

Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: o fluxo textual entre literatura, cinema e televisão

About the process of transposition of verbal texts to syncretical texts:
the textual flow between literature, cinema and television

Cristiane Passafaro Guzzi

UNESP/Araraquara, Araraquara, SP, Brasil

Resumo: A possibilidade de um estudo pormenorizado sobre o processo criativo de minisséries televisivas, baseadas na transposição de obras literárias, instigou-nos a querer compreender, de forma mais rigorosa, as relações existentes entre Literatura e Cinema, Literatura e Televisão. Nesse sentido, este artigo apresenta algumas considerações fundamentais e gerais para o entendimento sobre o processo de transposição e aproximação de textos verbais para textos sincréticos, a partir do modo como o diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho estabelece um constante fluxo textual entre diferentes linguagens e diferentes suportes.

Palavras-chave: Texto sincrético. Transposição. Literatura e Cinema. Literatura e Televisão.

Abstract: The possibility of a detailed study of the creative process of TV miniseries based on the transposition of literary works, instigated us to want to understand in a more rigorous way the relation between Literature and Cinema, Literature and Television. In this sense, this article shows some fundamental and general considerations for the understanding of the process of transposition and approximation of verbal texts and syncretical texts, based on the way in which the brazilian director Luiz Fernando Carvalho establishes a constant text flow between different languages and different media.

Keywords: Syncretical Text. Transposition. Literature and Cinema. Literature and Television.

Um texto visual, em seu todo, é tido como um conjunto de estruturas produtivas, cujo modelo pressupõe diversos elementos visuais de análise: figuras geométricas, ângulos de câmera, figuras iconográ-

ficas, tipologia da montagem, tipos de enquadramento, cronologia temporal, diferentes pontos de vista, entre outros. No livro *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique* (1985), Jean-Marie Floch expressou claramente a dificuldade de realizar a análise do plano de expressão das semióticas ditas sincréticas¹ com o instrumental teórico de que dispomos. A dificuldade expressa e não esclarecida pelo pesquisador francês é como tais linguagens ou unidades de significação organizam-se para transmitirem-nos a sensação de estarmos diante de um **todo de sentido** e não de metonímicas partes de variados objetos linguísticos. Contudo, tal dificuldade parece ser sanada quando tomamos por premissa analítica que todo texto sincrético deve ser lido e interpretado como um **todo de significação**, procurando desvelar a **estratégia global**, criada pelo enunciador, mobilizando as diferentes linguagens utilizadas na construção desse efeito de sentido final.

Floch, ainda, em seu texto intitulado “Un désaccord entre laboratoires pharmaceutiques et médecins généralistes” (1990), esclarece que um texto visual pode ser pensado mediante três distintos processos: a) processo semiótico (sendo funcional em que há uma adequação do plano de expressão e do conteúdo, como acontece, por exemplo, com o símbolo); b) processo simbólico (os planos não são isolados, mas há relações entre as categorias); e c) processo semisimbólico (a relação estabelecida não é nem sígnica, nem simbólica. É da ordem do *mythos*, da mitografia: a forma da grafia remete ao objeto). É nesse quadro que se instaura a homologia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, elemento do conteúdo sendo marcado pela expressão, metalinguagem da linguagem, em caráter operacional da construção do sentido.

Podemos pensar, mediante a existência desses três processos, que o **efeito de todo** que as linguagens sincréticas promovem não se deve às características individuais de cada linguagem, mas pelo sincretismo que parece atuar de modo semelhante à noção de dominante² – tal como

1. Para Fiorin (2009), os textos sincréticos são aqueles compostos por diversas linguagens de manifestação e produzidos por uma única enunciação.

2. O estudo das funções da linguagem percorreu várias linhas teóricas e está presente desde o começo da História da Linguística. É preciso esclarecer que o conceito de dominante, “[...] que será mais bem formulado em 1952, por Jakobson, como o elemento focal de uma obra de arte que governa, determina e transforma os elementos restantes e garante a coesão da estrutura” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 2), e está intrinsecamente associado à função poética propriamente dita, uma vez que esta domina e rege todas as demais funções.

postulou Roman Jakobson (1952) sobre as funções da linguagem – se pensarmos no movimento de submissão que as linguagens mobilizadas empregam para a criação de um determinado efeito sincrético.

Os próprios estudiosos do que comumente se chama adaptação caem no equívoco de tratar das linguagens separadamente, desconsiderando o efeito sincrético como resultado desse efeito de totalidade. Robert Stam (2011; 2014)³, pesquisador referência das relações entre cinema, televisão e literatura, afirma que a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente “moralista”, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fizeram um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, e cada palavra vem carregada por sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia.

Os impasses presentes na adaptação de textos verbais, mais especificamente de obras literárias para semióticas visuais, foram inicialmente discutidos por autores, de áreas diversas, como Bluestone (1961), Richardson (1969) e Metz (1971), para citarmos apenas alguns. As abordagens mais produtivas sobre o tema, segundo Johnson (2011; 2014), são as que enveredaram para as seguintes conceituações: dialogismo estrutural e estilística comparada (Robert Stam), teoria geral da repetição (James Naremore), análise contextual ou ideológica (Robert Stam, Michael Sadler, James Naremore), tradução como criação e crítica (Haroldo de Campos). De modo geral, esses autores levam em consideração as conceituações de Peirce ou Saussure sobre a linearidade e o caráter discreto do signo linguístico, ao contrapô-lo à simultaneidade e ao caráter analógico do signo visual, enquanto reconhecem a dificuldade e até mesmo a impossibilidade de transmissão dos mesmos conteúdos por meio de códigos diversos.

3. Informações obtidas na disciplina concentrada “Literatura, Cinema e Televisão”, ministrada pelo Prof. Dr. Randal Johnson, na FCLAR, durante o período de 26 a 30 de setembro de 2011, bem como durante as conversas de orientação no período do doutorado sanduíche (julho a novembro, 2014), na UCLA, realizado sob sua supervisão.

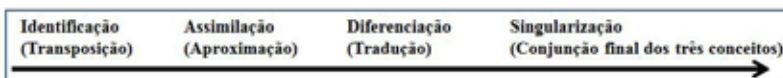
Embora o termo “adaptação” seja comumente usado, tal conceito carrega uma tradição de verificar se algo foi perdido ou mantido na adaptação de um livro para o cinema ou de um livro para uma minissérie. Esse movimento de perda e ganho empobrece a leitura que se pode fazer das relações existentes entre cinema e literatura, cinema e televisão. Não há nenhuma novidade em tais constatações, uma vez que existe uma tradição em pensar na transposição de um sistema como uma tradução do conteúdo modificado pelas especificidades do novo suporte. Contudo, é preciso destacar que a ênfase, sempre, deve ser dada no **modo como** tal trabalho engendrou-se e produziu significações outras, e não na simples averiguação da manutenção de um mesmo conteúdo numa expressão distinta.

Com o propósito de nos distanciarmos do conceito de “adaptação”, tão pejorativizado pela tradição, adotaremos os termos **transposição**, **tradução** e **aproximação**, pensados, os três, como conceitos que passam por uma espécie de gradiente do processo realizado entre diferentes linguagens, especificamente, para citarmos um exemplo que abordaremos adiante, o trabalho do diretor brasileiro Luiz Fernando Carvalho e suas constantes aproximações televisivas de textos literários consagrados. **Transposição**, conceito mais difundido de passagem de um sistema para outro; **tradução**, enquanto leitura efetivamente crítica do material transposto e, por fim, **aproximação**, termo que o próprio diretor Carvalho opta e que traduz o movimento de diálogo aproximado ou distanciado da literatura posta em diálogo imagético. Carter⁴ (2013, p. 156), estudioso também das realizações artísticas de Carvalho, relembra que

“[...] While the term adaptation implies a modification of something from a specific context or structure so as to make it a better fit for a different context or structure, Carvalho prefers the term *aproximação* as it represents, for him, a synergistic interaction between himself and the text, rather than a transposition of the text from one medium to the next.”⁵

4. Tese de doutorado ainda não publicada e intitulada *A Television Auteur—Ancestralidade and Aesthetic Hybridity in Luiz Fernando Carvalho’s Microseries* (2013), disponibilizada pelo Prof. Dr. Randal Johnson, uma vez que o autor, Eli Lee Carter, foi seu orientando de doutorado na UCLA.

5. “Enquanto o termo adaptação implica uma modificação de algo que está em um determinado contexto ou estrutura no intuito de encaixá-lo melhor em um contexto ou em uma estrutura diferente, Carvalho prefere o termo aproximação, uma vez que este representa, para ele, uma interação sinérgica entre ele mesmo e o texto, ao invés de ser uma transposição do texto de um meio para outro.” (CARTER, 2013, p. 156, tradução nossa)



Quadro 1 – Gradiente do processo realizado entre diferentes linguagens. (Fonte: Elaboração nossa)

Como um possível modelo analítico, essa interação entre diretor e texto, como um diálogo responsivo e construtivo de um novo trabalho, interessa-nos muito mais do que simplesmente anotar as identificações ocorridas em uma transposição. O modo como um diretor lê o texto de partida e interage por meio de assimilações e de diferenciação, construindo, por fim, um efeito de singularização em seu produto final, deve conduzir nosso olhar, de agora em diante, quando tratarmos de qualquer trabalho entre literatura e cinema, literatura e televisão.

A literatura e o cinema, em sua tradição, notoriamente reverberaram as influências diretas que diversas manifestações artísticas engendraram uma na outra. A diversidade dos meios pelos quais a arte se propaga hibridiza a linguagem, transpondo a língua escrita e fazendo com que a literatura circule em vários tipos de suportes. Ainda assim, há que se pensar nos limites e nos achados que tais linguagens provocaram e criaram para traduzirem, cada uma ao seu modo, com sua especificidade, a tentativa de uma mesma palavra, uma mesma imagem, avaliando sua presença em novos contextos, no jogo entre tradição e invenção. A palavra, retirada de um contexto, posta em outro, já não é a mesma para compor a atmosfera da encenação, seja ela entre textos verbais, seja entre textos de diferentes linguagens.

Considerados como estruturas semióticas, o discurso verbal e o discurso visual são irredutíveis um ao outro e, por isso, os autores que discutem suas relações costumam examinar as semelhanças no conteúdo e as diferenças básicas entre os textos literários e suas transposições para diferentes suportes, como o cinema e a televisão. A passagem de um sistema verbal para um sistema não-verbal implica um processo de transformação e tradução. Nesse processo, as diferenças entre o texto de partida e o de chegada são evidenciadas na maneira como os conteúdos são expressos, favorecendo, assim, o surgimento de um constante fluxo intertextual. Este é possível de ser estudado, em um todo reconhecível e organizado, se pensarmos que tais camadas de diferentes linguagens dialogam entre si e só se firmam **em articulação**. Para a semiótica, há, inclusive, o consenso

Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: o fluxo textual entre literatura, cinema e televisão

de tratar todas as linguagens, seja musical, pictórica, gestual, a partir de um mesmo suporte metodológico de descrição, uma vez que todas elas são consideradas discursos.

A palavra, na transposição do signo verbal para a encenação fílmica ou televisiva, entre outros modos de expressão, constitui-se apenas como um ponto de partida, pois a transposição de signos depende não somente dos efeitos de sentidos construídos pelos enquadramentos realizados pela câmera – os quais levam em consideração os gestos, as entonações e os olhares dos atores –, mas, sobretudo, do **modo como** o realizador da passagem seleciona, combina e traduz, em sua leitura, tais efeitos. Assim, ao buscar a utilização de outros signos, como o visual, o sonoro, o tátil e o olfativo, cria-se uma cadeia de significações que valoriza a fábula por meio de articulações que, aparentemente, no texto puramente verbal, podem não se destacar ou, dado o novo contexto, trazer à tona as potencialidades do termo primeiro que encontra um novo espaço para a invenção do enunciador. Vale ressaltar que o texto verbal, quando em nível sofisticado de expressão literária, é também múltiplo. Aqui a força pulsa na palavra, no jogo de construção de sentido; no texto verbal-visual-auditivo, há a explicitação do que se anunciava no jogo dos elementos sígnicos verbais.

Uma transposição, portanto, é a conjugação e a sincronização de todas essas camadas de linguagem que, juntas e somente juntas, compõem um **todo signifiante**. A sintaxe da linguagem visual, ao trabalhar com o que os discursos diversos podem oferecer, seja na musicalidade, no cromatismo, no ângulo cênico, nos verbos, nas roupas, na gestualidade, contribui para a construção de um **contínuo significativo** para interpretação. O texto é, então, submetido “[...] a uma enunciação única, a qual confere a necessária unidade à variação”, conforme nos ensina a pesquisadora Teixeira (2009, p. 47), em seu texto “Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais”.

Um mesmo conteúdo, ou parte significativa dele, parece migrar de um texto para outro. Sendo, todos, textos estéticos, “[...] a íntima coesão entre [um] conteúdo, que permite o trânsito intertextual, e uma expressão diversa, que o[s] atualiza[m], não pode senão relativizar os diferentes textos de algum modo” (BALOGH, 2005, p. 51). Essa relativização homogênea, de certa forma, a velha querela existente entre compreender um texto em suas diversas camadas separadamente ou trabalhar o mesmo, de modo que cada linguagem, em contínua relação, venha constituir um **metonímico sentido** para uma concepção de significação de um todo global e englobante.

Verifica-se, ainda, nesse processo de transposição de linguagens, uma mudança nos procedimentos de citação, o que nos permite aproximar tal processo do conceito de tradução intersemiótica. Jakobson (1969) define que há três espécies de tradução, classificadas de acordo com a forma como interpretam os signos verbais. A primeira é a tradução intralingual ou “reformulação”, que interpreta os signos verbais por meio de outros signos dessa mesma língua; a segunda é a interlingual ou “tradução propriamente dita”, que interpreta os signos verbais por meio de signos de alguma outra língua; e a terceira é a intersemiótica ou “transmutação”, que interpreta os signos verbais por meio de signos não-verbais.

As transposições que utilizam o texto verbal como ponto de partida enquadram-se nesse terceiro tipo existente de tradução, o que nos permite cotejar o processo de manifestação do objeto sincrético a um ato de tradução e, conseqüentemente, a um engendramento complementar, ou outro, do texto de que se parte, uma vez que estamos diante de distintas semióticas. A tradução entre sistemas, nesse sentido, pode ser entendida como uma **forma rigorosa de leitura crítica** do material que deve ser selecionado e combinado de acordo com as especificidades dos suportes presentes no processo.

Para Sant’Anna, em seu livro *Párodia, Paráfrase e Cia.* (1985, p. 18), “[...] desde Goethe, passando por Walter Benjamin até Roman Jakobson e Octavio Paz, têm-se levantado as nuances da tradução como criação, transcrição, invenção e estilização”. O ato de traduzir, portanto, leva em consideração o trabalho do poeta ao fazer escolhas referentes ao universo que ele pretende abordar de maneira que não somente o sentido literal provoque um significado, porém sua escolha, posição e intenção produzam um sentido que, de imediato, talvez não reconhecamos e, por conseguinte, estranhemos.

Assim, tornam-se importantes, também, as contribuições acerca do assunto feitas pelo poeta, escritor, ensaísta, crítico e tradutor Haroldo de Campos. Para ele, traduzir é transcrever e reinventar; é diminuir as fronteiras geográficas e textuais de duas línguas, aproximando suas estéticas e suas culturas; é a ampliação e a ressimbolização da palavra poética. O estudioso considerou o ato de transcriber como sendo iniciado pela percepção e pelo exame dos eixos articulares do texto. Transcriber é o maior reflexo da angústia de exprimir o inexprimível, é manter o caráter intraduzível do texto original.

Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: o fluxo textual entre literatura, cinema e televisão

Ao fazer substituições e deslocamentos, o tradutor busca dilatar o efeito de estranhamento provocado pelo imaginário do autor do texto original. Na produção poética de Campos, a prática de transcriber está ligada ao ato de atravessar o texto, de medir o infinito, ressimbolizando a obra e mergulhando na dança das palavras, pois o tradutor de poesia pode ser considerado como “[...] um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido [...] não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, [...] mas como um bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel” (SILVA, 2006, p. 280-281).

Nesse sentido, torna-se possível pensarmos na **semelhança** existente entre o trabalho do diretor Luiz Fernando e o ato tradutório da poesia. Seu ato transcribador pode ser entendido não pelo modo como se traduz para um novo suporte somente o conteúdo da matéria a ser traduzida, mas (e principalmente) como se traduz o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade, entrevedo, pela imagem, o que o texto sugere ou provoca. Carvalho, dessa forma, enquanto leitor e enunciador, parece sentir-se à vontade tanto no universo da palavra quanto no da imagem, mobilizando recursos cinematográficos e procedimentos tradutórios diversos. Realiza, pois, um produto televisivo que resulta numa fusão de linguagens, marcado por uma distinta construção e revelação que se mostram no seu fazer, no seu pensar e, sobretudo, no seu **ser/estar/mostrar-se** visualmente.

A partir da proposta presente no trabalho do crítico e filósofo Max Bense, Haroldo de Campos (2006, p. 32) recupera a distinção existente entre a) informação documentária: como aquela que reproduz algo observável, sendo uma sentença-registro; b) informação semântica: vai além do horizonte observável, acrescentando algo que em si mesmo não é observável e c) informação estética: como aquela que transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos.

Sendo esta última a que nos interessa ao tratarmos de textos artísticos, e a partir da constatação de que a informação estética não pode ser codificada a não ser pela forma em que foi transmitida pelo artista, torna-se possível admitir a possibilidade somente de recriação dos textos a partir de outra informação estética, autônoma, ligada, por sua vez, por uma relação de isomorfia com o texto primeiro. Como pondera Campos (2006, p. 35), “Então, para nós, tradução de textos criativos

será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

No caso específico das obras trabalhadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho, verifica-se que há um trabalho que envolve não só a tentativa de mobilizar diferentes linguagens para a formação de um **todo de significação**, mas também de recriar, reescrever, tomando emprestado ou acrescentando novos percursos, novas linguagens, mas sempre de modo aproximado com o universo literário escolhido, provocando um efeito de sentido diferente aos públicos atingidos: de **absoluto estranhamento** para o que não conhece a obra do diretor, e de **estranhamento “esperado”** para o público que acompanha a construção de sua obra. Nesse processo, verificamos a existência de uma autonomia e considerável liberdade para modificar no texto-base e adequá-lo para a linguagem diferenciada, dada a especificidade do meio sincrético, mas sem perder o fio que ata as duas pontas da produção estética. Desse modo, o enunciador da realização sincrética, ao dialogar com a obra literária, encontra nesta as matrizes para sua invenção, a partir do seu modo de reutilização e de reciclagem de materiais diversos para o novo preenchimento estético realizado.

Desde suas primeiras obras audiovisuais para a TV, encontramos um intenso trabalho que ora joga, ora mescla com os limites existentes entre a palavra e a imagem sequencializada por um suporte sincrético. Tal trajeto estético passa, desde a realização do seu filme *Lavoura Arcaica* (a partir do livro homônimo de Raduan Nassar), pela série *Os Maias* (a partir do romance com mesmo título de Eça de Queirós) e, de forma ainda mais evidente, pelas minisséries *Hoje é dia Maria* (primeira e segunda jornadas, a partir do texto dramático de Carlos Alberto Soffredini), *A Pedra do Reino* (transposição do *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna).

Carvalho procura conciliar o estudo da linguagem (seja ela verbal, seja ela não verbal), em toda sua amplitude e complexidade, fornecendo, até mesmo para o telespectador ainda não iniciado em depuração estética, subsídios reflexivos para um aprofundamento na obra literária escolhida para transposição. Sua realização é concebida como um produto fechado, coeso, refletido e só é levada ao ar depois de completamente finalizada, com a qualidade estética e de conteúdo de uma película. Como o próprio diretor (2008, p. 26) afirma:

Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: o fluxo textual entre literatura, cinema e televisão

Estou sempre começando da tela em branco, da página em branco. Do *Lavoura Arcaica* para cá, me propus a ser mais rigoroso com a minha maneira de entender o que seria a criação de uma narrativa audiovisual. E ela parte da ideia das oficinas de criação. É como se essa tela em branco fosse proposta para todos os departamentos: figurino, cenografia, arte, interpretação e texto. Assim, evitamos começar a partir de algo que já foi feito ou algo pré-concebido demais.

Cristiane
Passafaro Guzzi

196

Luiz Fernando Carvalho procura, com seus trabalhos, evidenciar a diferença necessária que um meio televisivo pede ao vislumbrar um público heterogêneo, necessitando trabalhar de modo mais sintético, construído como simples. Tal simplicidade, contudo, não significa simploriedade, pois seus resultados sempre indicam um trabalho de lapidação de sentidos e, por isso mesmo, com frequência, recebem conotações de hermetismo. Todavia, há que se considerar sua tentativa de conciliação entre o popular e o erudito, principalmente, em seu **didatismo imagético** que escancara a feitura dos procedimentos e nos leva a questionar os limites tênues existentes entre realidade e ficção. A tensão criada pela exploração da alta cultura caindo na tentação de se tornar algo popularizante evidencia a marca autoral de quem se arrisca em **escrever encenando**, na televisão, novos e possíveis caminhos.

Tendo como objetivo declarado a **reeducação do olhar** do espectador por intermédio de sons, imagens e conteúdo diferenciados, o diretor busca romper com o ritmo da escala industrial da teledramaturgia vigente, estimulando, com suas realizações, um processo reflexivo sobre aquilo que nos é entregue diariamente por intermédio do fluxo imagético da televisão. Carvalho enfatiza que os verdadeiros artistas que trabalham na televisão precisam estimular essa reeducação do telespectador por intermédio de uma nova missão no trato com um veículo tão propagador de ideologias diversas. Para Carter (2013, p. 95), “[...] Although not nearly as ironic or caustic, “Educação Pelos Sentidos” is a sort of modern-day *manifesto* that recalls the nationalistic *manifestos* of some of Brazilian Modernism’s leading proponents”⁶. De modo complementar, o diretor declara (2008, p. 23),

6. “[...] Ainda que não seja nem de perto considerado como irônico ou caótico, “Educação Pelos sentidos” é uma espécie de manifesto modernista atual que relembra os manifestos nacionalistas liderados por alguns dos maiores representantes do Modernismo brasileiro.” (CARTER, 2013, p. 95, tradução nossa)

[...] Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação. Todo meu esforço será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Continuo acreditando nessa espécie de contradição entre o eletrodoméstico e a cultura, o emissor e o avanço de seus conteúdos necessários. Melhor dizendo: educação pelos sentidos.

Ainda que todo trabalho criativo coloque a tradição das linguagens utilizadas em tensão, o que parece diferenciar Luiz Fernando Carvalho, – dada nossa breve apresentação, por ora, de alguns traços singularizados do diretor –, é o **modo como** ele faz isso, trabalhando o **escancaramento** desse processo, criando, assim, um novo sentido que se soma com os outros colocados em tensão. Temos a obra a ser lida, o processo de transposição a ser enfrentado, mas também a possibilidade de recuperação da crítica mobilizada pelo diretor nas palestras para os atores, enquanto repertório da vida reverberado na arte. Ademais, existe a **presença da tradição literária da obra escolhida para a transposição** e a **revisão da tradição audiovisual**, postas, ambas, em uma tensão criativa, além do trabalho realizado com tais informações estéticas que, fundamentalmente, nos interessa nessa exposição do fluxo textual entre textos e suportes.

As potencialidades múltiplas do texto sincrético desencadeiam a materialização a provar que só há diferença se, em algum ponto, há identidade. Essa identidade se dará pelo modo como, **palimpsesticamente**, temos o diálogo aproximado com a obra, e o estabelecimento, concomitantemente, de um desconhecido universo trabalhado a partir da tradução e aproximação realizada pelas diferentes linguagens convocadas para a produção de uma nova enunciação. Como nos propõe Teixeira (2009, p. 63), ao trabalharmos com textos sincréticos, devemos analisá-los mediante um **olhar analítico equilibrado**, que leva em consideração os elementos dos planos de conteúdo e da expressão, os componentes tensivos presentes nos textos, bem como seus procedimentos de interação, “[...] já que se consagra de vez a ideia de que é a estratégia enunciativa dos textos sincréticos, único mecanismo capaz de conferir unidade à pluralidade de elementos em jogo, que importa descrever”.

Portadores de uma materialidade polissensorial, os textos sincréticos, portanto, apresentam-se como um rico objeto de estudo para compreendermos a articulação e os des-limites entre as diferentes linguagens mobilizadas, bem como verificarmos os diferentes estudos e

Sobre o processo de transposição de textos verbais para textos sincréticos: o fluxo textual entre literatura, cinema e televisão

entradas analíticas que o próprio objeto demanda em seu caminho de análise. Tentar, portanto, apreender cada camada significativa de tais textos constitui nossa premissa analítica maior, em uma proposta de articulação entre elas em que a visão discreta ceda espaço ao caráter dinâmico, operacional que as movimenta em construção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cristiane
Passafaro Guzzi

198

BALDAN, M.L.O.G. & MIYAZAKI, T. Y. A função poética segundo Jakobson e Greimas. In: CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (Org.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

BALOGH, A. M. **Conjunções-Disjunções-Transmutações**: da Literatura ao Cinema e à TV. 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Annablume, 2005.

BLUESTONE, G. **Novel into Film**. Berkeley, 1961.

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e crítica. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006, p. 31-48.

CARVALHO, L.F. Educação pelos sentidos. In: **MIDIAMÉRICA**: indicada para crianças e adolescentes. Cadernos Rio Mídia 3. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

ARTER, E. L. **A television auteur**: ancestralidade and aesthetic hybridity in Luiz Fernando Carvalho's microseries. 2013. 222f. Thesis (Doctor of Philosophy) - Hispanic Languages and Literatures, University of California, Los Angeles, 2013.

FIORIN, J.L. Por uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, A.C. M; TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Paris/Amsterdam: Hadès-Benjamim, 1985.

_____. Un désaccord entre laboratoires pharmaceutiques et médecins généralistes. In: **Sémiotique, marketing et communication**: sous les signes, les strategies. Paris: PUF, 1990.

_____. Diário de um bebedor de cerveja. In: LANDOWSKI, E.; FIORIN, J.L. (Eds.). **O gosto da gente, o gosto das coisas**: abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997, p. 201-218.

HJELMSLEV, L. T. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. In: SAUSSURE, Ferdinand de et al. **Textos selecionados**. Trad. Carlos Vogt, J. Mattoso Câmara Junior, Haroldo de Campos, Francisco Achcar, Jose Teixeira Coelho Neto e Armando Mora D`Oliveira. 2. Sao Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 179-213.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 2. ed. Trad. Isidoro Bliksstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1972.

METZ, C. **Langage et cinéma**. Paris, 1971.

RICHARDSON, R. **Literature and Film**. Bloomington: Ind, 1969.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, M. L. B. da. Transcriar, transsubstanciar: a homenagem dos cinco sentidos de Haroldo de Campos a Giuseppe Ungaretti. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 2006, p. 270-289.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, A.C. M; TEIXEIRA, L. **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 41-77.

Recebido em 10 de setembro de 2015

Aceito em 27 de outubro de 2015

*Sobre o processo
de transposição
de textos verbais
para textos
sincréticos: o
fluxo textual
entre literatura,
cinema e televisão*

199

