui o filme faz um corte e introduz um plano em outro ambiente, mais iluminado, com grande carga de amarelo, em contraposição à frieza do negro e azul de Getsêmani. Trata-se da delação de Judas aos fariseus, que, em troca, lhe dão trinta moedas. A articulação dos dois blocos narrativos, sugerindo concomitância dos eventos, prepara para o aprisionamento de Jesus e destaca a figura de Judas.

Em seguida, o filme mostra novamente Jesus orando no jardim, sozinho, de joelhos, iluminado apenas pela luz da lua. Em suas preces, pede que seja poupado daquilo que estaria por vir. Nos Evangelhos, Jesus diz: “Pai, se queres, afasta de mim esse cálice! Contudo, não a minha vontade, mas a tua, seja feita”.¹²³ Lucas fala de um anjo que conforta

¹²¹ Marcos 14, 32-42.

¹²² Mateus 26, 38; Marcos 14, 34. Em Lucas 22, 44, narra-se: “E cheio de angústia, orava com mais insistência ainda”.

¹²³ Lucas 22, 42.

Jesus. Esse conforto é, no filme, de certa forma aludido com o luar, que se projeta sobre Jesus, que, ajoelhado, ora, dirigindo a ela seu olhar. Entretanto, não se trata de uma alusão que ocorra por força de convenção ou indício: a imagem, no filme, nesse caso atua como um ícone. Como tal, o signo não tem uma conexão dinâmica ou normativa com seu objeto. A lua, na cena em questão, pode representar outras coisas, mas o modo como se articulam os planos de Jesus, da lua e do ambiente, que ora é iluminado ora obscurecido, possibilita que se associe, por analogia, a função desses elementos à função que Lucas confere ao anjo. Isso se reforça pelo obscurecimento da lua pelas nuvens no momento em que Jesus se vê tentado por Satanás.

Há também, nessas cenas, uma forte presença do relato de Emmerick, que narra: “A lua havia aparecido e já iluminava o céu, apesar de a terra continuar escura”.¹²⁴ O primeiro plano do filme mostra exatamente a lua, seguindo-se um movimento de câmera que desce ao Jardim das Oliveiras, envolvido em sombra.

A passagem de Getsêmani é desenhada no filme a partir de um intenso jogo com Satanás. Entre as preces de Jesus, intercala-se o discurso de Satanás em seu projeto de tentação; há aqui uma alusão à fala de Jesus aos discípulos nos Evangelhos: “vigiai e orai, para que não entreis em tentação”.¹²⁵ No filme, Jesus pede apenas que os discípulos vigiem e orem. O risco de tentação, nesse caso, inspira uma operação poética que retrata um embate entre Jesus e o Diabo, o Bem e o Mal, que vai se estender subliminarmente ao longo do roteiro.

Mostra-se, então, Jesus no seu momento espiritualmente mais fraco, ao pedir que fosse afastado dele aquele “cálice”. A seguir, a montagem traz Satanás em primeiro plano, com ênfase da trilha sonora, sugerindo que Jesus começava a se deixar tentar, o que é ressaltado pelo discurso do demônio: “Crês mesmo que um só homem possa carregar todo

¹²⁴ EMMERICK, 2004, p. 62.

¹²⁵ Mateus 26, 41; Marcos 14, 38; Lucas 22, 46.

o fardo do pecado?”... “Salvar as almas deles é caro demais?”... “Ninguém, jamais, não”.¹²⁶

O texto, nesse caso, é uma criação sobre os Evangelhos e não se caracteriza, portanto, como uma transposição, e sim como uma operação poética. Mas não se esgota como tal. Há aqui uma alusão a outras passagens dos Evangelhos sinóticos, que se referem aos 40 dias que Jesus passou no deserto, quando foi tentado por Satanás. O filme realiza, já nessa cena, um intenso diálogo intertextual, que caracteriza a operação dialógica, sem deixar de envolver também as demais dimensões da tradução. Trechos de outras passagens dos Evangelhos, bem como de outros textos, como Gênesis e diversas representações da Bíblia na literatura, no cinema e na igreja passam a configurar a teia de signos atualizada pelo filme.

Se a tentação em Getsêmani é uma livre interpretação de Mel Gibson, ela mantém relações também com o relato de Emmerick:

Satanás [...] soltou sua fúria contra Jesus e mostrou diante dos olhos de sua alma visões ainda mais aterradoras, ao mesmo tempo em que se dirigia à sua humanidade adorável em palavras como estas: “Tomas até mesmo este pecado sobre ti mesmo? Estás disposto a suportar este castigo? Estás preparado para pagar todos estes pecados?”¹²⁷

Em contraposição à síntese e objetividade do texto bíblico, o escrito de Emmerick oferece detalhes dos momentos de Jesus em Getsêmani, com funções narrativas integracionais que, na adaptação, somam-se ao texto do Novo Testamento. Um exemplo disso é a descrição da postura de Jesus durante sua prece no jardim: “seus joelhos estavam trêmulos e aparentemente mal podiam sustentá-lo; seu semblante estava pálido e totalmente alterado, seus lábios estavam brancos e seu cabelo revoltado”.¹²⁸ Não encontramos na Bíblia descrições físicas de ambientes ou personagens. A respeito de Jesus, não há nenhuma informação sobre seu semblante ou postura. Um filme deve necessariamente preencher essas lacunas do texto escrito ao representar sua narrativa com imagens, conforme Robert Stam já

¹²⁶ GIBSON, *A Paixão de Cristo*.

¹²⁷ EMMERICK, 2004, p. 64.

¹²⁸ EMMERICK, 2004, p. 65.

apontava, mas, no caso do filme de Mel Gibson, a maior parte dessas lacunas foi preenchida por outros textos religiosos, mesmo que não sejam obras canônicas, como é o caso dos relatos de Emmerick.

A passagem contida no Evangelho desdobra-se, então, em um combate espiritual entre Jesus e Satanás. A seqüência estabelece um intenso diálogo também com o Antigo Testamento. São várias as referências que a adaptação faz ao livro de Gênesis: a tentação de Jesus no Jardim das Oliveiras remonta à passagem do pecado original: um segundo jardim, um segundo Adão, uma segunda serpente.

Na cena, o Diabo afirma que aquele seria um fardo muito pesado para um homem, argumentações com as quais intercalam-se as preces de Jesus: “Meu Pai, se é possível, que passe de mim este cálice [...] mas que seja feita a tua vontade”.¹²⁹ Em seguida, uma serpente sai do manto de Satanás e rasteja até Jesus, deitado, que se levanta e pisa violentamente sobre a cabeça da cobra, matando-a. Alude-se novamente a Gênesis, em que Deus amaldiçoa a serpente por incitar o pecado de Eva: a linhagem da mulher “te ferirá a cabeça”.¹³⁰

Segue-se a isso a chegada do grupo de servos do sumo sacerdote para aprisionar Jesus. Tal como no texto bíblico, Judas identifica Jesus com um beijo. Em seguida, Jesus é capturado, ação contra a qual Pedro reage, atacando um dos servos, que João apresenta como Malco, que tem a orelha cortada. O filme segue enfatizando uma operação especular da narrativa dos Evangelhos, transpondo cada elemento do texto escrito: Jesus cura o soldado e, em seguida, é levado para o julgamento diante do sinédrio.

No filme, Jesus sofre um duro espancamento já no caminho entre Getsêmani e o prédio onde se reuniam os sacerdotes. Nenhum dos evangelistas, porém, narra algum tipo de agressão antes de chegar à casa do sumo sacerdote, onde seria julgado: os primeiros

¹²⁹ Mateus 26, 39-42, narrado também em Marcos 14, 35-36 e Lucas 22, 41-44.

¹³⁰ Gênesis 3, 15.

ultrajes que Mateus e Marcos relatam ocorrem após a inquirição de Caifás. Lucas, apesar de relatar agressões antes de descrever o julgamento perante o sinédrio, narra, antes disso, as negações de Pedro, que teriam ocorrido já na casa do sumo sacerdote. Em seguida, fala dos primeiros ultrajes e, posteriormente, do julgamento. O filme, portanto, mais uma vez, incorpora à narrativa dos Evangelhos outras passagens do texto de Emmerick, que fala da tortura sofrida por Jesus após sua prisão:

Vi nosso Mestre cair duas vezes antes de alcançar a ponte e essas quedas foram causadas inteiramente pela maneira bárbara com que os soldados o arrastavam; quando eles estavam na metade da ponte, deram total vazão a sua inclinação brutal e bateram em Jesus com violência tal que o atiraram na água e desdenhosamente recomendaram que ele satisfizesse sua sede ali.¹³¹

O relato de Emmerick encontra reverberação no filme, que retrata uma violência por parte dos servos do sumo sacerdote. Mel Gibson traz do texto da freira também a queda da ponte, mas, nesse ponto, recria sobre a narrativa: no filme, Jesus é agredido com tal violência que cai de uma espécie de ponte que passava por cima de um beco onde se encontrava Judas; Jesus cai e fica dependurado pelas correntes que o aprisionam, momento em que dirige seu olhar para Judas, que já sofre o arrependimento da delação.

Ao se observarem as relações entre *A Paixão de Cristo* e o texto bíblico, percebe-se, nessas seqüências, como a representação dos Evangelhos opera por diferentes funções: poeticamente, ao criar eventos a partir do texto bíblico, formatando-o de acordo com um novo sistema semiótico, que envolve outras atividades criativas, como a composição dos quadros, a trilha sonora, o ritmo da montagem, etc.; especularmente, ao transpor para o cinema um relato contido no texto bíblico, que atua como objeto do filme; dialogicamente, ao preencher lacunas dos Evangelhos com outros relatos com que mantenham alguma relação ou tenham a eles conferida alguma autoridade, como no caso de Emmerick. Se, nos Evangelhos, são narrados a prisão de Jesus – por servos que carregam espadas e lutam com os apóstolos – e um julgamento – durante o qual Jesus é esbofeteado –, a lacuna

¹³¹ EMMERICK, 2004, p. 87

deixada pela elipse da prisão até seu julgamento é preenchida, no filme, com eventos que têm relação com outros textos que também surgem como interpretantes dos Evangelhos e que compartilham de um mesmo fundamento com o filme.

3.4.2 A traição de Judas

Os Evangelhos conferem a Judas a responsabilidade pelo aprisionamento de Jesus em Getsêmani. Judas recebe trinta moedas de prata para levar os soldados a serviço do sumo-sacerdote judeu até o Jardim das Oliveiras: “E o que o traía tinha-lhes dado um sinal, dizendo: O que eu beijar é esse; prendei-o”.¹³² Tal como no texto bíblico, Judas, no filme, identifica Jesus com um beijo, e os soldados o aprisionam.

A partir daí, o filme dedica grande atenção à personagem de Judas e seu arrependimento por ter entregado Jesus. A primeira aparição de Judas após a prisão de Jesus retrata um encontro entre os dois, quando Jesus cai de uma ponte e fica dependurado pelas correntes que o prendem: na queda, encara Judas que, dali em diante, passa a ser atormentado por figuras demoníacas e fantasmagóricas. Esse encontro entre Judas e Jesus também é uma livre criação do roteiro do filme.

O filme mostra Judas retornando ao encontro dos sacerdotes, arrependido da delação:

Judas [...] vendo que fora condenado, trouxe, arrependido, as trinta moedas de prata aos príncipes dos sacerdotes e aos anciãos, dizendo: “Pequei, traindo o sangue inocente”. Eles, porém, disseram: “Que nos importa? Isso é contigo”. E ele, atirando para o templo as moedas de prata, retirou-se e foi-se enforcar.¹³³

Em diversos momentos, no filme, Judas aparece limpando os lábios com as mãos ou esfregando-os contra pilastras, como se tentasse livrar-se do erro que cometera. O filme ainda desenvolve uma série de eventos até sua morte.

¹³² Mateus 26, 48.

¹³³ Mateus 27, 3-6.

A tradição da queima ou malhação de Judas, muito marcante na religiosidade popular, encontra reverberações no filme. Judas é atormentado por um grupo de crianças, cujos rostos se transformam em figuras monstruosas, que escarnecem dele, o afrontam e agridem. O cortejo das crianças segue até um lugar deserto e árido, onde Judas se vê só e suicida. Essa seqüência, em que se destaca uma operação tradutória dialógica, traz marcas da religiosidade popular, que mantém o costume de espancar e queimar um boneco representando Judas na Semana Santa.

Como o personagem de Judas cumpre no cinema o papel que tem nos Evangelhos, observa-se uma operação especular, mas associada a uma operação poética e dialógica: poética, porque são criados eventos não narrados em outros textos, como o encontro com Jesus ou a constante tentativa de limpar os lábios, tentando tirar deles os vestígios da delação; dialógica, porque o filme inspira-se no folclore religioso ao retratar Judas atormentado por crianças que o conduzem até ao local onde se enforca.

A análise da ação dos signos no filme nos permite, portanto, reconhecer neles um caráter estético, ao manterem um nível de auto-referencialidade, ao mesmo tempo em que são praticamente uma extensão do texto escrito, pois se transferem do livro para o filme com alguma integridade. Entretanto, essa transferência ocorre de acordo com determinadas normas interpretativas: a associação de Judas à traição é marcante na cultura ocidental; sua leitura e tradução, portanto, têm uma natureza convencional, ditada culturalmente. Articulam-se primeiridade, secundidade e terceiridade, no processo de tradução, formatando-se dessa forma um signo complexo, que age em diferentes níveis a partir do foco com que é feita sua análise.

3.4.3 Os julgamentos de Jesus

O primeiro julgamento de Jesus ocorre diante do Sinédrio, numa reunião que parece ocorrer às escuras. Já se percebe, nessas cenas, grande influência do texto de Emmerick, que descreve a confusão que se instaura com a convocação urgente de escribas e fariseus para definir o que seria feito com Jesus, atraindo uma multidão para a porta do prédio que, tarde da noite, tinha as entradas escoltadas por soldados.

Os Evangelhos não descrevem esse ambiente em que ocorreria o primeiro julgamento; entretanto, Marcos e Mateus ressaltam a ilegitimidade da reunião, em que se buscava “um falso testemunho contra Jesus, a fim de matá-lo”.¹³⁴ Os dois Evangelhos destacam o objetivo dos sacerdotes de condenar Jesus à morte no momento em que o aprisionam e o modo como pretendem forjar testemunhos contra ele. Isso é enfatizado no filme também por operação poética, quando Maria, Madalena e João chegam ao prédio e conversam com soldados romanos, afirmando que haviam aprisionado um inocente, sendo logo apartados por um servo do sumo-sacerdote.

Os planos da parte interna do prédio durante o julgamento de Jesus, com grande carga de amarelo, têm constante presença de fogo, seja em fogueiras ou archotes que iluminam o ambiente, conferindo a ele uma conotação maligna. Gibson, nesse ponto, aproxima-se do que Emmerick narra dessa passagem; em seus relatos, a freira chama os fariseus de “inimigos de Jesus”, referindo-se às outras pessoas que se colocavam contra Jesus como “emissários de Satanás”. Ao contrapor Jesus e os fariseus de forma tão maniqueísta, o filme fundamenta-se mais no texto da freira do que nos relatos bíblicos, sem porém contradizê-los. As lacunas do texto bíblico desaparecem no momento de sua atualização seja nos predicativos do relato de Emmerick, seja nas dimensões estética e contextual do filme de Gibson.

¹³⁴ Mateus 26, 59.

Ressalte-se porém que, também indo além do texto bíblico, o filme retrata, no Sinédrio, a indignação de dois sacerdotes judeus pelo modo como se conduzia a reunião, que se retiram sob as críticas da multidão que acompanhava o julgamento.

O julgamento no Sinédrio mescla elementos de todos os Evangelhos. Jesus é questionado, apresentam-se testemunhos contra ele e, por fim, declara-se filho de Deus e é condenado por blasfêmia. Em seguida, é zombado e esbofeteado por servos. Observa-se, como se realiza, em todo filme, uma complexa operação especular, que tem como objetivo estruturar uma narrativa única a partir dos diferentes relatos do Novo Testamento. A análise da dimensão transpositiva do filme, nesse caso, deve observar o diálogo que se realiza entre os Evangelhos.

Após o julgamento, são retratadas as três negações de Pedro, conforme havia sido previsto por Jesus, que presencia a última negação. Inversamente à narrativa bíblica, o filme apresenta, depois da seqüência, o *flashback* em que retrata a previsão de Jesus sobre o que ocorreria com Pedro. Mesclam-se duas operações nesse caso, em que elementos são transpostos conforme uma operação especular mas organizados segundo uma operação poética. Ao longo do filme, ocorrem outros *flashbacks*, que contextualizam uma cena ou apresentam uma personagem, sempre a partir de um índice do presente narrativo, discussão que retomaremos mais tarde.

Depois de julgado, Jesus é isolado em uma prisão subterrânea – outro elemento transposto do texto de Emmerick –, e sua presença é sentida por Maria, sua mãe, ao passar por um corredor sobre a cela.

A transposição da seqüência dos julgamentos de Jesus para o filme segue a narrativa de Lucas, em que Jesus é interrogado diante do Sinédrio, em seguida levado a Pilatos, que o encaminha a Herodes, o qual pede que retornem com Jesus para ser julgado por Pilatos, que era quem teria autoridade para condenar alguém à morte. Os outros

Evangelhos também relatam o julgamento no Sinédrio e a sentença final de Pilatos; entretanto, apenas Lucas narra a passagem referente a Herodes.

Pilatos é retratado em constante conflito, em dúvida sobre como proceder diante da ameaça permanente do início de uma rebelião e influenciado pela esposa, Cláudia, que diversas vezes pede que Jesus seja poupado pois tem sonhos que lhe revelam sua santidade.¹³⁵ Tentando se esquivar do julgamento de Jesus, para não contradizer nem seus seguidores nem os fariseus, Pilatos o encaminha para Herodes. Herodes, por sua vez, é retratado caricaturalmente, como um rei que parece se preocupar mais com orgias e festas do que com questões do poder. Em meio a súditos enfeitados e embriagados, Herodes pede que Jesus faça algum milagre e faz perguntas às quais Jesus não responde. Logo se entedia com sua presença e pede que retornem com o “louco” para Pilatos.

Pilatos, mais uma vez, tenta livrar Jesus, pedindo que o povo escolha, entre ele e Barrabás, qual dos presos deveria ser solto, conforme tradição de se libertar um prisioneiro na época da Páscoa. Nessa cena, contrapõe-se à figura serena de Jesus um Barrabás grosseiro, extremamente violento e até enlouquecido. A conjugação das duas imagens dá um tom ainda mais absurdo à negação de Jesus pelo povo, que pede sua crucificação.

Sendo apresentado no Evangelho de Marcos como um amotinador que havia assassinado uma pessoa,¹³⁶ Barrabás no filme é a representação exagerada de um bandido boçal. Mateus apresenta Barrabás como “um preso bem conhecido”.¹³⁷ João o define como um salteador.¹³⁸ E Lucas conta que “fora lançado na prisão por causa de uma sedição feita na cidade, e de um homicídio”.¹³⁹ A figura enlouquecida de Barrabás, no filme, caracteriza-

¹³⁵ Enquanto a mulher de Pilatos nem tem o nome relatado nos Evangelhos, a figura de Cláudia é enfatizada no filme, seguindo a narrativa de Anna Katharina Emmerick. Mateus (27, 19) restringe-se a escrever: “E, estando ele assentado no tribunal, sua mulher mandou-lhe dizer: Não entres na questão desse justo, porque num sonho muito sofri por causa dele”.

¹³⁶ Marcos 15, 7.

¹³⁷ Mateus 27, 16.

¹³⁸ João 18, 40.

¹³⁹ Lucas 23, 18.

se como uma operação poética sobre uma operação especular, ou seja, é uma recriação desse personagem que se transfere do texto escrito para o filme.

No filme não se diz nada sobre Barrabás, o que fizera e qual o risco que representava para a sociedade, mas o modo como ele está representado sugere alguém mais agressivo do que, conforme se costuma entendê-lo, um zelote revolucionário que lutava contra a presença dos romanos. Ao sugerir que o povo preferiu uma figura grosseira a Jesus, o filme confere aos “perseguidores de Jesus” uma conduta insana.

Depois de soltar Barrabás, Pilatos manda açoitá-lo e, depois de flagelado, questiona novamente o povo se ainda quer que seja crucificado. Nesse momento, o filme ignora os Evangelhos sinóticos e se concentra em João, que é o único que relata mais uma tentativa de Pilatos de libertar Jesus antes de o entregar para que fosse crucificado.

Cenas como a soltura de Barrabás fazem com que as críticas que o filme recebeu pelas marcas de anti-semitismo não sejam infundadas. Em *A Paixão de Cristo* há um posicionamento claro de que teriam sido os judeus os responsáveis pela morte de Jesus. Por mais que o filme restrinja essa responsabilidade aos fariseus, liderados por Caifás, o modo como se retratou uma autoridade religiosa judaica como principal motivador da condenação possibilita que se verifique no filme esse veredicto que confere aos judeus a culpa maior pela morte de Jesus, isentando, de certa forma, as autoridades romanas: no filme, Pilatos lava as mãos diante do clamor do povo judeu pelo sacrifício. No fim do filme, enquanto um centurião se converte aos pés da cruz, os fariseus surgem transtornados ao verem o templo destruído. Mel Gibson traz ainda, da narrativa de Emmerick, as agressões de soldados judeus a Jesus depois de sua prisão, a caminho do Sinédrio. O filme retrata também uma grande multidão que acompanha e se deleita com os espancamentos que Jesus sofre até sua crucificação.

Harold Bloom, todavia, mostra que o próprio Evangelho de João contém elementos de anti-semitismo: “A flagrante maldade do Evangelho de João para com os fariseus traduz, no extremo, uma angústia diante da autoridade espiritual farisaica, e talvez seja acirrada pelas nuances gnósticas presentes em João”.¹⁴⁰ Escrito no fim do primeiro século, o Evangelho de João já representa Jesus conforme uma interpretação teológica que se opõe ao judaísmo. Ali, assim como no filme de Mel Gibson, Jesus já não é judeu.

3.4.4 O açoitamento

Observemos o que falam os Evangelhos sobre o açoitamento de Jesus. Mateus narra que Pilatos, “tendo mandado açoitar Jesus, entregou-o para ser crucificado”.¹⁴¹ Já Marcos descreve: “Então Pilatos, querendo satisfazer a multidão, soltou-lhe Barrabás e, açoitado Jesus, o entregou para ser crucificado”.¹⁴² Lucas, por outro lado, mostra como Jesus já previa sua Paixão antes de chegar a Jerusalém: “Eis que subimos a Jerusalém, e se cumprirá no Filho do homem tudo o que pelos profetas foi escrito; pois há de ser entregue aos gentios, e escarnecido, injuriado e cuspido. E, havendo-o açoitado, o matarão; e ao terceiro dia ressuscitará”.¹⁴³ Nenhum dos Evangelhos, portanto, oferece detalhes sobre a tortura a que Jesus se submeteu ou o sadismo daqueles que o açoitaram. O filme de Mel Gibson, porém, dá grande atenção a essa passagem, que não é retratada no texto bíblico. De acordo com o que comenta Jorge J. E. Gracia, “as passagens pertinentes encontradas nas Escrituras apenas apontam para o fato de que Jesus foi açoitado e maltratado. [...] Mas o filme apresenta em detalhes esses abusos”.¹⁴⁴ Esses e outros detalhes foram criados no roteiro do filme, que, em grande parte dessas recriações, alude a outros relatos dessas passagens.

¹⁴⁰ BLOOM, 2005, p. 99.

¹⁴¹ Mateus 27, 26.

¹⁴² Marcos 15,15.

¹⁴³ Lucas 18, 31-33.

¹⁴⁴ GRACIA, 2004, p. 178.

Dentro do projeto criativo do filme, a longa seqüência do açoitamento – são nove minutos – cumpre um papel central. É, por um lado, coerente com a proposta de representar a Paixão, o sofrimento; por outro, ao justificar esse sofrimento como expiação pela humanidade, os excessos de violência e de detalhes visam a afetar o espectador – e, aqui, o filme claramente joga com um leitor cristão, que se envolva emocionalmente ou até espiritualmente com o filme.

Deve-se frisar, porém, que, por mais que a Bíblia não descreva o açoitamento, ela claramente afirma que Jesus foi açoitado. Mel Gibson preenche a lacuna dos relatos dos evangelistas com os detalhes oferecidos nos textos de Emmerick a respeito do espancamento que Jesus teria sofrido. O filme, aqui, transpõe uma série de elementos de *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*: a coluna a que se prendera Jesus, os instrumentos de tortura e a seqüência com que eram utilizados pelos soldados romanos, bem como a desfiguração de Jesus.

Narra Emmerick sobre o açoitamento:

Os dois rufiões furiosos que estavam sedentos por seu sangue começaram a açoitar seu corpo sagrado da cabeça aos pés da maneira mais bárbara possível. Os chicotes ou açoites utilizados me pareceram feitos de uma espécie de madeira branca flexível [...]. Nosso amoroso Senhor [...] se contorcia como um verme sob os golpes destes bárbaros [...]. A turba de Judeus se reunia a pouca distância da coluna onde o aflitivo castigo acontecia [...]. Muitas pessoas andavam de um lado para o outro. Algumas em silêncio, outras falando de Jesus na linguagem mais insultante possível e alguns pareciam estar pesarosos. [...] Os dois rufiões continuaram a golpear nosso Senhor com violência constante durante 15 minutos [...]. O corpo de Jesus estava completamente coberto com marcas pretas, azuis e vermelhas; seu sangue escorria pelo chão e os gritos furiosos emitidos pelos judeus reunidos demonstravam que sua crueldade estava longe de ser saciada.¹⁴⁵

Verifica-se na narrativa de Emmerick uma clara tendência a conferir ao povo judeu a responsabilidade pelo que acontece a Jesus, por mais que o espancamento seja feito por soldados romanos. Entendimento que, mais do que influenciar o filme, é compartilhado por ele. Cada detalhe narrado por Emmerick tem alguma reverberação na obra de Gibson, tanto

¹⁴⁵ EMMERICK, 2004, 145.

no que se refere ao comportamento das pessoas que acompanhavam o açoitamento quanto nos detalhes dos instrumentos utilizados pelos soldados romanos.

Assim como escreve Emmerick, o corpo de Jesus é desfigurado no filme, utilizando-se os açoites descritos pela freira: “seus açoites eram confeccionados de pequenas algemas ou correias cobertas por ganchos de ferro que penetravam no osso e arrancavam grandes pedaços de carne a cada golpe”.¹⁴⁶ Esse açoitamento é mostrado minuciosamente no filme, com planos de detalhe que mostram como esses ganchos de ferro penetravam no corpo e arrancavam grandes pedaços de carne a cada golpe. Mel Gibson passa então a fazer um espelhamento não dos Evangelhos, mas do texto de Emmerick, sem grandes intervenções sobre ele. Se *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo* não é um evangelho canônico, Mel Gibson vê nele uma representação mais detalhada daquilo que teria sido o objeto do texto bíblico.

Outra transposição do texto de Emmerick é a cena em que Maria e Madalena limpam o chão da praça onde Jesus fora açoitado com véus e panos cedidos por Cláudia, mulher de Pilatos. Não há nenhuma outra alusão a essa passagem a não ser no texto da freira alemã, que reforça a presença de Maria em cada passo da Paixão e destaca a figura de Cláudia, como romana que crê na santidade de Jesus.

O jogo entre Satanás e Jesus, recorrente no filme, reincide no momento do açoitamento. Durante as cenas, Satanás caminha entre o público que acompanha sadicamente a flagelação de Jesus. No colo, carrega uma criança com aparência monstruosa, que pode ser relacionada à crença de que surgirá um Anticristo para enfrentar o deus do cristianismo. Esse enfrentamento entre Bem e Mal é representado no filme nas diversas cenas em que Satanás aparece à espreita, esperando que Jesus renda-se ao sofrimento e não cumpra o sacrifício a que haveria de se submeter.

¹⁴⁶ EMMERICK, 2004, p. 146.

Os relatos do Novo Testamento operam, no filme, como uma ponte para os escritos de Emmerick: a construção dos signos no filme se dá, então, pelo diálogo que se efetua entre os dois textos. Logo, o objeto de *A Paixão de Cristo* não é simplesmente o Novo Testamento, mas os Evangelhos em conexão com outros inúmeros textos com que se relacionam. Da mesma forma, futuras representações da Paixão poderão ler o texto bíblico em diálogo com Emmerick e com o filme de Mel Gibson, numa semiose infinita que permanentemente configura novas leituras, novos interpretantes, novos signos.

A violência retratada por Mel Gibson nas cenas da Paixão, de forma peculiar no açoitamento não descrito nos Evangelhos, foi o objeto da maior parte das críticas ao filme. Um exemplo de crítica à violência no filme é o artigo de Jorge Cláudio Ribeiro, *A Paixão segundo o açougueiro*, publicado no site do *Observatório da Imprensa*:

Em seqüências alucinantes, o sofrimento, a tortura, a humilhação, o desamparo psicológico, o sem-jeito e o desespero espiritual de Jesus são atirados em nossa cara e nossa alma. Mais próximos do que Tomé, encostamos o nariz nas feridas, vivenciamos cara-a-cara quedas ridículas, bordoadas em câmera lenta e volúpias de sadismo (NOVE minutos de flagelação!), levamos um banho de sangue e de maquiagem que espetaculariza a dor do nazareno e a crueldade de seus algozes – membros da elite de compatriotas e aparato imperial.¹⁴⁷

O autor, bem como outros críticos, jornalistas e comentaristas, condena veementemente a abordagem dos Evangelhos feita por Mel Gibson, considerando abusiva e gratuita a violência e a ênfase com que representa a Paixão.

Por outro lado, há críticas que ressaltam a importância dessa representação da Paixão para o filme. De acordo com Mark A. Wrathall, o modo como Gibson retrata o sofrimento de Cristo é fundamental para a obra:

Um indivíduo que se comove com o absurdo do tormento de Cristo não pode apelar para uma crença individual na suprema racionalidade do mundo como uma desculpa para tolerar a existência do sofrimento humano. Além de acreditar que Cristo é inocente e não merece absolutamente nenhum sofrimento, os cristãos também crêem que todos nós somos responsáveis pelo fato de ele sofrer. O filme de Gibson nos força a enfrentar o fato de que o mundo contém sofrimento injusto e

¹⁴⁷ RIBEIRO, <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=270JDB001>, acessado em 10/12/2007.

injustificável pelo qual nós somos responsáveis. Nesse sentido, o filme é inacessível aos não-cristãos, que não têm motivos para aceitar que o sofrimento de Cristo está de alguma forma ligado a nós.¹⁴⁸

Wrathall defende que o filme de Mel Gibson desempenha, portanto, um papel religioso, e deve ser lido como tal. Para o autor, o receptor deve reagir de forma religiosa ao absurdo do sofrimento de Jesus Cristo retratado no filme. Assim sendo, só um cristão poderia atuar de forma equivalente ao leitor-modelo do texto, não apenas por ter o conhecimento enciclopédico necessário para cooperar com a narrativa, mas a predisposição para jogar esteticamente com o signo fílmico.

A violência retratada no filme, portanto, fundamenta-se num modo de interpretar a Paixão, que reconhece nela um caráter transcendental e em que se sustenta a significação do sofrimento de Jesus. Se parte-se do pressuposto de que Cristo deveria sofrer para sanar os pecados da humanidade, *A Paixão de Cristo* busca, ao retratar esse sofrimento, fazer com que o leitor sinta-se “culpado” pelo que acontece à personagem; e isso é marcante na *pietà* encenada no filme.

A diferença fundamental da natureza dos signos no texto escrito e no filme, portanto, sendo este mais icônico do que aquele, com maior carga simbólica, contribui para uma experiência estética que a Bíblia não possibilita. A dimensão estética da tradução fílmica, ao conferir uma impressão de realidade à cena, aproxima o leitor do objeto que representa, de um modo impossível de ser realizado pela palavra. O leitor cristão que reconhece na imagem do filme um signo de sua fé tem um interpretante bastante diverso do leitor não-cristão, o que parece ser o efeito almejado por Mel Gibson para o filme. Dessa forma, o filme passaria a funcionar mais como texto religioso do que artístico.

Em entrevista ao jornal *Folha de S.Paulo*, o diretor, que se declara católico tradicionalista, deixou evidentes suas convicções religiosas: “Todos nós matamos Jesus. Ele morreu pelos pecados de todos os homens de todos os tempos, e, se você quiser, eu

¹⁴⁸ WRATHALL, 2004, p. 53.

serei o primeiro da fila a aceitar essa culpabilidade”.¹⁴⁹ O filme, para ele, surge como fruto de uma vivência religiosa:

Acredito que todos nós chegamos a um ponto em nossas vidas em que damos de cara contra a parede. Isso é doloroso. A dor é a precursora da mudança. Foi o que ocorreu em meu caso. Alcancei um estágio de tristeza pessoal e então era tempo de parar e voltar atrás. Foi focando na Paixão, que é o tema central da fé cristã, que pude fazer essa volta. Se você abraça essa busca como forma de tratamento, é claro que ela irá se tornar uma parte integral de você. No meu caso, não tinha como um trabalho não emergir disso. Estava tudo arraigado em mim.¹⁵⁰

Deve-se, portanto, atentar para essas questões ao analisar o modo como *A Paixão de Cristo* representa o texto bíblico e como afeta o leitor. O filme lida com o texto bíblico reconhecendo-o como sagrado e o representa dessa forma. Por esse motivo, a participação que requer do leitor não se esgota numa dimensão contextual ou em termos de repertório; ela envolve uma dimensão estética e uma predisposição do receptor a cooperar afetivamente com o filme.

Vê-se nesse caso que a dimensão estética da tradução muitas vezes sustenta-se na dimensão contextual. O modo como se representa a Paixão no filme e a liberdade criativa a que o diretor e roteirista se permite orienta-se por uma operação dialógica em que o contexto da recepção e o papel do leitor em sua atualização são fundamentais.

3.4.5 A via crucis

A representação do caminho percorrido por Jesus com a cruz até o Calvário é uma tradição cristã que incorporou diversos elementos, além dos relatos bíblicos, ao longo da história, como as quedas de Jesus e a presença de Verônica. Isso se repete no filme, caracterizando a dimensão contextual da tradução, que envolve uma operação dialógica.

Tradicionalmente, as representações da via-sacra baseiam-se em quatorze estações: Jesus é condenado; recebe sua cruz; cai pela primeira vez; encontra-se com sua mãe;

¹⁴⁹ www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41733.shtml, acessado em 22/11/2007.

¹⁵⁰ www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41733.shtml, acessado em 22/11/2007

recebe ajuda de Simão de Cirene; tem o rosto enxugado por Verônica; cai pela segunda vez; consola as mulheres de Jerusalém; cai pela terceira vez; é despojado de suas vestes; é pregado na cruz; morre; é tirado da cruz e recebido por Maria (*pietà*); seu corpo é colocado no sepulcro.¹⁵¹ Apesar do costume de representar esses passos da Paixão, as quedas de Jesus, o amparo de Verônica e a imagem de Maria com o filho morto não estão nos Evangelhos, são elementos dramáticos que se convencionaram na liturgia da Sexta-Feira da Paixão, bem como nas encenações comuns durante a Semana Santa e em diversas representações artísticas da *via crucis* ao longo da história, especialmente a partir do século XVIII. A tradição de retratar o caminho da cruz a partir desses passos, reforçada pelo texto de Emmerick (que narra sete quedas de Jesus), intermedeia a relação do filme de Mel Gibson com os Evangelhos.

Todo o caminho percorrido por Jesus é repleto de pessoas que acompanham a *via crucis*. Contrapondo-se às agressões que Jesus sofre pelo caminho, o filme traz um *flashback* do domingo de Ramos, com a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, antes da condenação. Mais uma vez, o filme requer que o leitor faça essa associação, a partir do plano rápido, com câmera subjetiva, que insinua a visão de Jesus, montando um burro, no momento em que as pessoas louvam sua passagem, sacudindo ramos de folhas. A contradição das duas cenas, que coloca em diálogo diferentes passagens dos Evangelhos, reforça a incoerência do povo que, em menos de uma semana, passa, da idolatria e louvor, ao menosprezo e agressão.

¹⁵¹ As celebrações da sexta-feira santa de 2006 pelo Vaticano seguiram esta relação das estações (http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2005/documents/ns_lit_doc_20050325_via-crucis_po.html, acessado em 10/01/2008). Na liturgia do Vaticano de 2007, as estações passaram a incluir apenas relatos presentes nos evangelhos canônicos, definindo-se as seguintes estações: Jesus no Horto das Oliveiras; Jesus, traído por Judas, é preso; Jesus é condenado pelo Sinédrio; Jesus é renegado por Pedro; Jesus é julgado por Pilatos; Jesus é flagelado e coroado de espinhos; Jesus carrega a cruz; Jesus é ajudado por Cireneu; Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; Jesus é crucificado; Jesus promete seu reino ao bom ladrão; Jesus na cruz, a mãe e o discípulo; Jesus morre na cruz; Jesus é depositado no sepulcro (http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2007/documents/ns_lit_doc_20070406_via-crucis_po.html, acessado em 10/01/2008).

A maior parte das pessoas que assistem à caminhada de Jesus com a cruz se compraz com seu sofrimento, enquanto algumas mulheres choram e batem no peito, lamentando pela sua condenação. A presença das mulheres alude ao Evangelho de Lucas, que diz: “E seguia-o grande multidão de povo e de mulheres, as quais batiam nos peitos, e o lamentavam”.¹⁵² Entre as mulheres, destaca-se, no filme, a figura de Verônica. Sua personagem é ressaltada pelos planos que a mostram em casa com sua filha e, em seguida, em seu encontro com Jesus. A presença da filha de Verônica também é narrada em *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, assim como o modo como a personagem passa pelos guardas até chegar a Jesus, caído no chão. Observando-se a dimensão estética da tradução, ressalta-se a trilha sonora, que se sobrepõe aos gritos e xingamentos dos guardas e do povo que acompanhava o caminho do Calvário. Verônica limpa o rosto de Jesus com o véu e lhe oferece água: o tom leve da montagem e da trilha sonora é bruscamente interrompido pela ação de um guarda, que chuta o copo, impedindo que Jesus alivie sua sede, restaurando-se os sons do ambiente, sem música. O guarda tira Verônica do caminho, ameaçando-a. Ela fica parada, olhando a seqüência da *via crucis* segurando o véu que apresenta a mancha de sangue com o formato do rosto de Jesus. Essa estação da via-sacra, apesar de não se fundamentar no texto bíblico, é tradicionalmente representada, com ênfase na imagem que se forma no véu com o rosto de Jesus. Não há nem menção a Verônica nos Evangelhos. Emmerick a apresenta como Seráfia, que passa a ser conhecida como Verônica a partir desse dia, numa alusão à imagem: o nome seria uma derivação de *vera* – verdadeira – e *ícone* – imagem. Um dos textos apócrifos, conhecido como Evangelho de Nicodemus, fala de Berenice, ou Verônica, que seria a mulher, citada nos Evangelhos, que Jesus cura de uma hemorragia.¹⁵³ A antigüidade do texto bíblico, aliada a sua permanente reescrita e releitura, faz com que se desenvolva uma extensa teia

¹⁵² Lucas 23, 27.

¹⁵³ Mateus 9, 20; Marcos 5, 25; Lucas 8, 43.

semiósica, que se atualiza em novas representações do texto inicial. Alguns interpretantes dos Evangelhos repetem-se a ponto de se tornarem hábito: o caso de Verônica é um exemplo, que passa a integrar a narrativa da Paixão, seja na religiosidade popular ou em suas traduções e releituras na literatura, artes plásticas ou cinema.

O encontro de Jesus com Maria em sua segunda queda, no filme, é enriquecida com um *flashback* que mostra um tombo de Jesus ainda criança, que logo é acudido por Maria. As duas quedas são sobrepostas, conectadas pela imagem de Maria correndo para acudir o filho. Quando Maria chega, Jesus ergue-se com a cruz, dizendo que renova todas as coisas. Há aqui uma alusão ao Apocalipse: “E o que estava assentado sobre o trono disse: Eis que faço novas todas as coisas”.¹⁵⁴ Dizendo isso, Jesus ergue-se novamente e segue a caminho do Calvário.

Na Bíblia, logo que Jesus é condenado, os soldados romanos obrigam um homem, Simão de Cirene, a levar a cruz de Jesus até o Gólgota. Seguindo o texto de Emmerick, Gibson retrata a recusa de Simão, que, vendo-se obrigado a obedecer à ordem dos soldados, deixa seu filho e caminha ao lado de Jesus carregando a cruz. Antes de assumir a cruz, porém, deixa claro que não tinha nenhuma culpa e nenhuma relação com a condenação de Jesus. O discurso de Simão caracteriza-se como uma operação poética, mas carrega em si uma relação dialógica com o texto bíblico: sua fala contrapõe-se à interpretação de que todos teriam culpa pela condenação de Jesus, na medida em que sua morte se justificava como sacrifício para sanar os pecados dos homens. Em determinado momento do filme, Simão parece carregar não só a cruz, mas também Jesus, que se arrastava para o local da crucificação. Após a última queda de Jesus, esbraveja contra os soldados que o agrediam para que o deixassem seguir em paz. No fim, Simão – tido como pagão – compadece-se de Jesus e deixa o Calvário transtornado. O mesmo plano mostra

¹⁵⁴ Apocalipse 21, 5.

Simão saindo de cena e, em seguida, a chegada de Maria, Madalena e o apóstolo João, que são mencionados entre os que acompanham a crucificação nos Evangelhos.

3.4.6 A crucificação e ressurreição

A seqüência da crucificação é repleta de *flashbacks*, e nela intensifica-se o tom dramático. A trilha sonora, que até então tinha a presença marcante de percussões e outros elementos melódicos e harmônicos característicos da música do Oriente Médio, assume marcas mais peculiares da música erudita ocidental. No momento em que é fincado o primeiro prego, que prende a mão de Jesus, o tema da trilha sonora torna-se mais suave e redentor, traduzindo iconicamente o que a cena representa no contexto do cristianismo: em oposição ao som seco das marteladas no cravo que perfura a mão de Jesus, a trilha traz um tema apenas com cordas e madeiras, sem percussão ou metais, enfatizando ainda mais o drama dessa seqüência. É o único momento do filme em que a trilha caminha conforme um padrão mais comum de composição e orquestração para o cinema, especialmente em produções hollywoodianas.

Os vários *flashbacks* nessa parte do filme surgem a partir de alguma personagem ou plano de detalhe do filme. Um plano em João remete a um trecho da última ceia, em que Jesus se dirige aos discípulos; um plano do alto da montanha faz a ligação com um trecho do sermão da montanha, etc. Cada discurso, por sua vez, contrapõe-se ao que se sucede no presente narrativo, atuando como comentário da própria narrativa. O trecho do sermão da montanha em que Jesus diz que se deve amar os inimigos, por exemplo, é sucedido por um primeiro plano em Caifás, sumo-sacerdote que é, no filme, apontado como o principal responsável pela sua morte. Outro *flashback* que joga com os fariseus traz mais uma passagem de João, em que Jesus diz: “Ninguém a tira [a vida] de mim, mas eu a dou

livremente. Tenho poder de entregá-la e poder retomá-la; esse é o mandamento que recebi do meu Pai”.¹⁵⁵ O trecho do Evangelho de João é intercalado com as cenas da Paixão, com o objetivo de contrapor a conduta dos fariseus com a palavra de Jesus, que, submetendo-se ao sofrimento, reforça o poder que tem sobre a vida e a escolha de levar a cabo o que seria sua missão.

O *flashback* da última ceia, em que Jesus institui a eucaristia, é iconicamente associado à elevação da cruz: no momento em que Jesus – dizendo “isto é o meu corpo, que por vós é dado”¹⁵⁶ – eleva o pão durante a santa ceia, há um corte na montagem que interrompe o *flashback* e traz, em seguida, o plano em que se ergue a cruz com Jesus. Observa-se como a transposição da crucificação envolve uma dimensão estética que se dá pela relação signo de Jesus crucificado com a significação do pão da eucaristia. A instituição eucarística, por sua vez, é um dos pilares da liturgia católica. Essas cenas ilustram como cada detalhe de uma adaptação fílmica envolve mais do que uma mera transposição, mas uma tradução que tem função estética e que assume determinada perspectiva ao se influenciar por outros elementos extratextuais.

Quando é pregado o segundo prego, antecipa-se o trecho de Lucas em que Jesus pede que Deus perdoe os agressores: “eles não sabem o que fazem”.¹⁵⁷ A fala é repetida por Jesus adiante, na cruz, depois de Caifás desafiá-lo a descer da cruz, já que diz ser o messias.

Esse trecho de Lucas integra uma série de bordões que se repetem em praticamente todas as adaptações fílmicas e outras representações dos Evangelhos. Além dele, destacam-se as falas de Jesus na cruz: “Mulher, eis teu filho [...] filho, eis tua mãe” (Jo 19, 26-27); “Deus meu, por que me abandonaste?” (Mt 27, 46; Mc 15,34); “Pai, em tuas mãos entrego o meu espírito” (Lc 23, 46); “Está consumado” (Jo 19, 30). Cada uma dessas falas de

¹⁵⁵ João 10, 17-18.

¹⁵⁶ Lucas 22,19.

¹⁵⁷ “E dizia Jesus: Pai, perdoa-lhes, porque não sabem o que fazem” (Lc 23, 34).

Jesus, que não se repetem em todos os Evangelhos, é dita no filme, reforçando a tentativa de formatar uma única narrativa da Paixão a partir dos quatro textos. Verifica-se assim como se configura um objeto das representações da Paixão a partir de um interpretante que surge da ação conjunta dos Evangelhos e seu desenvolvimento ao longo da história. Identificar o Novo Testamento isoladamente como objeto do filme é, portanto, ignorar a ação de outros signos que, integrando a semiose do texto bíblico, passam a agir também na atualização desse texto no filme de Mel Gibson, como também em outros filmes sobre a Paixão de Cristo.

Logo após a morte, o filme traz um plano geral mostrando de cima a cena da crucificação. A imagem vai se tornando embaçada até que se percebe cair da câmera uma gota d'água. A cena forja um olhar do alto, que insinuaria o olhar de Deus, que deixava cair a primeira lágrima pela morte de Jesus. Essa gota é que dá início à tempestade e ao terremoto que destrói o templo. Os fariseus, vendo o templo destruído, desesperam-se, especialmente Caifás, que chora, transtornado.

O filme retrata ainda a cena, transposta de João, na qual uma lança é trespassada no corpo de Jesus para confirmar sua morte, fazendo jorrar sangue e água. A imagem do centurião ajoelhado sob a cruz, banhado pela água que sai da ferida no corpo de Jesus, traduz a passagem dos Evangelhos em que um centurião o reconhece como filho de Deus.¹⁵⁸

O jogo entre Jesus e Satanás tem seu desfecho após a crucificação, quando o Diabo aparece num local repleto de fogo e pedras, uma alusão ao inferno e à sua queda, enfatizada com o sacrifício de Jesus. Essa cena traz elementos do Apocalipse e de uma

¹⁵⁸ Mateus 27, 54: “E o centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto, e as coisas que haviam sucedido, tiveram grande temor, e disseram: Verdaderamente este era Filho de Deus”. A passagem também é narrada em Marcos 15, 39. Em Lucas 23, 47, o centurião afirma: “na verdade, este homem era justo”. Em João 19, 34-36, fala-se do centurião que perfurou o corpo de Jesus com a lança, testemunha de que da ferida saiu sangue e água: “Aquele que viu dá testemunho e seu testemunho é verdadeiro.

interpretação do sacrifício de Jesus como um triunfo contra Satanás, que se vê derrotado ao ter todo o pecado da humanidade sanado pela crucificação. Trata-se de mais um elemento além do texto dos Evangelhos que se atualiza na tradução, incorporado ao que se configura como objeto do filme.

O filme termina com uma cena que mostra a ressurreição: mostra-se uma grande pedra se movendo e abrindo uma caverna que é logo identificada como o sepulcro de Jesus. À medida que a luz vagarosamente penetra no recinto, um movimento de câmera faz uma panorâmica do quarto, mostrando o desaparecimento do corpo coberto por um sudário e, por fim, a imagem de Jesus de pé, livre do sangue que lhe cobre o corpo durante grande parte do filme e do semblante carregado com que sempre aparece. Ele levanta-se e sai, sendo a última imagem que aparece a de sua mão com a perfuração do prego com que foi fixado à cruz. Esta última imagem, com enquadramento que detalha o buraco na mão de Jesus, antecipa os eventos posteriores à ressurreição narrados em João, em que Jesus, ressuscitado dirige-se ao incrédulo Tomé: “Põe teu dedo aqui e vê minhas mãos”, referindo-se à fala do discípulo, que não acreditava na ressurreição: “Se eu não vir em suas mãos o lugar dos cravos e se não puser meu dedo no lugar dos cravos e minha mão no seu lado, não creerei”.¹⁵⁹ O plano de detalhe no estigma da mão de Jesus, portanto, apresenta-se como signo de Jesus ressuscitado. Por outro lado, a cena reforça a interpretação de que Jesus voltou à vida em seu próprio corpo, em detrimento da interpretação espírita, por exemplo, de que Jesus aparecera aos discípulos em espírito e não encarnado.

3.5. As personagens na teia semiótica

A fim de ilustrar o modo como a teia semiótica dos textos bíblicos interfere na representação dos Evangelhos no filme de Mel Gibson, analisam-se aqui três personagens

¹⁵⁹ João 20, 24-29.

do filme e o modo como sua construção absorve aspectos diversos da cultura cristã, suas leituras e desleituras do Novo Testamento.

3.5.1. Maria Madalena

Uma das personagens mais polêmicas e enigmáticas dos Evangelhos é Maria Madalena, que, na tradição, ora é tida como prostituta que se converte, ora como esposa de Jesus, ora como a adúltera que quase fora apedrejada. São variadas suas representações no cinema e na literatura, o que amplia ainda mais a rede de significados e interpretações de sua participação na vida de Jesus e fundação do cristianismo.

Pouco se fala sobre ela nos Evangelhos; em Marcos e Lucas, afirma-se que Jesus havia expulsado sete demônios de seu corpo; Lucas oferece mais detalhes a seu respeito, ao destacar que, junto de outras mulheres curadas por Jesus, tornara-se uma de suas seguidoras.

As passagens mais congruentes sobre Madalena referem-se à sua presença no Calvário, acompanhando a crucificação, e à primeira aparição de Jesus ressuscitado, sendo Maria Madalena a primeira a vê-lo. Em *A Paixão de Cristo*, Madalena aparece em todo momento ao lado da mãe de Jesus. Ambas são apresentadas juntas no início do filme e juntas acompanham toda a trajetória de Jesus em seus julgamentos e na *via crucis*. Juntas, elas limpam o sangue de Jesus no chão do pátio onde fora açoitado.

Jacir de Freitas Faria comenta que a imagem de Maria Madalena como pecadora é fruto de um equívoco interpretativo, fruto de sua identificação com a pecadora que unge os pés de Jesus em Lucas (7, 36-50):

O inconsciente coletivo guardou na memória a figura de Maria Madalena como mito de pecadora redimida. Fato considerado normal nas sociedades patriarcais antigas. A mulher era identificada com o sexo e ocasião de pecado por excelência. Daí não ser nenhuma novidade a pecadora de Lucas ser prostituta e a prostituta ser Maria Madalena. Lc 8,2 cita nominalmente Maria Madalena e diz que dela saíram sete demônios. Ter demônios, segundo o pensamento judaico, é o mesmo que ser acometido de uma doença grave. No cristianismo, o

demônio foi associado ao pecado. No caso da mulher, o pecado mais grave era sempre o sexual.¹⁶⁰

O filme de Mel Gibson representa o signo de Madalena conforme essas leituras feitas pela tradição cristã. É apresentada como pecadora – não prostituta, mas adúltera – algo que se infere a partir da alusão à cena do apedrejamento narrada em João.

Conforme comenta Robert Stam sobre a fusão de personagens que muitas vezes acontece nas adaptações, Mel Gibson funde numa única personagem do filme os papéis de Maria Madalena e da mulher adúltera do Evangelho de João. A cena do apedrejamento, apresentada em *flashback* após o primeiro plano em Madalena, é uma das passagens que mais demandam participação do espectador no filme de Mel Gibson. O Evangelho de João narra o seguinte:

E os escribas e fariseus trouxeram-lhe uma mulher apanhada em adultério; E, pondo-a no meio, disseram-lhe: Mestre, esta mulher foi apanhada, no próprio ato, adulterando. E na lei nos mandou Moisés que as tais sejam apedrejadas. Tu, pois, que dizes? Isto diziam eles, tentando-o, para que tivessem de que o acusar. Mas Jesus, inclinando-se, escrevia com o dedo na terra. E, como insistissem, perguntando-lhe, endireitou-se, e disse-lhes: Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela. E, tornando a inclinar-se, escrevia na terra. Quando ouviram isto, redargüidos da consciência, saíram um a um, a começar pelos mais velhos até aos últimos; ficou só Jesus e a mulher que estava no meio. E, endireitando-se Jesus, e não vendo ninguém mais do que a mulher, disse-lhe: Mulher, onde estão aqueles teus acusadores? Ninguém te condenou? E ela disse: Ninguém, Senhor. E disse-lhe Jesus: Nem eu também te condeno; vai-te, e não peques mais.¹⁶¹

No filme, a passagem não tem nenhum diálogo, apenas imagem e trilha sonora: mostra-se Madalena ajoelhada, estendendo suas mãos até o pé de Jesus e este, curvado, escrevendo com o dedo na areia; ao fundo, os fariseus, que tinham pedras nas mãos, aos poucos deixam-nas caírem ao chão, voltando as costas para Jesus e Madalena. Nada se diz sobre a mulher, o porquê de os fariseus terem pedras nas mãos ou o envolvimento de Jesus com aquele evento. Essas inferências são deixadas ao leitor.

¹⁶⁰ FARIA, 2003, p. 31.

¹⁶¹ João 8, 3-11.

A transposição caracteriza-se como uma operação especular; entretanto, mais uma vez, esse espelhamento do Evangelho depende da cooperação do leitor, que projeta sobre a cena a narrativa concernente àquela passagem do capítulo 8 de João. O filme pressupõe o conhecimento dela por parte do leitor, que faz as inferências necessárias para que o texto tenha sentido. Isso equivale a dizer que o leitor-modelo do filme deve dispor daquele repertório para fazer com que o texto funcione. Por pedir essa participação do leitor, o filme requer uma análise que atente para sua dimensão contextual, pois esse contexto é evocado pela própria obra, bem como as relações intertextuais que mantém.

Peirce afirma que o signo, para operar como tal, depende de uma participação da mente que o interpreta, no caso em análise, identificada com o papel do leitor. Para Peirce, o signo

pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo. [...] Se existe algo que veicula informação e que, entretanto, de forma alguma se relaciona com ou se refere a algo com que a pessoa a quem esse algo veicula a informação tem, quando percebe a informação, a menor familiaridade, direta ou indireta – e essa seria uma espécie de informação bem estranha –, esse algo, nesta obra, não é chamado de signo.¹⁶²

A representação do apedrejamento no filme de Mel Gibson pressupõe uma familiaridade do espectador com o objeto da cena. Um leitor que não reconheça nela signos que se refiram à passagem narrada em João torna-se incapaz de cooperar com o texto e fazer com que este tenha significação. A ação dos signos no filme depende desse jogo do espectador, que por sua vez, o fará de acordo com a situação histórica e cultural que vivencia e lhe fornecerá os dados com os quais deverá associar os elementos da narrativa filmica. Enquanto, por um lado, o espelhamento do texto é parcial, incompleto; a dimensão contextual da adaptação o completa, supre suas demandas de sentido e, nesse caso específico, reforça uma tradição equivocada que identifica Maria Madalena (ou Miriam de Magdala) como uma pecadora.

¹⁶² PEIRCE, 2003, p. 47-48.

Pode-se reconhecer também, na cena do apedrejamento, um vestígio de Lucas:

E eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, sabendo que ele estava à mesa em casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; E, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-lhos com os cabelos da sua cabeça; e beijava-lhe os pés, e ungiu-lhos com o unguento.¹⁶³

A pecadora chorando aos pés de Jesus é fundida com a mulher que Jesus livra do apedrejamento. Na cena alusiva ao capítulo 8 de João, Mel Gibson incorpora elementos do Evangelho de Lucas que reforçam a interpretação de Madalena como pecadora.

Tem-se, nesse caso, um recorte claro do objeto a ser atualizado no filme. Se o objeto dinâmico de Maria de Magdala é a soma de todos os escritos e leituras que a ela se referem, no filme, apenas parte deles é representada. Há uma intenção que interfere no modo como o signo representará esse objeto, que exclui, por exemplo, escritos apócrifos que apontam Madalena como uma líder, que Jesus amava “mais que todos os discípulos”.¹⁶⁴ Verifica-se, dessa forma, que o signo fundamenta-se sobre determinado *ground* do seu objeto, representando-o não em sua totalidade, o que define a distinção entre objeto dinâmico e imediato. O filme, nesse caso, formata um objeto imediato diferente, representando-o conforme seu projeto criativo.

3.5.2. Maria, mãe de Jesus

A personagem de Maria tem no filme de Mel Gibson um destaque que não existe nos Evangelhos, trazendo mais uma influência religiosa do que um espelhamento do texto bíblico. Verifica-se nesse caso o modo como a cultura interfere tanto na dimensão transpositiva do filme, conferindo a Maria uma importância que não tem nos Evangelhos, como na dimensão estética do filme, promovendo criações que ressaltem sua bondade e sofrimento.

¹⁶³ Lucas 7, 37-38.

¹⁶⁴ Filipe, 59, 9 *apud* FARIA, 2003, p. 30

Há que se destacar dois aspectos a respeito da representação de Maria no filme: primeiro, que a posição de destaque que Maria assume na narrativa de Gibson é fruto de uma cultura que a enxerga como santa, interpretação própria do catolicismo; por outro, muito do que, no filme, exalta sua personalidade, é uma criação do roteiro, e não uma transposição da narrativa dos Evangelhos.

Enquanto nos Evangelhos Maria é uma personagem secundária após o nascimento de Jesus, no filme é a figura coadjuvante que mais se destaca. Na Bíblia, as alusões a Maria Madalena, por exemplo, são mais constantes do que à mãe de Jesus, algo que se inverte no filme.

Mais uma vez, observa-se que os signos do texto bíblico nunca são neutros. Sua significação não surge de uma ação isolada; ela remonta a uma semiose complexa, que incorpora interpretantes do Novo Testamento na formatação do objeto que o filme representa. A significação do filme, portanto, passa por outros signos entre a Bíblia e sua tradução para o cinema.

A primeira aparição de Maria em *A Paixão de Cristo* ocorre logo depois que Jesus é capturado: na cena, Maria pressente que algo estava acontecendo. Ela acorda de um pesadelo, assustada, e comenta com Maria Madalena – aqui se tem outra intervenção no texto bíblico, que não faz referência a essa proximidade entre as duas mulheres, que, no filme, dormiam no mesmo recinto – sobre o que poderia estar para acontecer naquela noite. A partir de então, Maria, Maria Madalena e o apóstolo João acompanham cada passo da tortura de Jesus, desde o primeiro julgamento, diante do Sinédrio, até o momento em que é tirado da cruz. Em diversos momentos do filme, é Maria quem dá forças a Jesus para que suporte as agressões e a dor; a montagem insinua trocas de olhares entre os dois em situações nas quais Jesus está caído e se contorce de dor e, vendo sua mãe, retoma forças para se erguer ou dar prosseguimento à *via crucis*.

Aos vários eventos da vida de Jesus que são retomados ao longo do filme por meio de *flashbacks*, dois nos chamam a atenção por representarem eventos que não aparecem nos Evangelhos. São criações do roteiro que, nesses casos, têm o objetivo de destacar a forte ligação entre Jesus e sua mãe. O primeiro, quando Jesus está sendo interrogado pelos fariseus, mostra uma cena do cotidiano de Maria e o filho em casa – na cena, Jesus finalizava a construção de uma mesa, mais alta do que o normal naquela época, o que provoca estranheza em Maria –, na qual retrata-se o carinho especial entre os personagens. O segundo *flashback* ocorre numa das quedas de Jesus enquanto carrega a cruz, aludindo a outra cena sem referência no texto bíblico em que Maria socorre o filho, ainda criança, depois de ter tropeçado. Esses dois *flashbacks*, assim como outros ao longo do roteiro, atuam como catalisadores. São eventos que não interferem na sucessão de eventos da narrativa – são anteriores às ações que se desenvolvem –, mas que contribuem para a interpretação e entendimento do texto.

Nenhuma dessas duas passagens, porém, tem fundamento nos Evangelhos, assim como outras cenas, como o enxugamento do sangue de Jesus após o violento açoite a que é submetido ou o momento em que Maria percebe intuitivamente a presença do filho em um calabouço localizado abaixo do pátio em que se encontrava.

Outra passagem que reforça essa interpretação beatificadora de Maria ocorre no momento do julgamento de Jesus diante do Sinédrio. Após negar Jesus, Pedro sai do prédio transtornado e se depara com Maria, a quem chama de mãe. Esse encontro – descrito por Emmerick – não é narrado nos Evangelhos e, no filme, retrata tanto o arrependimento de Pedro como a adoração de Maria. A seqüência alude à fala de Jesus na cruz, quando diz a João, referindo-se a Maria: “Eis aí tua mãe”.¹⁶⁵ Entretanto, a própria passagem é interpretada conforme determinada tradição que a aplica não apenas ao discípulo João, mas a todos os cristãos.

¹⁶⁵ João 19, 27.

A cena final da Paixão, a *pietà* de Mel Gibson, também é significativa, retratando Maria com o filho morto no colo. A personagem, entretanto, olha diretamente para a câmera, sugerindo uma interação direta da personagem com o espectador. Essa cena traz o leitor para dentro do filme, o que reforça o caráter religioso de *A Paixão de Cristo*. A partir do momento em que o filme apresenta Jesus como o Cristo e usa como epígrafe a citação de Isaías, estabelece-se um acordo de que o sofrimento do personagem tem relação direta com o leitor, que, aqui, no momento em que Maria dirige a ele seu olhar, em certa medida, condenatório, deixa o papel de mero espectador para se enquadrar na própria narrativa.

3.5.3. Jesus

Observar a dimensão transpositiva de uma adaptação requer que se analise, além da transferência de elementos do texto escrito para o filme, o modo como se selecionam esses elementos a serem ou não transpostos. A operação especular, se, por um lado, reflete o seu objeto, por outro, vela alguns aspectos dele; isso permite que, ao se estudar uma tradução em sua dimensão transpositiva, tenha-se o livro como objeto dinâmico, que, como tal, não será integralmente atualizado no signo. Sua atualização ocorre de acordo com determinada idéia que se quer passar, e isso é evidente na representação de Jesus em *A Paixão de Cristo*, no qual não é retratado nenhum milagre ou cura executados por Jesus antes de sua crucificação, narrados em abundância nos Evangelhos.

O único milagre representado no filme é a ressurreição, além da água que jorrava do corpo de Jesus na cruz após a ferida provocada pela lança que lhe fora atravessada. Nenhum dos *flashbacks* retoma o milagre da transformação da água em vinho, a cura de leprosos, o retorno de Lázaro à vida, a caminhada sobre as águas, ou a multiplicação dos pães, passagens comuns em outras adaptações dos evangelhos.

Na Bíblia, o relato dos milagres tem uma função cardinal: são provas que Jesus dá de que é o Messias.

Como Moisés, Jesus deve realizar “sinais” para provar que foi enviado por Deus, pois só Deus pode dominar as leis naturais. [...] Esses sinais e muitos outros que não são explicitamente descritos, devem provocar a fé na missão de Cristo. Mas a primeira parte do evangelho de João encerra-se com uma nota inusitada. Em [no capítulo] 4, [versículo] 48, de redação provavelmente mais tardia, Jesus reprova seus interlocutores por terem necessidades de “sinais” para crer.¹⁶⁶

Os milagres, portanto, atuam na narrativa bíblica como signos da divindade de Jesus. Entretanto, *A Paixão de Cristo* já o reconhece como tal, seja no título – que já apresenta o personagem como o Messias –, seja na epígrafe, que cita Isaías, conferindo à narrativa uma confirmação da profecia. Se o filme já apresenta Jesus como Cristo, não precisa confirmá-lo com os relatos dos milagres. Além disso, a ausência de milagres no filme fundamenta-se no Evangelho de João: “E Jesus lhe disse [a Tomé]: porque viste, creste. Felizes os que não viram e creram”.¹⁶⁷ O filme representa os Evangelhos, portanto, tendo como preceito a idéia de que a fé não requer comprovações, motivo pelo qual não se retrataram os milagres narrados no Novo Testamento.

Mel Gibson reforça ainda a idéia de que o sofrimento é uma escolha de Jesus, que se evidencia especialmente em dois momentos do filme: o primeiro, quando Maria pergunta-se quando, como e onde o filho decidirá por fim ao que acontece; o segundo, quando um *flashback* traz Jesus afirmando que tem poder para dar a vida e para tomá-la de volta. É sobre essa liberdade de Jesus que se fundamenta o confronto com Satanás: a tentação ocorre para que Jesus desista de levar a cabo aquilo que seria sua missão.

O Jesus desenhado por Gibson é uma personagem que sofre do início ao fim, e o foco do filme é especialmente mostrar esse sofrimento. Entretanto, a Paixão é representada com caráter transcendental; não é algo que se esgota em si mesmo, havendo por traz dela um sentido que o filme pede que o leitor confira a ela. Assim como outras personagens,

¹⁶⁶ Bíblia de Jerusalém, 2004, p. 1846 [nota de rodapé].

¹⁶⁷ João 20, 29.

Jesus é um personagem incompleto em *A Paixão de Cristo*: sua construção requer uma experiência colateral do leitor que envolve uma dimensão religiosa. O Jesus sofrido do filme não é simplesmente uma representação da Bíblia, mas uma representação que se configura sob determinada perspectiva teológica, que envolve a dimensão contextual da tradução. O recorte que se faz da personagem central dos Evangelhos não se define apenas pelos textos bíblicos, mas também por suas leituras e um modo de interpretá-los que vai além da sua literariedade, fundamentando-se centralmente em seu caráter religioso.

A Paixão de Cristo, portanto, representa um Jesus teologicamente interpretado e, nesse sentido, muito influenciado pelo Evangelho de João e seus desdobramentos ao longo do desenvolvimento do cristianismo e, particularmente, do catolicismo. Trata-se do Cristo crucificado, que é o símbolo maior da Igreja. O filme confere à Paixão o aspecto central dos Evangelhos, estruturando-se a partir do sofrimento de Jesus, humanizado em seu sofrimento, mas sobre-humanizado no modo como resiste a ele.

Conclusão

A Paixão de Cristo não se resume em ser uma representação artística do sofrimento de Jesus. O filme conserva o caráter místico dos Evangelhos. Não se trata de uma ficcionalização que transgride o texto bíblico; ao contrário, reverbera-o, conforme determinado modo de interpretá-lo. Apesar de ir além do texto bíblico, o filme não o contradiz, não o modifica, apenas preenche suas lacunas, seja de forma original e criativa, ou a partir da relação com outros textos.

Pudemos verificar como é possível analisar a relação do filme com os Evangelhos levando-se em conta diferentes aspectos: primeiramente, há algo que se transpõe da Bíblia para o filme sem que passe por transformações; observou-se, além disso, que, a partir da narrativa dos Evangelhos, constroem-se novos signos que são próprios do filme, são criados no filme e têm uma certa autonomia; por fim, ficou inquestionável o quanto textos além dos Evangelhos, incluindo-se além deles a própria tradição cultural e religiosa, interferem no modo como o filme reconstrói a narrativa dos Evangelhos, em constante diálogo com outros signos e sistemas semióticos.

Essa perspectiva com que foi guiada a análise partiu da semiótica peirceana, que inspirou a proposição das três dimensões da tradução intersemiótica – estética, transpositiva e contextual –, que envolvem as respectivas operações tradutórias: poética, especular e dialógica. Não se procurou, com isso, estabelecer categorias para classificar tipos de adaptação, mas um modelo que funcione como norte metodológico para a análise da tradução, que apresenta as três dimensões ou operações tradutórias concomitantemente. A representação de Maria Madalena, por exemplo, não se resume a uma transposição: envolve uma dimensão estética –que vai desde a escolha da atriz que a representa até o modo como a personagem se constrói ao longo da narrativa – e uma dimensão contextual,

em que se verifica a influência de um equívoco interpretativo tradicional que a toma como ex-prostituta convertida ao cristianismo.

Nesta análise, observou-se o filme como signo do texto bíblico, que atua como seu objeto, mas não isoladamente. Verificou-se como, ao longo da semiose dos Evangelhos, outros signos passam a interferir na sua leitura e, dessa forma, influenciam a adaptação que *A Paixão de Cristo* faz da Bíblia. Nesse sentido, é preciso observar como outros signos que se desenvolveram a partir da semiose dos Evangelhos também se apresentam como objeto do filme. Passa-se a incorporar, portanto, ao texto bíblico, certos interpretantes determinados por ele, configurando-se uma grande teia semiótica que atua como objeto do filme, o que confirma a idéia de Peirce de que o objeto cresce com a semiose. Um exemplo claro no caso da adaptação de Mel Gibson é o papel do livro, escrito por Clemens Brentano, em que se transcrevem visões da beata Anna Katharina Emmerick: *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Ao lado de elementos da cultura cristã como as quedas de Jesus na *via crucis* ou a figura de Verônica, bem como determinada significação conferida pela tradição a personagens como Maria e Judas, o relato de Emmerick integra a rede que intermedeia a relação de *A Paixão de Cristo* com os Evangelhos.

A Paixão de Cristo, portanto, não é uma representação dos Evangelhos, simplesmente. É uma tradução que parte do texto bíblico como parte de um todo maior e que cresce à medida que a semiose se desenvolve, determinando novos signos que, por sua vez, também vão fazer com que surjam novos signos que tenham como objeto as narrativas sobre a vida de Jesus.

Buscou-se com este estudo observar o modo como o filme coloca o texto escrito que traduz em diálogo com outros textos, bem como suas possibilidades interpretativas e a forma como a adaptação pressupõe um ato de criação. Tal como uma obra literária, o filme também requer uma participação efetiva do leitor. No caso de *A Paixão de Cristo*, esse

leitor não deve apenas ter um repertório que lhe possibilite estabelecer as associações da narrativa fílmica com os signos bíblicos. Mais do que isso, o filme pede do leitor uma predisposição para o jogo estético, que requer uma experiência colateral específica, que se define, no caso em tela, como uma vivência religiosa. É esse o leitor-modelo que o filme pressupõe: alguém que reconheça e compartilhe da teologia ou do caráter místico do filme, que atualiza não apenas uma leitura imparcial dos Evangelhos, mas uma interpretação que segue uma orientação teológica específica. Sabendo-se das convicções religiosas do diretor, produtor e roteirista, Mel Gibson, católico ortodoxo, isso fica ainda mais evidente.

Todavia, por mais que *A Paixão de Cristo* tenha inúmeras peculiaridades, que demandam uma análise particular, verifica-se nessa adaptação algo que não se restringe a ela. Ao contrário, é comum a toda tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema: toda tradução envolve uma recriação, uma repetição e um diálogo, que fundamentam as três dimensões da tradução que propusemos. Toda adaptação recria um texto original, o que inviabiliza a fidelidade de um texto ao outro, pois, além de envolver sistemas semióticos distintos, é uma obra autônoma, que se apresenta independentemente do livro a que alude. Porém, existe algo que perdura na adaptação, algo do literário que se mantém vivo no cinema e sem o qual não seria possível falar em adaptação ou tradução, que, afinal, é uma reescrita e, como revisão, necessita da anterioridade de um texto que lhe serve como fundamento. O terceiro aspecto da tradução refere-se à sua contextualização e ao fato de que nenhuma obra existe desvinculada de uma situação histórica e cultural. Assim como todo texto é lido em diálogo com outros textos, toda adaptação, sendo antes de tudo uma leitura, traduz uma obra a partir de uma contextualização, e esse contexto invariavelmente interfere no modo como se representa a obra literária no cinema, assim como interfere em qualquer forma de representação.

O objetivo desta pesquisa foi observar, a partir dessas dimensões da tradução intersemiótica, o modo como se dá a representação dos Evangelhos em *A Paixão de Cristo*, com o objetivo de, ao mesmo tempo, promover as discussões sobre essa obra e sobre o processo de adaptação fílmica e apontar novas possibilidades para a análise das adaptações, nesse caso, inspiradas na semiótica de Charles Sanders Peirce.

Referências

- ANDERSON, Douglas. Peirce on metaphor. In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*: Fall 1984, Volume 20, n. 4. Lubbock: Institute for Studies in Pragmaticism, 1984. p. 453-468.
- ANDREW, Dudley. Adaptation. In: CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999. p. 262-272.
- BARROS, José Américo de Miranda. *Relações intersemióticas na literatura brasileira a partir de 1922*. 1993. 405 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2004.
- BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- BLUESTONE, George. *Novels into films: the metamorphosis of fiction into film*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- DELEDALLE, Gérard. *Théorie et pratique du signe: introduction a la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris: Payot, 1979.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade e reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- EMMERICK, Anna Katharina. *A dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Trad. Luciana T. Gomes. Rio de Janeiro: Axcel, 2004.
- ELLIOTT, Kamila. Literary film adaptation and the form/content dilemma. In: RYAN, Marie-Laure (Ed.). *Narrative across media: the language of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. p. 220-243.
- FARIA, Jacir de Freitas. *As origens apócrifas do cristianismo: comentário aos Evangelhos de Maria Madalena e Tomé*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- FISH, Stanley Eugene. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FRYE, Northrop. *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GRACIA, Jorge J. E. *A Paixão de Cristo: Mel Gibson e a filosofia*. Trad. Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras Editora, 2004.
- HAUSMAN, Carl R. Metaphorical reference and Peirce's dynamical object. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Lubbock, v. 23, n. 3, p. 381-409, winter 1986.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kutschner. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz (Ed.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- ISER, Wolfgang. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. London: Johns Hopkins Press, 1993.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader: the patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JEHA, Julio. Intersemiotic translation: the Peircean basis. In: CONGRESS OF THE INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR SEMIOTIC STUDIES, 5, 1997, Berkeley. *Semiotics in the world: synthesis in diversity*. Berkeley, 1997. v. 1, p. 639-642.

JOHANSEN, Jorgen Dines. Sign concept, meaning, and the study of literature. In: DEELY, JOHN N. (Ed.). *Semiotics 1982: proceedings of the seventh annual meeting of the Semiotic Society of America*. Lanham: New York: University Press of America, 1987. p. 473-482.

JOHANSEN, Jorgen Dines. *Dialogic semiosis: an essay on signs and meaning*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

KALAGA, Wojciech. The concept of interpretant in literary semiotics. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Lubbock, v. 22, n. 1, p. 43-59, winter 1986.

LARANJEIRA, Delzi Alves. *Reescrituras: o evangelho segundo Norman Mailer e Gore Vidal*. 2005. 247 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michele. *História das teorias da comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2001.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Trad. Antônio Durão. Lisboa: Horizonte, 1980.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. Fenomenologia. In: D'OLIVEIRA, Armando Mora (Ed.). *Peirce/Frege*. Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 85-97.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. HARTSHORNE, Charles; WEISS Paul; Burks, Arthur R. (Eds.). Cambridge: Harvard University Press, 1935-1953.

PEIRCE, Charles Sanders Peirce. Excerpts from letters to Lady Welby (1906-1908). In: HOUSER, Nathan (Ed). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1998a. p. 477-491.

PEIRCE, Charles Sanders Peirce. Excerpts from letters to William James (1906-1908). In: HOUSER, Nathan (Ed). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1998b. p. 492-502.

PEIRCE, Charles Sanders Peirce. Pragmatism (1907). In: HOUSER, Nathan (Ed). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1998c. p. 398-433.

PEIRCE, Charles Sanders Peirce. Sundry Logical Conceptions (1903). In: HOUSER, Nathan (Ed). *The essential Peirce: selected philosophical writings*. Bloomington: Indiana University Press, 1998d. p. 267-288.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINTO, Julio. *O ruído e outras inutilidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PLATÃO. *Dialogos: O Banquete; Fedon; Sofista; Politico*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacher Editores, 2004.

SOUSA, Irene Ferreira. Cinema and Literature. In: VIEIRA, Else; PIRES, Ribeiro; BENNIBLER, Veronika (Ed.) *Culturas e signos em deslocamento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. p. 219-226.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 1-52.

WRATHALL, Mark A. Vendo o mundo renovado: descrições da Paixão e da vida cristã. In: GRACIA, Jorge J. E. *A Paixão de Cristo: Mel Gibson e a filosofia*. São Paulo: Madras Editora, 2004. p. 41-55.