

mais dois textos. Em “Tradução e adaptação: o caso de *Sargento Getúlio* / *Sergeant Getúlio*”, traduzido para a língua inglesa pelo próprio autor, João Ubaldo Ribeiro, o intuito de Maria Alice Gonçalves Antunes é demonstrar como o autotradutor se esforça no difícil equilíbrio para adaptar seu texto ao leitor estrangeiro. Já em “Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema”, de André Luís Gomes, estudam-se os procedimentos e mecanismos adotados na adaptação de dois textos teatrais para o cinema, bem como as representações recriadas nas versões fílmicas.

Vincula-se ao campo dos estudos tradutológicos *stricto sensu* o artigo de Diva Cardoso de Camargo, “Uma comparação entre o estilo de Clarice e de seus tradutores”, em que são comentadas as implicações da tradução e, em especial, a maneira como alguns tradutores preservam traços estilísticos mais convencionais e padrões relativamente rígidos quanto à densidade lexical, ao passo que outros podem optar por soluções que mantenham o ritmo e as sutilezas de sua prosa.

Conforme se afirmou inicialmente, esta publicação constitui o quarto e último número editado pela Diretoria da Abralic para o biênio 2007-2008, marcando também o encerramento de sua gestão. Resta-nos, portanto, como participantes da Diretoria, enviar uma saudação a todos os leitores e consulentes, em especial àqueles que participaram do XI Encontro Regional da Abralic em 2007 e do XI Congresso Internacional de 2008. À Diretoria que nos sucede, transmitimos, ao lado dos votos de muito sucesso, nossa confiança e nosso reconhecimento pela boa disposição amplamente demonstrada desde já.

Andrea Saad Hossne  
Helena Bonito Couto Pereira

\* Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Atualmente leciona na Universidade Estadual do Ceará (Uece), junto ao Departamento de Letras a ao mestrado acadêmico em Linguística Aplicada, do qual é vice-coordenadora. Leciona também nas Faculdades Nordeste (Fano), atuando nos cursos de Comunicação Social e Design.

## A resignificação do livro *O jardineiro fiel* de John Le Carré no filme de Fernando Meirelles: o cruzamento de olhares do “Primeiro” e do “Terceiro” Mundos

Soraya Ferreira Alves\*

**RESUMO:** Este trabalho visa à análise da adaptação do livro *O jardineiro fiel*, de John Le Carré, pelo filme homônimo, de direção de Fernando Meirelles, como base para discussão sobre o hibridismo cultural da sociedade contemporânea e suas influências em práticas socioculturais. Autores como Hall, Bhabha, Selligmann-Silva, Bauman, entre outros, fundamentam a pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hibridismo cultural, tradução intersemiótica, literatura, cinema.

**ABSTRACT:** This paper aims at analysing the adaptation of John Le Carré's, book *The constant gardener*, by director Fernando Meirelles to the film of the same name, as basis for a discussion about the cultural hybridism present in the contemporary society and its influences in socio-cultural practices. The research has its grounds in authors like Hall, Bhabha, Selligmann-Silva, Bauman, among others.

**KEYWORDS:** Cultural hybridism, intersemiotic translation, literature, cinema.

Hibridismo tem sido a palavra de ordem para definição da época atual, da sociedade da informação, e refere-se tanto à diversidade de linguagens e meios como à mistura cultural derivada da diáspora global. O hibridismo, porém, segundo Hall (2006, p.71),

não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com o “tradicional” e o “moderno” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo cultural, agnóstico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.

É interessante pensar que o hibridismo cultural, exacerbado pela globalização, traz consigo a necessidade cada vez mais premente de se pensar a tradução e suas diferentes práticas. Stuart Hall (2001) entende a tradução como produto de cruzamentos e misturas culturais transportados pelo mundo, o que nos dá a ideia de tradução como prática dialógica, em que a diversidade deve ser contemplada e respeitada. Ainda segundo o Hall (2006, p.71), hibridismo seria “outro termo para a lógica cultural da *tradução*”.

Neste trabalho, o livro *O jardineiro fiel* (*The constant gardener*), de John Le Carré (2005), e o filme homônimo, de direção de Fernando Meirelles (2006), serão usados como base para discussão sobre o hibridismo cultural da sociedade contemporânea, focalizando os diferentes olhares sobre questões consideradas “planetárias”, já que a prática da tradução pode ser considerada um desafio nessa era da globalização, e, como explica Burke (2006, p.31), “o hibridismo é o resultado de múltiplos encontros, não de um único”.

Nesse contexto, reflexões sobre práticas de tradução desenvolvidas na mídia se fazem cada vez mais necessárias à medida que, como observa Cattrysse (1997), novos meios de comunicação trazem novos meios de processar mensagens e de traduzir, e assim, a pluralidade de culturas é traduzida em uma pluralidade de produtos, como explica Selligmann-Silva (2005, p.205), “imagens que podem ser comercializadas: através do turismo, de revistas, jornais, canais de televisão voltados para a indústria do exotismo, etc.”.

Cada vez mais vemos a tradução (ou adaptação) sendo usada em produções para a mídia, tanto obras literárias adaptadas para a televisão em forma de novelas e séries como para o cinema, ou até para videogames, ou mesmo filmes sendo adaptados para videogames e vice-versa.

Deve-se levar em conta que essas adaptações são feitas a partir de obras nem sempre originadas de uma mesma cultura ou época, o que traz a necessidade de se pensar, além das estratégias usadas para a adaptação de um

sistema semiótico a outro, a questão da tradução de signos culturais, que precisam ser reconhecidos pelos espectadores da cultura de chegada dessa tradução, já que, como qualquer ato de interpretação, o ato tradutório está inserido no presente e, portanto, traz consigo toda a influência do momento.

A tradução já traz inscrita, em si, a diferença de olhares, e a tradução intersemiótica, mais especificamente, aqui, a adaptação da literatura para o cinema, enfatiza essa diferença por propor estratégias de representação que são traçadas por meios semióticos diversos e que, portanto, geram processos que são fruto da articulação de diferentes interpretações. Como explica Xavier (2003, p.62),

Livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro.

Avellar (2007, p.13) também fala sobre o diálogo literatura e cinema e as diferenças de olhares estabelecidas em ambos os processos:

Estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.

A esse pensamento pode-se ligar o de Robert Stam (2000, p.66), que se refere à hipertextualidade, ou seja, à relação de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto) que é transformado, elaborado ou ampliado. Assim sendo, adaptações “são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”.

Como afirma Selligmann-Silva (2005, p.206), “A política da tradução antimimética destrói a noção de um ori-

ginal estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre culturas". É nessas concepções de tradução que esta análise se baseará para observar a prática de Meirelles.

*O jardineiro fiel* é uma narrativa não linear, que usa de cortes, *flashbacks*, para elucidar o assassinato de Tessa Quayle, a jovem esposa de um diplomata inglês, Justin Quayle, no Quênia. Tessa é morta junto com seu suposto amante, Arnold Bluhm, um conceituado médico negro que transita muito bem entre as duas culturas por ser belga e por ter aparência e modos mais refinados, mais condizentes com a cultura europeia. Aos poucos, vai-se entendendo que Arnold poderia ser homossexual e que esconderia sua preferência sexual por essa ser considerada crime no Quênia. Também vai-se revelando sua intenção: elaborar um dossiê que traga à tona o crime que está sendo praticado contra a comunidade local desfavorecida, pois uma grande indústria farmacêutica estaria ministrando uma nova droga contra tuberculose, ainda não suficientemente testada e que estaria matando muitas pessoas, a fim de conseguir ajustar sua fórmula. Como as pessoas recebiam a droga gratuitamente e só teriam direito a assistência médica se realmente a consumissem, um grande número de pessoas o fazia.

Quem gradativamente vai fazendo essas descobertas é o próprio marido de Tessa, que desconhecia suas ações, pois a esposa preferia protegê-lo. Justin era considerado por muitos um tanto alienado, por devotar grande parte de seu tempo à jardinagem e por ser extremamente cortês e comedido. Porém, após o assassinato da esposa, Justin parte em busca de respostas. Para consegui-las, cruza continentes para se encontrar com pessoas com quem Tessa mantinha contato virtualmente, já que esse tipo de contato já era impossível, pois estava sendo monitorado por seus assassinos.

Após viagens e contatos internacionais, Justin finalmente descobre a conspiração que matou sua esposa, que envolvia peças também de vários países e protegia interesses internacionais. Ele mesmo acaba por ser assassinado,

no mesmo lugar e pelos mesmos assassinos de Tessa, fechando um círculo de mentiras e influências. Suas descobertas e revelações e sua própria morte, em princípio, não parecem perturbar a ordem preestabelecida, mas trazem à tona uma problemática que deverá ser explorada futuramente, sob a forma da revelação do nome da empresa farmacêutica envolvida.

Essa é uma trama que aborda não apenas uma temática internacional, no caso, a indústria farmacêutica, mas também uma gama de personagens multiculturais, pessoas que nasceram em um país, filhos de pais também advindos de outros países e que agora estão morando e trabalhando no Quênia ou em outros países pelos quais Justin passa. Ela reflete uma característica da sociedade contemporânea, pós-moderna, descentrada, fragmentada, deslocada, que, como explica Hall (2001, p.14), está vinculada "em particular ao processo de mudança conhecido como 'globalização' e seu impacto sobre a identidade cultural". O autor explica ainda que,

a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. (ibidem, p.67)

Pode-se dizer, também, que Le Carré usa de signos culturais ideológicos globalizados, nos quais países do Primeiro Mundo subjagam países do Mundo subdesenvolvido, dos quais a problemática da indústria farmacêutica é apenas um exemplo, mas que poderia representar questões muito mais amplas, como a dos poluentes, políticas de mercado, entre tantas outras. Burke (2006, p.110) explica que, dessa maneira, passa-se de um público local a um público internacional, o que estabelece uma nova ordem cultural, pois, "privilegiar um público global em vez de um público local modifica a própria obra de várias maneiras importantes".

A problemática levantada por Le Carré também passa pela visão de Bauman (2005, p.47) de "subclasse", ou

seja, pessoas que tiveram sua condição humana podada ou anulada, pessoas rejeitadas que, em razão da política capitalista globalizada, tornam-se “não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e, portanto, de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista”.

Essa mesma política, contudo, tornou a produção dessas pessoas rejeitadas (que Bauman também denomina “lixo humano”) um fenômeno mundial e, como o autor afirma,

No presente estágio planetário, o “problema do capitalismo”, a disfunção mais gritante e potencialmente explosiva da economia capitalista, está mudando da exploração para a exclusão. É essa exclusão, mais do que a exploração apontada por Marx um século e meio atrás, que hoje está na base dos casos mais evidentes de polarização social, de aprofundamento de desigualdades e de aumento do volume de pobreza, miséria e humilhação. (ibidem p. 47)

Ao traduzir o livro para o cinema, Fernando Meirelles o faz utilizando-se de estrutura narrativa semelhante a Le Carré e produz uma narrativa não linear, repleta de cortes e *flashbacks*, imagens que se repetem e se consolidam tanto na memória do espectador como na dos personagens. Esse tipo de narrativa poderia estar iconizando a própria sociedade pós-moderna, que, como já foi discutido, também é descentrada, fragmentada. Santaella (2005, p.324) denomina esse tipo de narrativa de “espacialização icônica”, e explica que,

há uma relação de semelhança entre o espaço daquilo que é narrado e o espaço interno desenhado pelos diagramas relacionais das seqüências narrativas. [...] Isso quer dizer que as seqüências não apenas se seguem umas às outras, como não poderia deixar de acontecer, mas mantêm entre si relações de analogia: repetições, gradações, variações, antíteses etc. O princípio da sucessão é sobredeterminado pelo jogo das similitudes que dá ao entrecho narrativo configurações similares à da música sob as forças de atração entre o tema e suas variações.

Com relação à trama, Meirelles mantém o tema principal, mas promove uma série de cortes e deixa dois pontos bem mais explícitos: a homossexualidade de Arnold Bluhm e o desfecho, pois as causas das mortes de Tessa, Arnold e Justin ficam mais explícitas, bem como o envolvimento do chefe do Alto Comissariado Inglês, Bernard Pellegrini, apesar de também não concluir com as consequências de tal revelação.

Em entrevista incluída nos extras do DVD de *O jardineiro fiel*, Le Carré fala da visão de “Terceiro” Mundo que Meirelles empresta ao filme. Observa-se que Meirelles dá ênfase à tradução da miséria, do sofrimento, da falta de infraestrutura, de pessoas vivendo no meio do lixo e do esgoto, em clara oposição ao mundo rico da diplomacia estrangeira.

Le Carré (2005) promove o confronto de culturas e classes em alguns momentos da narrativa, ao descrever, paralelamente, lugares muito pobres ou muito ricos de Nairóbi, como se verifica nos dois trechos citados a seguir:

Em Muthaiga existe uma hierarquia social em relação à proteção, como em relação a muitas outras coisas. As casas humildes têm cacos de garrafas sobre os muros, as casas médias, arame farpado. Mas a pequena nobreza diplomática tem nada menos do que portões de aço, cercas elétrica, sensores de janela e luzes de alarme a garantir sua preservação. (ibidem,p.37)

O cemitério de Langata fica num luxuriante platô de capim alto e lama vermelha e árvores ornamentais floridas, ao mesmo tempo tristes e alegres, a uns três quilômetros do centro da cidade, a curta distância de Kibera, uma das maiores favelas de Nairóbi, um vasto borrão marrom de casas de zinco esfumaçadas cobertas por uma camada de horrível poeira africana e entulhada no vale do rio Nairóbi, separadas uma da outra por menos de uma mão. A população de Kibera é de meio milhão em ascensão, e o vale é rico em depósitos de esgotos, sacos plásticos, linhas coloridas de roupas velhas, cascas de banana e de laranja, espigas de milho e tudo o mais que a cidade se digne a

despejar ali. Do outro lado da rua, além do cemitério, estão os escritórios da Junta de Turismo queniana e a entrada ao Parque de Caça de Nairóbi e um pouco adiante deles os barracos arruinados do aeroporto Wilson, o mais antigo do Quênia. (ibidem, p.116)

No filme, esse confronto se dá de maneira bem acen-tuada, enfatizando a grande diferença entre as classes ao mostrar as dependências da embaixada e das casas dos donos de empresas, do clube da classe alta, e a miséria das casas das favelas.

A própria apresentação da favela de Kibera se dá de forma brusca, barulhenta, indicando um contraponto com o outro mundo, pois passa-se do diálogo entre Justin e Tessa, em Londres, quando decidem ir juntos para o Quênia, à imagem de uma estrada de ferro que faz que o espectador penetre no interior da favela, acompanhada de uma música africana alta, entrecortada pelo barulho de um trem. Na sequência, faz-se um passeio pela favela, no qual são enfatizadas a sujeira e as condições sub-humanas em que vivem os seus moradores. O trem e a estrada de ferro estariam funcionando, também, como metáforas do progresso, cujos benefícios, no caso, não alcançam a favela, apenas operam como intrusos, como a própria cultura eurocêntrica, que invade, mas não traz benefícios.

Um outro momento também promove esse choque, quando, em um jogo de câmera, vai-se do campo de golf do clube Muthaiga para a favela, novamente cortada pela estrada de ferro, deixando bem claras as diferenças de classes.

A montagem também age como elemento metafórico ao deixar o confronto entre mundos ainda mais claro, como se observa na sequência em que Tessa e Arnold estão na favela tentando conscientizar pessoas sobre a importância do teste de aids (tema que é inserido no filme). Após conversarem com Jomo, morador de Kibera e empregado da casa de um dos diplomatas, esse pega sua bicicleta e vai para a casa de seu patrão para servir os convidados de uma festa. Ao entrar pela porta dos fundos, encontra outros empregados que se lavam em tanques, do lado de fora da

casa; a cena então é cortada e passa-se para a casa de Justin e Tessa, onde essa está tomando banho em uma banheira, preparando-se para a tal festa, e há então um *close-up* em uma torneira cromada, sofisticada. Assim, percebe-se a comparação entre as classes, pois, mesmo Tessa sendo solidária aos problemas da região, não faz parte dessa. Em seguida, volta-se para Jomo que, ao entrar na casa, passa por dentro da cozinha, onde muitos trabalham freneticamente, pega uma bandeja e, já uniformizado, abre a porta que dá para o ambiente da festa, totalmente diferente, sofisticado e rico.

No livro, há uma cena em que um menino queniano, agradecido por Tessa ter tentado ajudar sua irmã moribunda e amamentado seu filho no hospital, quando o seu próprio já estava morto, chega ao funeral dessa e fica de mãos dadas com Justin, enquanto prestam suas última homenagens. No filme, essa aproximação não existe. Kioko chega ao funeral, mas se esquivava de Justin, que quer apertar sua mão, enfatizando a impossibilidade de ligação entre ambos.

Talvez mesmo o fato de o filho de Tessa e Justin ter sido natimorto, problema já tratado no livro, poderia ser entendido como metáfora dessa impossibilidade de conexão entre os dois mundos, uma vez que Tessa decide ter o bebê em um hospital público do Quênia, em meio às mulheres africanas carentes. É interessante como o filme trata dessa problemática, pois a câmera entra no quarto comunitário onde Tessa, na cama, amamenta um bebê, tendo de um lado Arnold e, do outro, Justin, e vai aos poucos se aproximando e revelando que o bebê é negro, o que, em princípio, causa a dúvida quanto à sua paternidade. Mas a questão é logo explicada, pois ela estava amamentando o bebê de uma moça que estava à beira da morte, e a morte do filho do casal é então abordada, deixando, porém, a impressão da tentativa de aproximação dos dois mundos, o que é também logo desfeita, pois a mãe do bebê morre e esse é levado por sua avó.

Há também outras cenas incluídas no filme que demonstram a complexa relação entre o "Primeiro" e o "Ter-

ceiro” mundos: ao iniciar suas investigações, Justin vai à favela, mas cria grande confusão ao tentar interrogar pessoas que esperam em uma fila para obter remédios. Na fila, encontra novamente Kioko, que diz não poder explicar nada. Imediatamente, a polícia chega e o retira do local, bem como as pessoas que falaram com ele, incluindo Kioko, dando a entender que sofreriam as consequências dessa conversa. Mostra-se, assim, que Justin, por não reconhecer as regras que o separam desse outro mundo, provoca estragos.

Em outro momento, durante a fuga de uma tribo no Sudão, onde pressionava um dos culpados pela morte de Tessa, Justin sobe no avião que irá resgatá-lo tentando levar consigo uma menina da tribo, alegando que gostaria de salvá-la, ajudá-la, pois sua tribo estava sendo invadida por outra e certamente ela seria levada a um destino cruel de trabalhos forçados e exploração sexual. Porém, o piloto do avião, um africano, não o permite. Justin tenta suborná-lo, e diz que poderiam salvar pelo menos uma criança, mas o piloto, indignado, o faz ver que seu dinheiro não irá mudar aquela realidade, em uma alusão clara à questão do emprego do dinheiro estrangeiro, que tem por base a caridade, a distribuição de comida (também mostrada no filme), e que não resolve o problema dos africanos, pois se limita a ações pontuais e não de longo prazo, o que implicaria a tentativa de realmente pensar o problema da África como um todo.

É interessante perceber que, nesse momento, Justin retoma o antigo discurso de Tessa na cena em que, ao saírem do hospital, vêm Kioko e sua mãe indo a pé para casa, que ficava a 40 quilômetros de distância. Justin fala que não podem resolver o problema de toda a África, e que é para isso que as empresas de assistência estão lá, ao que Tessa responde que poderiam ajudar pelo menos essas pessoas, mas Justin se recusa e a leva diretamente para casa. Vê-se que o discurso contra o assistencialismo pontual percorre todo o filme.

Por pertencer a um país do “Terceiro Mundo”, subdesenvolvido, Meirelles coloca em cena suas próprias vivên-

cias, seu próprio repertório em relação à realidade, e que, portanto, são carregadas de signos culturais que tocam profundamente ao serem confrontados com outras culturas, e convida a comunidade internacional a meditar sobre mundos desiguais, assimétricos, como no caso do Brasil e do Quênia, em confronto com os países do “Primeiro Mundo”. Pode-se, aqui, estabelecer uma relação entre a prática cinematográfica de Fernando Meirelles e a teoria da literatura e das artes de testemunho, uma vez que atentam para a história por meio de memórias de pessoas que vivenciaram catástrofes, que foram vítimas de atrocidades políticas e sociais; como diz Winter (2006, p.84), “Entre nós, em nossas famílias, existem homens e mulheres oprimidos por recordações traumáticas”. Pode-se dizer que os povos do chamado “Terceiro Mundo” não só recordam, mas ainda vivenciam suas histórias de desigualdades sociais, miséria e abandono, que já fazem parte de uma memória coletiva que é calcada no passado, se solidifica no presente e se reflete nas previsões sobre o futuro.

Winter (2006, p.70) explica que,

Dos dois lados do Atlântico, no norte “desenvolvido” e no sul em “desenvolvimento”, muitos grupos étnicos e minorias desprivilegiadas têm exigido seu direito à palavra, à ação de conquistar a sua liberdade ou a sua autodeterminação. E esses esforços quase sempre contêm a construção de suas próprias histórias, seus próprios passados passíveis de serem usados.

Selligmann-Silva (2005, p.105), ao explicar a literatura de testemunho, diz que “o conceito de real é alterado”, em razão da “impossibilidade de uma tradução da cena vivenciada”, vivência essa que teria sido apanhada em uma “teia simbólica”. Ainda para o autor, o texto então produzido seria como uma fenda entre o original e a leitura, pois a leitura da realidade a desmonta e reconstrói, ressignifica, “reinscreve outras leituras”, promove intertextualidades.

Ao filmar no Quênia, Meirelles reinscreve suas experiências com as favelas do Rio de Janeiro, já que, em *Cidade*

de Deus, filme dirigido por ele em 2003, filma na própria favela, e os atores principais são meninos e meninas, adolescentes, moradores do local, preparados, ensaiados por sua equipe durante meses, mas que não decoram um *script* ou a ele obedecem, pois são estimulados a falar com seus próprios termos, a expor suas experiências diárias. Como o próprio Meirelles explica em depoimento a respeito do filme *Cidade de Deus*:

Decidi fazer um filme que fosse fiel ao partido do livro: filmado de dentro para fora da favela. Um filme sem cenários e sem técnicas de interpretação, aliás sem atores profissionais, mas com garotos que vivem aquela realidade, e que podem nos trazer ao menos a sensação do que é viver à margem.<sup>1</sup>

Assim, Meirelles vive de perto as carências daquela comunidade, participa dos reais problemas enfrentados por ela, como o tráfico de drogas e a violência exacerbada e banal. Apesar de não ter “sofrido” as mesmas privações dos moradores, sua observação dos acontecimentos locais e mesmo nacionais, além de sua experiência como “brasileiro”, valida o caráter testemunhal de sua prática.

De forma semelhante, em *O jardineiro fiel* inclui os moradores de Kibera, focaliza seus problemas ao promover intertextualidades culturais e traduzir a periferia queniana sob um lastro memorial e um olhar testemunhal brasileiro a fim de preencher um espaço “entre a experiência vivida e o experimentado em termos de linguagem e recuperar, para o campo da arte, os restos de uma tradição reprimida” (Melendi, 2006, p.228). Meirelles elucida essa questão em outro momento de seu depoimento, ao afirmar que:

Cidade de Deus não fala apenas de uma questão brasileira e sim de uma questão global. De sociedades que se desenvolvem na periferia do mundo civilizado. Da riqueza opulenta do primeiro mundo, que não consegue mais enxergar o terceiro ou quarto mundo, do lado ou no fundo do abismo.

<sup>1</sup> Disponível em: <[http://cidadededeus.globo.com/diretor\\_01.htm](http://cidadededeus.globo.com/diretor_01.htm)>. Acesso em: 24 jun. 2009.

Percebe-se, então, que, ao retratar culturas periféricas, Meirelles as transforma em agentes, pois seus personagens/atores são extraídos da vida real, contracenam com atores reais, mas improvisam, inserem falas espontâneas, que são incorporadas ao *script*. Apesar de sua carga ficcional, os filmes de Meirelles dão voz, corpo ao periférico e criam uma “ética da representação” (Selligmann-Silva, 2005, p.106) ligada a uma estética que põe em cheque o belo, o sublime.

No filme, é incluída uma peça de teatro encenada pela comunidade da favela de Kibera que trata do assunto aids, problema que se agrava a cada dia no continente africano. Essa cena é muito significativa, pois a *performance*, segundo Bhabha (2005, p.21), é o ato em que “as identidades minoritárias se articulam em um campo coletivo”, pois, “cria um interstício entre uma tradição cultural já autenticada” e “signos de emergência da comunidade”.

Ainda segundo Bhabha (2005, p.25), “cada vez mais, as culturas nacionais estão sendo produzidas a partir de perspectivas de minorias destituídas. O efeito mais significativo desse processo não é a proliferação de histórias alternativas dos excluídos, que produziriam, segundo alguns, uma anarquia pluralista”, mas sim “o estabelecimento de conexões internacionais”. Nesse caso, o hibridismo cultural também emerge dessas situações (como podemos verificar no filme de Meirelles) e, como explica Bhabha, usa de suas “condições fronteiriças para traduzir, e portanto reinscrever, o imaginário social” (ibidem), e talvez criar uma comunidade transnacional, que reuniria o passado e o presente para criar o novo.

Ao se analisar as estratégias de tradução de Meirelles, pode-se também recorrer a Venuti (1995), para quem as estratégias desenvolvidas nas traduções dependem da interpretação que o tradutor faz do texto estrangeiro, o que não se desvincula de suas ideologias. Assim, a tradução, vista como prática social, assume um importante papel tanto nas inovações culturais como nas transformações sociais.

Burke (2006, p.56) amplia esse conceito ao estendê-lo a questões antropológicas, e explica que “a idéia de com-

preender uma cultura estrangeira era análogo ao trabalho de tradução". Vai ainda mais longe ao citar as ideias de George Steiner, de que "Quando lemos ou ouvimos qualquer enunciado do passado... nós o traduzimos", ou que "no interior de um idioma ou entre idiomas, comunicação humana é o mesmo que tradução" (ibidem, p.57).

O autor ainda menciona a questão da "traduzibilidade", defendendo que as diferenças, as adaptações, são muitas vezes tachadas de má interpretação, erro, engano de leitura etc. Para ele, a pesquisa sobre os aspectos de uma tradução cultural poderia ser frutífera se se prestasse "mais atenção àquilo que em uma dada cultura mais resiste à tradução, e ao que se perde no processo de tradução de uma cultura para outra" (ibidem, p.60).

Catrysse (1997) também aponta aspectos socioculturais como relevantes ao processo de tradução, já que se pode considerar que cada cultura remete a um processo múltiplo de produção de subjetividade, com seus universos cognitivos, discursivos, afetivos, sensíveis, tecnológicos, que nos fazem pensar e sentir o mundo em razão de um complexo sistema de representação.

Assim, hibridismo e tradução se associam em um processo cultural contínuo e complexo, pois, como bem explica Bhabha (1997, apud Hall, 2006, p.71),

Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou "inerentes" de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a "diferença do outro" revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação.

Também é interessante observar que o hibridismo cultural, como abordado tanto no livro como no filme *O jardineiro fiel*, traz à tona o conflito derivado dessa situação, e chama a atenção para as muitas questões a serem consideradas no processo diaspórico mundial atual, uma vez

que esse seria, ainda segundo Bhabha (1997, apud Hall, 2006, p.72),

Um momento ambíguo e ansioso de [...] transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem a promessa de um fechamento celebrativo ou transcendência das condições complexas e até conflituosas que acompanham o processo... [Ele] insiste em exibir [...] as dissonâncias a serem atravessadas apesar das relações de proximidade, as disjunções de poder ou posição a serem contestadas; os valores éticos e estéticos a serem "traduzidos", mas que não transcenderão incólumes o processo de transferência.

Esse conflito pode ser observado, também, na própria prática tradutória de Meirelles, pois pode-se concluir, com esta análise, que o olhar de Meirelles amplia e de certa forma modifica o olhar de "Primeiro Mundo" de Le Carré sobre o "Terceiro Mundo", uma vez que deixa transparecer suas marcas e insere sua ideologia ao perceber que o empobrecimento do "Terceiro Mundo" cria cadeias de circunstâncias que encerram Brasil/África e, sem dúvida, outros tantos países e lugares subdesenvolvidos.

## Referências

- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- CATRYSSSE, Patrick. Audiovisual translation and new media. In: *From one medium to another*. Basic Issues for communicating the scriptures in new media. New York: ABS, 1997. p.53-70.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LE CARRÉ, John. *O jardineiro fiel*. Trad. Roberto Muggiati. São Paulo: Record, 2005.

MELENDI, Maria Angélica. *Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2006. p.227-46.

O JARDINEIRO FIEL. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro de Jeffrey Caine. Longa-metragem. Drama/romance. Estúdio: Focus Features / Scion Films Limited / Potboiler Productions Ltd. Distribuição: Focus Features. 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 2005.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p.54-78.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility – A history of translation*. London: Routledge, 1995.

WINTER, Jay. *A geração da memória: reflexões sobre o "boom da memória" nos estudos contemporâneos da história*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2006. p.67-90.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. (Org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003. p.61-90.

## As primeiras adaptações de *Robinson Crusoe* no Brasil

Gentil de Faria\*

**RESUMO:** Este artigo analisa as duas primeiras adaptações de Robson Crusoe publicadas no Brasil. A primeira, de autoria de Carlos Jansen, em 1885, e a segunda, de Monteiro Lobato, em 1931. Embora distanciadas no tempo e espaço, essas duas adaptações foram concebidas para servir de livro didático com a finalidade de despertar o gosto pela leitura nas crianças e adolescentes. Apreciadas também pelos adultos, essas reescrituras do romance de Daniel Defoe abrem caminho para o desenvolvimento de uma incipiente indústria do livro que ajudou a criar um público infantil e juvenil, convertido em leitor consumidor de livros. Dentro desse contexto, o artigo também identifica os elementos extratextuais das duas recriações, descrevendo os paratextos, caracterizados pelo uso do nome do autor, título do livro, prefácio e ilustrações, de acordo com a concepção de Gérard Genette.

**PALAVRAS-CHAVE:** Robinson Crusoe, Carlos Jansen, Monteiro Lobato, adaptação, literatura infantil.

**ABSTRACT:** This essay provides an analysis of the first two adaptations of Robinson Crusoe in Brazil, written by Carlos Jansen in 1885, and by Monteiro Lobato in 1931. Although far removed in time and space, both adaptations were designed primarily as textbooks for the use of children. Acclaimed even by adults, those rewritings of Daniel Defoe's famous novel paved the way for the development of the Brazilian publishing industry with a view to helping child to become reader. Within this context, the paper also describes the extra-textual elements of the books through their paratexts, which are devices such as the author's name, the title, preface, and illustration, according to Gérard Genette's theory.

**KEYWORDS:** Robinson Crusoe, Carlos Jansen, Monteiro Lobato, adaptation, children's literature.

\* Professor livre-docente aposentado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), campus de São José do Rio Preto (SP).