

DA ORALIDADE À LITERATURA, DA LITERATURA AO CINEMA: PERFORMANCE E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO FILME *O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO*.

Prof. Ms. José Victor Neto¹ (FAAM)

Resumo:

O escritor potiguar Nei Leandro de Castro, em seu romance *As pelezas de Ojuara* (2006), apropriou-se de narrativas orais comuns ao Nordeste brasileiro, traduzindo-as para a literatura. Dentre tais narrativas destaca-se a de “João sem medo”, a qual relata a estória do rapaz destemido que sai de casa para aprender o que é o medo. Tal narrativa ganha ainda maior destaque no enredo quando da adaptação cinematográfica do romance, no filme *O homem que desafiou o Diabo* (2006). O presente trabalho pretende, a partir de perspectiva comparatista, discutir os processos de tradução intersemiótica, à luz de Julio Plaza, pelos quais passa a narrativa oral “João sem medo” em seu percurso da oralidade à literatura, e da literatura ao cinema. Visa, também, abordar conceitos como performance, mediação e empenho do corpo, envolvidos nos processos de tradução a que é submetida a narrativa, à luz de Paul Zumthor.

Palavras-chave: oralidade, literatura, cinema.

1 Introdução

A narrativa oral “João sem medo”, conta a história de um rapaz corajoso que, movido pela busca por saber o que é o medo, sai de casa em aventuras pelo mundo. Decidido a retornar ao lar apenas quando realmente sentisse medo, seu desejo mais ardente, o protagonista vivencia as mais improváveis e absurdas situações.

A versão paraense desta narrativa foi coletada em 2007, entre os vigias noturnos da cidade de Castanhal. Tal coleta deveu-se às pesquisas referentes à elaboração de minha dissertação de mestrado, intitulada *Narrativas Oraís de Castanhal: Migração, Ressignificação e Contra-discursos à Homogeneização Cultural* (2008), na qual abordei a hipótese da difusão e atual presença de muitos contos populares nesta região por ocasião as migrações nordestinas ocorridas durante o primeiro ciclo da borracha.

No entanto, a presença de tais contos na Amazônia paraense, ocasionada pelas migrações nordestinas, não significa que o Nordeste brasileiro seja a fonte primeira de tais narrativas. Na verdade, muitos desses contos já vieram a lume anteriormente em códices coligidos na Europa. Mesmo a narrativa de “João sem medo”, que constitui parte importante do corpus deste trabalho, pertence a uma extensa e antiga família de narrativas, cujas variantes têm como tema central o rapaz destemido que sai de casa à procura de aventuras que o possibilitassem o aprendizado do medo. Tal arquétipo do rapaz destemido figura, inclusive, em versões famosas, como a do conto *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (KHM, nº 4), traduzido no Brasil por David Jardim Jr (2000) como “História do jovem que saiu pelo mundo para aprender o que é medo”, que integra a coletânea de narrativas tradicionais reunidas pelos Grimm, no alto romantismo alemão. De modo análogo, as Fábulas Italianas (1996), de Ítalo Calvino, registram narrativa bem similar à anotada pelos filólogos alemães, sob o título “Joãozinho-sem-medo”. Com efeito, os Grimm, em anexo à edição de 1857, apontam

para a antiguidade da narrativa, recordando sua semelhança com passagem do Percival em que “o herói atravessa o castelo sobre uma cama enfeitiçada”.

Portanto, delimitar um possível texto original é tarefa inglória e pouco frutífera às pretensões deste trabalho, até porque, mesmo na coletânea dos Grimm, este conto é oriundo de várias versões. *Heinz Rölleke*, estudioso do acervo, observa no comentário à edição comemorativa da obra que o texto publicado pelos Irmãos resulta da mescla da versão enviada aos Grimm por *Ferdinand Siebert* (narrador da região de Cassel), de outra provida do território de *Meklenburg*, e de uma terceira, contada por *Dorothea Viehmann*.

Uma hipótese acerca da ocorrência de tais narrativas em terras brasileiras é levantada pela prof^a Jerusa Pires Ferreira, em seu artigo “Matrizes Impressas da Oralidade” (1995). A mesma defende que contos de fada que chegaram até nós por vias impressas, (referindo-se às sucessivas traduções dos contos de Grimm por autores como Figueiredo Pimentel), tenham migrado da modalidade escrita para a modalidade oral, num caminho inverso ao feito por tais narrativas durante o processo de compilação no qual foram transpostas do oral ao escrito por pesquisadores como os Grimm, Perrault e Andersen.

Editoras como a Vecchi e a Quaresma, entre outras, fizeram circular suas coletâneas de livros infantis de histórias como as da Carochinha e da Baratinha, das mil e uma noites, bem como obras de autores famosos, populares por destino e linguagens, difundidos por modas ou depositados por afinidade no imaginário tradicional (FERREIRA, 1995, p.47).

A narrativa “João sem medo”, no entanto, figura como uma das versões mais próximas a que foi utilizada pelo escritor potiguar Nei Leandro de Castro, para compor seu romance, intitulado *As pelejas de Ojuara* (2006). Nei Leandro de Castro apropriou-se de uma grande quantidade de narrativas orais comuns ao Nordeste brasileiro, traduzindo-as para a literatura. Evidenciando-se tal assertiva pela presença de marcas textuais em comum entre a obra *As pelejas de Ojuara* e a versão narrativa “João sem medo”, coletada no Pará, o que, no entanto, não ocorre nas versões europeias, o que justifica nossa escolha. Uma dessas marcas se dá no famoso episódio do “eu caio?”, presente tanto na narrativa literária de Nei Leandro de Castro quanto na versão castanhalense, e que não se encontra nas versões dos Grimm (ao menos não com esta pergunta feita pelo antagonista – visagem – e repetida tantas vezes, e de modo tão insistente).

A percepção da enorme semelhança entre a narrativa “João sem medo” e a obra fílmica *O homem que desafiou o diabo* (2006) conduziu à necessidade de contatar a equipe responsável pelo mesmo. Por *e-mail*, o escritor e compositor Bráulio Tavares, inquirido acerca da presença de tal narrativa no referido filme, do qual foi roteirista, trouxe a informação de que o mesmo constituía uma adaptação do romance *As pelejas de Ojuara* (2006), de Nei Leandro de Castro, romance este que classificado como sendo uma rapsódia, visto que nele o autor se apropria de várias narrativas populares, assim como ocorre também com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Em seu *e-mail* fica patente a proximidade entre a narrativa “João sem medo” e as versões nordestinas nas quais se baseou o autor do romance:

Mas o episódio do "eu caio" (e caem as partes do corpo, de uma em uma) já estava no livro de Nei, eu só fiz adaptar. É uma história com numerosas versões, que ouço desde pequeno, em minha infância na

Paraíba. A estrutura é sempre a mesma: alguém vai passar a noite num lugar deserto (casa, fazenda, igreja, etc.), e ouve essa voz pedindo para cair. A cada vez que ele autoriza, cai um pedaço do corpo, até formar alguém (um esqueleto, uma pessoa, um ser fantástico, etc.). É uma história muito antiga, com mil variantes (TAVARES, 2007).

Delineia-se aqui um percurso de traduções de uma narrativa oral pertencente a uma vasta família de narrativas “com mil variantes”, para a linguagem literária, pelas mãos de Nei Leandro de Castro, e posteriormente à linguagem fílmica, pelo escritor, compositor e roteirista Bráulio Tavares. Portanto, configura-se aqui um duplo processo de tradução intersemiótica, sobre o qual se debruça este trabalho.

Tradução Intersemiótica

Charles Sanders Peirce, filósofo, cientista e matemático norte-americano, foi o precursor de uma ciência intitulada Semiótica, segundo a qual nossa compreensão do mundo em que vivemos e de tudo o que o compõe os organiza em forma de signos. Para ele, “o signo não é uma entidade monilítica, mas um complexo de relações triádicas, relações essas em que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo signico como continuidade e devir” (PLAZA, 2001, p. 17).

Assim como a linguagem verbal, todas as outras linguagens se organizam através de conjuntos de signos, com uma “gramática” própria, específica a cada linguagem. Os diálogos entre linguagens distintas pressupõem um percurso tradutório de um conjunto de signos para outro. A esse processo dá-se o nome de tradução intersemiótica, também chamada de transmutação, a qual consiste na tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON *apud* PLAZA, 2001, p. XI).

Nos processos tradutórios de uma obra de uma determinada linguagem para outra, sobretudo quando se trata da tradução de uma narrativa literária para a linguagem fílmica, o senso comum costuma conduzir o leitor incauto a uma averiguação acerca da fidelidade do filme em relação ao livro, como se o primeiro constituísse uma cópia, eternamente refém do segundo, considerado como sendo o “original”. No entanto, cabe aqui ressaltar que as obras traduzidas de um campo signico a outro gozam de autonomia em relação ao suposto original, e que “o trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade” (PLAZA, 2001, p1).

Ao incursionar pelo campo da semiótica, cabe definir sua unidade básica, o signo, que nesse contexto “representa alguma coisa, seu objeto, e se coloca no lugar desse objeto” (PLAZA, 2001, p.21). Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2001), retoma as conceituações de Peirce acerca da classificação dos signos em três espécies: ícones, índices e símbolos.

Segundo Plaza (2001, p. 21) os ícones “são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado”, ou seja, a relação entre signo e Objeto Imediato se dá por comparação de qualidades. Já os índices “operam antes de tudo pela contiguidade de fato vivida”, em relação semelhante à que se opera entre as fotografias e os objetos fotografados. E os símbolos são os signos que “operam antes de tudo, por contiguidade institutiva apreendida entre sua parte material e o seu

significado”, havendo, portanto, uma dependência “de uma convenção ou hábito” para que haja a manutenção da relação de contiguidade.

As espécies de signos de modo algum constituem categorias estanques e isoladas entre si, podendo um mesmo signo comportar em diferentes níveis relações icônicas, indiciais e simbólicas com o objeto imediato ao qual remetem. Para Plaza, “os mais perfeitos signos são aqueles nos quais o icônico, o indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível” (2001, p. 22).

Os processos tradutórios e as relações entre os signos entre si e com o objeto imediato ao qual remetem não se dão de modo algum de maneira fortuita. Plaza nos explica que o processo de tradução intersemiótica é regido pelo chamado Legissigno (lei + signo), que o autor define como “o signo que nos fornece a relação da invariância na equivalência entre dois signos” (2001, p.72). O autor aponta, portanto, para três tipos principais de legissígnos, de acordo com sua função.

Os Legissígnos transdutores são aqueles em que se “conserva a carga energética do signo original”, ou seja, é aquele que “mantém a invariância na equivalência”. O Paramorfismo do legissigno ocorre quando “o legissigno torna-se responsável pelo paramorfismo como estrutura diversa, mas com o mesmo significado”. Já o Legissigno como otimização “consiste em um método pelo qual ajusta-se continuamente um processo para se obter os melhores resultados” (PLAZA, 2001, p 72 - 73).

Considerando se as particularidades dos signos de acordo com sua espécie (ícones, índices e símbolos) bem como as leis que regem o processo de tradução intersemiótica, Plaza propõe uma tipologia das traduções, de acordo com sua natureza e características dominantes. Teríamos, portanto, segundo essa tipologia das traduções, três tipos distintos.

A primeira delas é a Tradução Icônica, a qual “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura”, caracterizada por uma relação de “equivalências entre o igual e o parecido”, capaz de “produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente”. Esse tipo de tradução se subdivide em outros três tipos: a Tradução Icônica Isomórfica, que ocorre “quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema, com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas”; Tradução Icônica Paramórfica, que constitui em “fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente e equivalente”; e a Tradução Icônica Ready-Made, que pode ocorrer tanto na tradução isomórfica quanto na paramórfica, e “consiste em encontrar uma ‘tradução’ já pronta, ou seja, ready-made” (PLAZA, 2001, p. 89 - 90).

O segundo tipo seria a Tradução Indicial, caracterizada pela “continuidade entre original e tradução”, isto é, “o objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio”. É certo que durante esse tipo de tradução, ocorre uma alteração qualitativa no Objeto imediato, visto que cada meio interfere semanticamente na informação por ele veiculada, visto a impossibilidade de alterar a forma sem que o conteúdo também se altere. Em tais transformações, podem ocorrer deslocamento de partes ou do todo do objeto para o novo campo sígnico, o que subdivide esse tipo de tradução em dois subtipos: a Tradução Indicial Topológica Homeomórfica e a Tradução Indicial Topológica Metonímica. A Tradução Indicial Topológica Homeomórfica é aquela em que ocorre a “transposição do ‘mesmo’ para um outro meio”, sendo, portanto, a permanência dos elementos facilmente perceptível, em que observa-se a “correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signos”. A Tradução Indicial Topológica Metonímica seria aquela na qual se observa a manutenção

de um “homomorfismo parcial, de caráter metonímico (pars pro toto), como forma de estabelecer a continuidade entre original e tradução”. Essa manutenção parcial de elementos pressupõe, portanto, uma reorganização espacial e contextual dos elementos (PLAZA, 2001, p. 91 - 92).

E, finalmente, temos como terceiro tipo a Tradução Simbólica, que tem por característica uma “contiguidade instituída”, num processo um tanto mais indireto, que se dá sobretudo “através de metáforas, símbolos”, o que põe em evidência a natureza convencional desse tipo de tradução (PLAZA, 2001, p. 93). Considerando os três principais tipos de tradução considerados em uma relação de comparação, poderíamos classificar a Tradução Icônica como sendo um processo de transcrição sígnica, a Tradução Indicial seria, portanto, classificada como uma transposição e a Tradução Simbólica, como uma transcodificação.

A Performance

O conceito de performance, cunhado pelo medievalista suíço Paul Zumthor, revolucionou o estudo das poéticas orais, sobretudo por ter ampliado o rol de ocorrências a serem consideradas nesse campo de estudos. A noção performance, para Zumthor, vai muito além da concepção de desempenho, à qual se poderia atribuir o repertório de gestos, expressões faciais e entonações de voz de um dado enunciador.

Na situação de transmissão de uma obra poética vocal, para além da exigência de dois ou mais interlocutores, ocorre ainda a confluência de diversos fatores, como os gestos e entonação de voz do *performer*, as reações do público ouvinte, os ruídos a iluminação ambientes, os odores, e tudo mais que possa estar imbricado no complexo de relações que se conceitua por performance. Isso implica, pois, considerar uma dada situação de performance como sendo algo único e irrepetível, destacando-se a importância da “presença do corpo” para que haja performance em sentido específico. Segundo Zumthor:

Tecnicamente, a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. (...) Por isso, qualquer que seja o processo que a preceda, acompanhe ou siga, é em sua qualidade de ação vocal que a performance poética reclama logo a atenção do crítico. Seus outros oponentes, por indissociáveis que sejam, tiram dela seu valor. A transmissão da boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o lócus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva (ZUMTHOR, 1983, p.222)

Para Paul Zumthor, a situação de performance envolve constante atualização, e “uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (2000, p.36). Portanto, a principal distinção entre uma obra literária escrita e uma obra poética vocal em condição de “oralidade pura” reside na maior ou menor “presença do corpo”. Ou seja, o grau da performance em um texto escrito, lido em silêncio, aproxima-se de zero.

Quanto aos equipamentos eletrônicos e seus respectivos meios, sobretudo os auditivos e audiovisuais, Zumthor os compara à escrita, considerando que tanto uns

quanto outros dão suporte à voz descarnada, desprovida da presença do enunciador; podem ser repetidos *ad infinitum*, diferindo a impossibilidade de repetição da voz em performance; e pela possibilidade de, através das técnicas de edição, abolir as referências ambientais que caracterizam a performance, recompondo artificialmente o espaço e a ambiência. Zumthor apenas distingue esses mesmos meios eletrônicos da escrita ao considerar a forma como se dá a recepção das obras em cada um desses meios:

Por sua vez, esses mesmos media diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista) (...) É então possível (e essa opinião é a mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume (ZUMTHOR, 2000).

Tal “revanche da voz” mencionada por Zumthor coaduna-se com a percepção de que a linguagem cinematográfica, do final do século XIX até os nossos dias, vem crescendo e se aprimorando a cada dia, com uma poderosa indústria de produção e difusão de obras fílmicas, e um público consumidor vez maior. A isso soma-se a grande popularidade da televisão como difusora de informações e de entretenimento, o que tem sido interpretado por muitos educadores mais apocalípticos como um dos principais fatores que contribuem para a diminuição do interesse pela leitura, por parte dos alunos do ensino básico.

Do conto ao romance, do romance ao filme.

Ao observar as narrativas que compõem o corpus deste trabalho, fica facilmente perceptível o alto grau de semelhança entre os mais diversos elementos que as compõem. A busca por analisar as transformações decorrentes dos processos tradutórios nas referidas obras, sobretudo observando as permanências, substituições e decréscimos de elementos, bem como o grau de contiguidade entre ambas, constitui o principal foco de interesse deste tópico do trabalho.

Na narrativa oral “João sem medo”, um rapaz muito destemido, sai pelo mundo em busca de emprego. Durante suas andanças, avista uma fazenda pede ao seu proprietário abrigo para passar a noite. O fazendeiro disponibiliza a ele um velho casebre abandonado, alertando-o que o mesmo seria mal assombrado. Mas João sem medo, afirmando não temer nada, aceita a oferta. Durante a noite, João ouve uma voz perguntando se poderia cair, e a cada resposta positiva, um pedaço de um corpo caia. Ao cair de todo o corpo, as partes se juntam e formam um esqueleto, que se recobre de carne e se transforma na “visagem de um negão”. O ente sobrenatural, diante de tamanha coragem, agradece a João por tê-lo libertado e o premia com um tesouro enterrado no chão do casebre.

No romance *As pelejas de Ojuara*, percebe-se a manutenção do arquétipo do herói corajoso, aqui representado por Ojuara. Durante sua jornada, o protagonista depara-se com um velho casebre, habitado por um negro velho, ex-escravo, a quem pede abrigo para passar a noite. O negro lhe conta do sonho que teve, no qual a Princesa Isabel lhe dava um tesouro, dando a localização de onde o mesmo estaria enterrado. Sem conseguir achá-lo, o negro velho fez um acordo com Exú, prometendo construir-lhe um local de culto caso o ajudasse a achar o tesouro. Tendo achado o tesouro com a ajuda de Exú, o negro velho, tomado de ganância, enterrou o ouro em seu casebre, sem gastar a

devida parte do dinheiro para cumprir sua promessa. É então, após o velho contar toda a história, que ouve-se um estalo no telhado, e a voz de Exú pede para cair. A cada resposta positiva de Ojuara, cai um membro de Exú, que após juntar suas partes se transforma em uma besta fera de aspecto horrendo, que havia vindo se vingar do velho. Trava-se uma intensa luta entre Ojuara e a besta fera, até que o protagonista, aconselhado pela voz de Chico Rabelê (seu protetor espiritual), enfia o dedo na cavidade anal do ser sobrenatural, que se transforma em uma porca e foge, enxotada pelo herói. Ojuara percebe então que o negro velho havia morrido de susto, e ao cavar o chão do casebre para enterrar seu corpo, acaba por achar o tesouro enterrado.

Acerca da transformação da personagem antagonista, cabe aqui fazer alguns esclarecimentos acerca de Exú, considerando sua identidade e simbologia. Exú é uma entidade africana, que figura no Candomblé, bem como nas religiões de procedência híbrida, como a Umbanda, a Macumba ou Quimbanda, no entanto “não desfruta de uma posição do mesmo nível que os outros deuses [africanos]; ele não tem nem clero nem centro de aprendizagem para fiéis. Na verdade, se associa a toda divindade como intermediário entre elas e os homens” (ORTIZ, 1978, p.115). Essa entidade, assim como os próprios cultos afro-brasileiros, foi estigmatizada pela igreja Católica, tendo, muitas vezes, sua figura associada, por ignorância, ao próprio demônio do Cristianismo. Conforme Renato Ortiz:

A característica de ‘trickster’ levou os primeiros pesquisadores dos costumes daomeanos a confundir Exú com o demônio católico. Herskovits insiste porém que tal representação religiosa e totalmente estranha ao pensamento africano, ela resulta da influência ideológica dos cânones morais da igreja católica (1978, p.116).

Ao observar o filme *O homem que desafiou o diabo*, percebe-se a manutenção de enredo muito próximo ao presente no romance de Nei Leandro de Castro, cabendo aqui ressaltar apenas as principais diferenças entre ambos. No filme dirigido por Moacir Góes, o negro velho faz um acordo com o próprio diabo para encontrar o tesouro dado pela Princesa Isabel, e promete-lhe metade do ouro. Da mesma forma que ocorre na narrativa literária, o negro velho não cumpre sua promessa e a personagem antagonista vem se vingar do mesmo.

A personagem antagonista, na narrativa fílmica, ganha um maior destaque em relação às duas narrativas anteriormente citadas. Primeiramente, por já figurar na obra fílmica desde o seu título: *O homem que desafiou o diabo*. Em segundo lugar, por ter recebido da equipe responsável pelo filme, sobretudo pelo roteirista, uma estilização que o adequa elementos pertinentes ao que se convencionou como cultura nordestina, sobretudo a elementos atribuídos ao Sertão nordestino. Tal estilização vai desde o nome da personagem, “Cão Miúdo”, até a indumentária, os trejeitos (a personagem, após montar as partes, executa passos de Cavalo Marinho, dança folclórica oriunda de Pernambuco) e o sotaque nordestinos. Tal assertiva é explicitada pelo próprio Bráulio Tavares, no e-mail referido anteriormente: “Quanto ao ‘Cão Miúdo’ do filme, ele aparecia no livro de Nei Leandro, mas sem esse nome. O que eu fiz foi colocar um nome e dar uma descrição mais clara do diabo que aparece no livro original” (TAVARES, 2007).

Conclusão

Ao confrontar as narrativas que constituem o foco deste trabalho, percebe-se que o trânsito sógnico envolvido no processo de tradução que envolve as mesmas é do tipo indicial, na medida em que o mesmo recupera os elementos (personagens) enquanto categorias da narrativa, além do próprio enredo. Esta tradução mobiliza a disposição sógnica do original (narrativa oral) para inscrevê-lo num outro espaço de produção (o literário e, posteriormente, o cinematográfico). Sendo que nessa passagem do signo original para os signos tradutores, temos um ganho de informação estética, sobretudo pela incorporação das personagens negro velho e Chico Rabelê.

Considerando o legissigno transductor na abordagem do enredo, percebe-se a manutenção de diversos elementos: casa mal-assombrada, protagonista corajoso, antagonista sobrenatural, “queda das partes” e o ouro.

Ao considerar o paramorfismo na abordagem do legissigno personagem antagonista no processo de tradução, temos a forma significante Exú, para o romance, e Diabo, para o filme, substituindo a visagem, mas conservando a mesma função de antagonista sobrenatural. A “visagem do negão”, presente na narrativa oral, carrega em si dois significantes: “ser sobrenatural” e “pessoa de cor negra”. Tal signo sofre um processo de bipartição ao ser transladado do oral ao escrito, e em seguida ao sobrenatural, se considerarmos a manutenção da categoria de “antagonista sobrenatural” e a incorporação de uma nova personagem, o negro velho, representando a categoria de “pessoa de cor negra”.

O ouro, como índice de valor econômico, presente na narrativa “original” como prêmio pela coragem e impassibilidade do herói, passa a ser, no romance e no filme, objeto de disputa e prêmio pela coragem provada na luta contra o antagonista sobrenatural.

Ao considerarmos o signo Exú como símbolo da encarnação do mal (no ideário cristão), redimensiona-se a personagem antagonista num aumento da complexidade da mesma, o que também ocorre na tradução fílmica, com a personagem do Diabo, em comparação com a visagem presente na narrativa “original”.

Há ainda que se considerar o legissigno como otimização no processo de definição e realce dado pelo roteirista ao personagem antagonista, que adota feição uniforme e estilizada na figura do “Cão Miúdo”.

A que se considerar ainda o narrador como ícone, que na passagem do oral ao escrito transmuta-se de presença corpórea enunciadora da palavra por intermédio da voz, em um ente ficcional “descarnado”, enunciador da palavra por intermédio dos caracteres da escrita. Tal ícone, na passagem da escritura ao audiovisual, configura-se na câmara, que narra a história a partir da imagem, que associada ao som, configura a linguagem audiovisual, mesclando, portanto, o verbal e o não verbal.

Quanto à performance, aqui considerada enquanto forma significante, percebemos, no trânsito da linguagem oral à escritura, uma passagem da narrativa em estado de oralidade pura ao “grau zero” da performance. Tal deslocamento denota perda de informação estética, visto que a performance enquanto tal pressupõe a voz (som) e a presença do corpo (imagem, movimento, volume) como veículo da palavra oralizada. Mais ainda, no que tange à tradução da escritura à linguagem audiovisual, nota-se a “revanche da voz” mencionada por Zumthor, que mesmo mediatizada, apresenta considerável aumento do grau de “performance”. Percebe-se um novo acréscimo de informação estética devido à recuperação de índices, como a voz (som) e a imagem em

movimento que, mesmo desprovida da “presença do corpo”, aqui aparece acrescida ainda de trilha e efeitos sonoros.

Referências Bibliográficas

CALVINO, Ítalo. *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTRO, Nei Leandro de. *As pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo*. São Paulo: Arx, 2006.

GÓES, Moacir. *O homem que desafiou o diabo*. Warner Bros / Globo Filmes, 2006.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes, 1978.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: COSACNAIF, 2007.

ⁱ **José VICTOR NETO, Prof. Ms.**
Faculdade da Amazônia (FAAM)
E-mail: zevictor042@yahoo.com.br