

Os rastros do sapatinho de cristal: As releituras intersemióticas de Cinderela

The glass slipper's traces: Intersemiotic re-readings of Cinderella

Shirlei Tiara de Souza Moreira¹

RESUMO: A literatura é uma inesgotável fonte de inspiração para roteiros de filmes que são sucesso de bilheteria no mundo todo. A tradução intersemiótica, definida por Jakobson como a tradução entre signos diferentes, se encarrega de estudar essa relação tão próxima e frutífera entre livro e filme. É objeto de análise desse artigo, o conto dos irmãos Grimm "Cinderela" e três de suas releituras para o cinema, a saber: a animação homônima da Disney, o filme *Made in Manhattan* e *Uma linda Mulher*, para tal, nos serviremos dos conceitos Derridianos de suplemento e de rastro inseridos na sua teoria da Desconstrução. Com essa análise, tencionamos visualizar os elementos do texto de partida nos filmes citados, observando as ligações com a anterioridade que os tradutores escolheram manter, ou não, e de que modo os traços do conto foram recriados em suas transposições midiáticas, considerando que cada adaptação é uma, dentre as tantas releituras possíveis de uma obra.

Palavras-chave: Tradução; Tradução Intersemiótica; Desconstrução.

ABSTRACT: Literature is an endless source of inspiration for film scripts that are box office success worldwide. The intersemiotic translation, defined by Jakobson as the translation between different signs, is in charge of studying this close and fruitful relationship between book and film. It is analyzed in this article, the Brothers Grimm tale "Cinderella" and three of its readings to films, the eponymous Disney animation, the film *Made in Manhattan* and *Pretty Woman*, for that, we will study the Derrida's concepts of supplement and trace inserted in his theory of Deconstruction. With this analysis, we intend to view the source text elements in those films, noting the links with the precedence that the translators chose to keep or not, and how the features of the story were recreated in their media transpositions, considering that each adaptation is one among the many possible re-readings of a work.

Keywords: Translation; Intersemiotic Translation; Deconstruction.

O Passe de Mágica

"E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra. Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam; E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma

¹ Mestre em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia; é professora da Universidade do Estado da Bahia. shirleitiara@yahoo.com.br

mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer. Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro. Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade. Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra”. (Gênesis 11:4-9)

Instaura-se a confusão. A partir do momento que as línguas foram confundidas e os povos espalhados, a tradução começa a fazer parte do dia a dia do ser humano e o episódio da Torre de Babel torna-se referência para os posteriores Estudos Tradutórios. O presente artigo não relatará o histórico detalhado dos Estudos da Tradução ao longo dos séculos, mas para oportunizar uma rápida contextualização dos Estudos Tradutórios, serão destacados alguns nomes importantes para compreensão geral do referido cenário.

A partir da década de 60, Eugene Nida, John Catford e George Mounin começam seus primeiros escritos tendo a tradução como escopo, influenciados por escolas europeias, com foco na linguística geral. E é pelo viés linguístico, que o estudioso Jakobson (1969) também se dedica ao fazer tradutório e concebe três tipos de tradução, a saber: a *tradução intralingual*, que acontece dentro de uma mesma língua; a *interlingual*, ou tradução propriamente dita, que acontece entre línguas diferentes e a *tradução intersemiótica*, que ocorre entre signos diferentes, a qual nos dedicaremos nesse artigo.

Nos três tipos de tradução citados e definidos por Jakobson, pode-se afirmar que a tradução não é um transporte, e sim, uma transformação. Na tradução dita intralingual, o interlocutor transforma o enunciado proferido em outro, na mesma língua, fazendo-o surgir novo, modificado. A tradução interlingual comunga da mesma dinâmica, só que o novo enunciado ressignifica-se em uma nova língua, não há espaço para o pensamento tradicional no qual o tradutor toma uma expressão em uma língua e a transporta para outra, em um movimento livre de percalços linguísticos-culturais. E é na tradução intersemiótica que textos, imagens, sons são re-configurados, relidos, recriados de *n* formas, todas elas, traduções.

É através da Tradução Intersemiótica que se pode compreender a dinâmica que possibilita um livro virar filme, por exemplo, negando definitivamente a premissa que a tradução deve ser “fiel ao seu original”, portanto,

a tradução recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida. Inscrita na ideologia, a tradução é concebida, por Lefevere, como um processo por meio do qual se transforma o texto original, tornando-o aceitável do ponto de vista da poética vigente em torno do autor e da obra que é traduzida. (AMORIM, 2005, p. 29)

Traduzir, nessa perspectiva, “dessacraliza o original” (DINIZ, 1994), quando o tradutor recontextualiza uma obra através da criação de um novo texto – uma tradução, ele perpetra um desmanche, desmonta e novamente monta o texto, de modo que não se concebe falar em fidelidade a um texto primeiro, porque “nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra” (AMORIM, 2005, p. 35). Há um sentido no texto? Quando se entende que o ato de traduzir brota de uma leitura, que é resultado de uma interpretação, e a interpretação depende das experiências pessoais e intransferíveis, resultado das vivências particulares de cada indivíduo. Compreende-se, portanto, que não se pode instituir um sentido unívoco a um texto, concordando com Arrojo, quando ela diz que

“toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto de partida.” (ARROJO, 2003, p. 67).

As infinitas possibilidades de reconfigurações de um texto são possíveis porque, segundo Plaza (2003), “a arte não se produz no vazio e nenhum artista é independente dos predecessores e modelos” (p.01), a obra de hoje é atualizada sob um novo ângulo, alimenta-se de um passado, de uma anterioridade que é revisitada constantemente para favorecer transcrições múltiplas (DINIZ, 1994), assim sendo,

“(…) consideramos a tradução intersemiótica como ‘via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição’, tradução como ‘prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas, eventos como diálogo de signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003, p. 14).

A tradução como prática crítico-criativa, na definição de Plaza (2003) ampara a compreensão da Desconstrução proposta por Jacques Derrida. Segundo ele, uma obra não é complementada ao ser recriada, mas sim, suplementada. Ele traz uma noção de Suplemento que não se exaure, é infinito e inesgotável (DERRIDA, 2004). A suplementaridade, porém, não advém de algo que falta ao texto, mas é, justamente, o que é somado, adicionado ao texto no processo tradutório, extrapolando as noções de significante e significado. Segundo Rajagopalan (2000),

“a desconstrução se torna uma poderosa arma, um instrumento de capacidade inesgotável, que serve para perfurar o texto até as suas entranhas e explorá-las a fim de desenterrar aquele ‘ponto cego’ que o autor nunca viu e nem quis ver, e que o texto procura, na medida do possível, acobertar para que ninguém o veja.” (p. 26).

A capacidade inesgotável e infinita da desconstrução é revelada a cada nova proposta para o cinema de um texto fonte clássico, como é o caso do *corpus* apresentado nesse artigo. De acordo com Thais Diniz (1996), “a crítica habituou-se a olhar o cinema como inferior à sua obra de inspiração” (p. 1003), o filme sempre deixa a desejar, não traz detalhes presentes no livro. O público, ao assistir o filme, que promete ser sucesso de bilheteria amparado no sucesso de seu livro antecessor, espera encontrar na película todos os elementos do livro, sem considerar que são meios diferentes de transmissão, que possuem especificidades diferentes não podendo esperar assim, um resultado igual, “neste sentido, qualquer deles, considerados como tradução um do outro, são obras inteiramente independentes, *sui generis*, mas, ao mesmo tempo, intimamente relacionadas”. (DINIZ, 1996, p. 1003)

É comum encontrar leitores-espectadores desapontados com o resultado final do filme, que já estreia com recorde de bilheteria, ancorado no sucesso do livro, mas que dada as limitações do meio veiculado, não pormenoriza falas, especificidades dos personagens e outros aspectos que não passam despercebidos aos olhares atentos dos fãs. O filme “não mostrou isso”, “deturpou aquilo”, e assim, a tradução intersemiótica do texto fonte é julgada, injustamente, por não ser compreendida. Seu caráter inovador, transformador, transcriador, ainda não é amplamente conhecido e precisa ultrapassar as

fronteiras acadêmicas, oferecendo ao espectador leigo uma visão menos julgadora e mais compreensiva desse fazer, até que ele entenda que “cada adaptação não pode ser tomada senão como uma dentre outras tantas leituras possíveis” (DINIZ, 1996, p. 1003). E é com esse olhar que se encaminhará a análise do presente artigo.

Os Sapatinhos

Antes de iniciar as análises propriamente ditas, para otimizar a compreensão do leitor serão apresentadas breves sinopses dos filmes que se constituem *corpus* do nosso trabalho. O texto fonte é o conto dos irmãos Grimm, que inicialmente era transmitido de forma oral, sendo sua forma escrita já uma primeira tradução – do discurso oral para o escrito. O conto é datado de 1857, inicia-se relatando a morte da mãe de Cinderela que a aconselha “*Dear child, be good and pious, and then the good God Will always protect you and, I Will look down on you from heaven and be near you*”.² O pai casa-se novamente com uma mulher que já tem duas filhas e todos passam a morar juntos. O que ocasionou tempos de amarguras para a enteada. No conto, fizeram-na trabalhar, vestir roupas maltrapilhas e a chamaram de Cinderela. Com o intuito de encontrar uma esposa para o príncipe, o Rei propõe uma grande festa, um baile que dura três dias. Nos três momentos Cinderela é contemplada com vestidos e sapatos impecáveis para que pudesse comparecer à festa.

O sapato é dourado e não existe a figura da Fada Madrinha, ela chora embaixo de uma árvore no túmulo da mãe e recebe os adereços de um pássaro. Depois de comparecer ao baile as três noites, fugindo do príncipe em todas para que ele não descobrisse sua verdadeira identidade, Cinderela perde o sapato na terceira noite. E começa a busca da realeza por ela, em busca dos rastros que aquele *golden slipper* teria deixado. Apesar da madrasta mandar cortar os dedos de uma das filhas e o calcanhar da outra, para que o sapato coubesse, o príncipe encontra Cinderela e vivem felizes para sempre.

Made in Manhattan

² “Querida filha, seja boa e piedosa, e então o bom Deus irá sempre te proteger, Eu olharei por você do céu e estarei perto de você.” (tradução da autora)

Mariza é camareira de um hotel de luxo em New York, quando seu filho Tye, encontra no elevador do hotel o candidato ao Senado, Chris Marshall, começam uma amizade que o aproxima de Mariza e o deixa apaixonado. Quando Chris encontra com Mariza pela primeira vez, ela está vestindo uma roupa de grife, de uma hóspede, que sua amiga camareira a faz experimentar. E a farsa foi adiante. Sempre insegura por estar mentindo ser alguém que não era, Mariza tentou por várias vezes contar a verdade ao pleiteante ao Senado, sem sucesso. Os dois foram à um jantar beneficente, Mariza usava um vestido emprestado, joias emprestadas de uma joalheria, e foi essa peça, única e muito valiosa, que despertou à atenção de uma mulher que a denunciou, após a denúncia e com base nas imagens das câmeras de segurança, ela perdeu o emprego. E seu “príncipe” decepcionado, se afastou, perdoando-a depois da interseção do seu pequeno Tye.

Uma linda mulher

Uma garota de programa que se encontra com um milionário príncipe rico. Não há encantamento a primeira vista, a priori ele não se interessa no programa, ele paga para ela levá-lo à Beverly Hills. Na despedida, a convida para passar uma semana, pagando um bom dinheiro, ela aceita. Recebe dinheiro para fazer compras, mudar o visual duvidoso e se transforma. O príncipe que é também fada madrinha. Inicialmente quando vai a loja sozinha, ela é destratada por estar vestida como uma garota de programa. Toma aula de etiqueta, um banho de loja, é apresentada à sociedade como uma dama, ficando com o “príncipe” no final.

Pegadas, Marcas e Rastros

Os filmes, *Uma linda mulher* e *Maid in Manhattan* trazem Cinderela para a contemporaneidade. As marcas da anterioridade são claramente identificadas quando se estabelecem os vínculos com uma história amplamente conhecida e tantas vezes já contada, que surge revitalizada em suas releituras. O tradutor apropria-se da história e reconta da sua maneira, com possibilidades infinitas de ocorrências e transformações. A

Tradução apresenta-se como possibilidade e promessa do que ainda pode vir a ser. Derruba-se o conceito de original, não há significados estanques e o novo passa a ser também um original, reinventado, repaginado, refeito. Outro.

Para essa breve análise, escolhemos fotos dos filmes que ilustram trechos do Conto dos irmãos Grimm. Teceremos algumas considerações sobre as possíveis releituras realizadas.

O baile é o momento mais pomposo da história. Inimaginável, no entanto, é a presença da maltrapilha Cinderela em um momento reservado para alta sociedade da época. No conto, quando a protagonista sabe da existência do baile proposto pelo príncipe, ela se interessa e pede à madrasta para que ela também pudesse ir. Recebe da madrasta a seguinte resposta:

“(...)”You go, Cinderella,” said she, “covered in dust and dirt as you are, and would go to the festival. You have no clothes and shoes, aparand yet would dance.” As, however, Cinderella went on asking, the step-mother said at last, “I have emptied a dish of lentils into the ashes for you, if you have picked them out again in two hours, you shall go with us.”³

Conhecendo o perfil da madrasta é claro que essa oferta não se concretizará. Impiedosa, malvada, cruel, insensível e ríspida, essas propriedades atribuídas à madrasta de Cinderela são indispensáveis para a construção dessa narrativa. Ao longo do tempo e das novas leituras desse texto de partida, a imagem da madrasta é reconstruída, no filme *Maid in Manhatan*, por exemplo, na figura da hóspede que entrega Mariza e a faz ser presa. Podemos observar a seguir, fotos das várias madrastas nas releituras de Cinderela:

³ “Você vai, Cinderela” ela disse, “coberta de sujeira e imunda como você esta, irá para o festival. Você não tem roupas nem sapatos, quem dirá dançar.” No entanto, Cinderela perguntou, a madrasta disse finalmente, “Eu derramei um prato de lentinhas nas cinzas você, se você tirá-las de lá em duas horas, você irá conosco.”

Figura 01



Fonte: *Para Sempre Cinderela* (EUA, 1997)

Figura 02



Fonte: *Cinderela* (EUA, 2015)

Figura 03



Fonte: *Cinderela* (EUA, 1950)

A figura 1 mostra a madrasta do filme *Ever After* (*Para sempre Cinderela*, EUA, 1997) que não está diretamente sendo analisado neste trabalho, mas também nos serve como exemplo da temática. Nas três fotos, as madrastas mantêm o mesmo olhar malicioso, um sorriso faceiro, de quem exala maldade em pensamentos, palavras e ações. As madrastas foram recriadas de forma que são *quase* as mesmas, vistas pelos olhos de diferentes cineastas e produtores, mas que refletem e remetem à madrasta primeira do Conto dos irmãos Grimm, que é revisitada e reavivada a cada nova reprodução.

A madrasta não cumpre com o combinado com Cinderela. Apesar de a enteada ter terminado as atividades, por não ter roupas apropriadas, ela é deixada em casa:

"But the step-mother said, "All this will not help. You cannot go with us, for you have no clothes and can not dance. We should be ashamed of you." On this she turned her back on Cinderella, and hurried away with her two proud daughters."⁴

Cinderela, muito triste, vai ao túmulo de sua mãe, onde chora e diz:

"Shiver and quiver, little tree,
Silver and gold throw down over me."⁵

Recebe, então, a ajuda de um pássaro que a presenteia com um vestido e sapatos apropriados para ir ao baile. No conto dos irmãos Grimm, o festival proposto pelo Príncipe dura três dias, e acontece a mesma coisa nas três vezes, Cinderela é deixada em casa e vai ao baile sozinha, depois de chorar no túmulo de sua mãe. Bem vestida, ela não é reconhecida por suas irmãs postiças tampouco pela sua madrasta, mas o príncipe! Ah, o príncipe encantou-se por ela desde a primeira vez que a viu, o príncipe a escolheu como sua parceira para as três noites, sem titubear. Percebemos os diferentes olhares sobre essa cena, através do tempo, observando das figuras que seguem:

Figura 04



Fonte: Pinterest

Figura 05



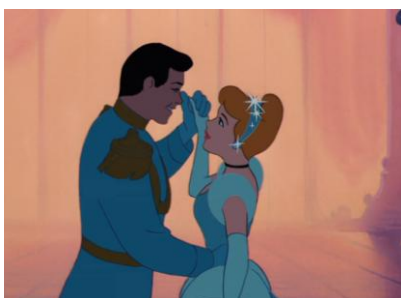
Fonte: Pinterest

⁴ Mas a madrasta disse: " Nada disso vai ajudar. Você não vai conosco, você não tem roupas e não sabe dançar. Nós temos vergonha de você." Ela deu as costas à Cinderela e partiu com suas filhas orgulhosas.

⁵ Treme e treme, pequena árvore, prata e ouro jogue em mim"

As figuras 04 e 05 constituem-se a tradução intersemiótica – do conto para a pintura – do momento do baile descrito na obra dos irmãos Grimm. Pode-se observar como as vestimentas são diferentes, a postura dos envolvidos, a iluminação, entre outros detalhes. O que remete à um exemplo citado por Arrojo (1997) quando conta sobre um concurso de fantasias para julgar a Cleópatra mais “fiel”, tudo dependia da Comunidade Interpretativa, conceito introduzido por Stanley Fish, que estava julgando as fantasias. Cada Cleópatra estaria sendo fiel à sua época, às características sociais, políticas, sociais e culturais da época reproduzida, é o que acontece aqui, ao analisar as figuras acima. O tradutor baseou-se na obra primeira, mas mesmo sem perceber estava sendo “fiel” às condições que lhe foram oferecidas à sua época, o modo de vestir, de se portar, de conduzir a dama, etc.

Figura 06



Fonte: *Cinderella* (EUA, 1950)

Figura 07



Fonte: *Cinderella* (EUA, 2015)

Nas figuras 06 e 07 encontram-se os recortes dos filmes homônimos da Disney, traduções intersemióticas do Conto dos irmãos Grimm. Apesar de se tratar de uma animação e um filme convencional, e de terem sido produzidos em um intervalo de 65 anos, percebemos semelhanças entre eles, a aparição da fada madrinha, a similaridade do vestido, do sapatinho. Nos dois filmes, o baile acontece apenas em um dia.

Nos exemplos que seguem, são notáveis os rastros do conto de fadas. Na figura 08, a camareira de um hotel está a dançar com um político famoso, com o vestido e joias caridosamente emprestados por amigos, que retiraram, temporariamente, das lojas que trabalham para que ela pudesse ter sua noite de gala, nessa reescritura, os amigos são a “fada madrinha” de Mariza. O Senador, como o príncipe, encantou-se com sua beleza. A outra cena, na figura 09, mostra o momento que a garota de programa de *Uma linda Mulher* é levada ao jantar beneficente por seu “príncipe”, com estonteante beleza, uma mulher, antes refém da sua realidade subjulgada de garota de programa, agora resgatada para viver um “felizes para sempre.”

Figura 08



Fonte: *Maid in Manhattan* (EUA, 2002)

Figura 09



Fonte: *Uma Linda Mulher* (EUA, 1990)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução é um ato criativo, no que se refere às releituras cinematográficas essa criatividade é ainda mais latente quando consideramos que há uma coautoria nesse processo. É o lugar de fala dos participantes dessa produção que determinará suas escolhas, preferências e formas de se contar uma mesma história de tantas e tantas maneiras. O contexto econômico e todas as condições de produção, também influenciam nas escolhas e em todas as reconfigurações do texto de partida.

Percebe-se dessa forma, que infinitas histórias podem brotar de um mesmo Conto, com o passar do tempo, o texto primeiro, a partir do seu tradutor, começa a dialogar com outros textos, e em cada refeitura a obra se reconfigura, formando assim, um mosaico de textos, sempre nascendo outro, repaginado, atualizado, sobrevivendo de marcas passadas.

A história da Cinderela é diariamente recontada nas telenovelas, nos filmes, seriados e até na vida real. Olhando atentamente, o leitor perceberá que apesar de não ver carruagens, varinhas mágicas e sapatinhos de cristal, a Cinderela está lá, renascida, relembrando a contemporaneidade sobre simplicidade, bondade e esperança.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DINIZ, T. F. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: **IV Congresso da ABRALIC**, 1995, São Paulo. *Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, Bartira Editora Gráfica, 1994, p. 1001-1004. Disponível em: <<http://www.thaisflores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

AMORIM, L. M. **Tradução e Adaptação**: encruzilhadas da textualidade em “Alice no país das maravilhas” de Lewis Carrol e “Kim” de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

DINIZ, T. F. N. **Tradução intersemiótica**: do texto para a tela. Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em:
<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5390/4934>> Acesso em: 30 jun. 2016.

JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. Editora Cultrix e Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969,

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJAGOPALAN, K. Ética da Desconstrução. In: NASCIMENTO, E.; GLENADEL, P. (Orgs.). **Em Torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

www.pinterest.com