

RESUMO/ ABSTRACT

A adaptação na sala de aula: relato da adaptação do conto “Kew Gardens”, de Virginia Woolf, para o curta-metragem *Intervalo* e suas implicações na prática de tradução

Resumo: O conceito de adaptação vem ganhando cada vez mais interesse na área dos Estudos de Tradução, a fim de se encontrar bases teóricas e metodológicas para sua aplicação. Partindo-se do pensamento de teóricos que abordam a adaptação direta ou indiretamente, o presente trabalho tem por objetivo relatar atividade realizada em turma de um curso de Letras, a fim de demonstrar como a adaptação, aqui mais especificamente da literatura para o cinema, se constitui em uma valiosa ferramenta no ensino da tradução.

Palavras-chave: Adaptação; literatura; cinema; ensino de tradução.

Adaptation in the classroom: reporting the adaptation of the short story “Kew Gardens”, by Virginia Woolf, to the short film *Intervalo* and its implications to translation practice

Abstract: The area of Translation Studies has been giving much attention to the conceit of adaptation in order to find theoretical and methodological grounds for its practice. Having its bases in authors that directly or indirectly discuss the adaptation, this paper aims at relating an activity performed in a Letters course to demonstrate how the adaptation, here more specifically from literature to cinema, can be a valuable tool in the teaching of translation.

Keywords: Adaptation; literature; translation teaching.

A ADAPTAÇÃO NA SALA DE AULA: RELATO DA ADAPTAÇÃO DO CONTO “KEW GARDENS”, DE VIRGINIA WOOLF, PARA O CURTA-METRAGEM *INTERVALO* E SUAS IMPLICAÇÕES NA PRÁTICA DE TRADUÇÃO

Soraya Ferreira Alves

Universidade de Brasília
so.ferreira@uol.com.br

1. Introdução

Durante a disciplina Tradução Intersemiótica, ministrada no Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE), no semestre de 2009.2, foi realizado um curta-metragem adaptado do conto “Kew Gardens”, de Virginia Woolf. A atividade teve a finalidade de discutir e aplicar o conceito de adaptação e fazer com que os alunos refletissem sobre as implicações de suas escolhas no processo de tradução/adaptação.

Este relato tem por finalidade demonstrar como a tradução intersemiótica, ou adaptação, aqui mais especificamente da literatura para o cinema, se constitui em uma valiosa ferramenta no ensino da tradução, uma vez que explicita a estética e a linguagem inerente às duas artes em questão, bem como as escolhas e as consequências dessas escolhas ao se traduzir um texto de um sistema semiótico para outro.

Para tanto, será feita, primeiramente, uma reflexão sobre o conceito de adaptação e sua relevância para os estudos de tradução e a proposta de utilizá-la como ferramenta para o ensino da tradução; posteriormente, será relatada experiência com a adaptação em sala de aula e os resultados obtidos com tal prática.

2. Reflexões sobre o conceito de adaptação

O conceito de adaptação tem sido intensamente discutido nos estudos de tradução da contemporaneidade. Pode-se dizer que muito se deve à velocidade das inovações tecnológicas nos meios de comunicação que exigem novos modos de se processar mensagens e traduzir, como afirma Cattrysse (1997). Assim, “questões culturais, formas de produção, veiculação e recepção são pensados a partir da tensão ideológica entre os posicionamentos dos sujeitos envolvidos no processo: tradutores, grupos da mídia, consumidores” (ALVES; CORDEIRO, 2012, p. 54).

A *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (BAKER, 2005, p.5) define dois tipos de adaptação: a local e a global. A adaptação local restringe-se a partes isoladas do texto-fonte e não engloba o produto da tradução como um todo. Pode ocorrer tanto devido à falta de equivalentes lexicais na língua de chegada como à não existência, na cultura de chegada, de um contexto cultural abordado no texto-fonte.

Como explicam Cintrão e Zavaglia (2007, p. 1), “esse tipo de adaptação é uma técnica localizada, motivada por fatores internos ao texto-fonte, que o tradutor pode aplicar a uma unidade de tradução que envolve encontros e assimetrias entre língua e cultura-fonte vs. língua e cultura-meta.”

Já a adaptação global abrange o texto-fonte como um todo, reformulando-o de acordo com fatores externos a ele e operando mudanças profundas em seu conjunto (BAKER, 2005, p. 5). Cintrão e Zavaglia (2007, p. 2) definem que a adaptação global pode ser aplicada

[...] a todo um sistema de unidades do texto-fonte, o que afeta globalmente o produto final, como seria, por exemplo, a decisão de ambientar o texto traduzido num contexto familiar ao público-meta, modificando todo o cenário cultural do texto-fonte. Mas a adaptação global pode valer-se ainda de outros procedimentos, como omitir toda uma parte do texto-fonte, reduzi-lo ou sintetizá-lo consideravelmente, ou ainda reformulá-lo profundamente, de modo a manter com ele apenas vínculos no âmbito de seu núcleo semântico essencial, de estrutura de idéias ou de função.

Dessa forma, afirmamos que nossa ideia de adaptação, no que se refere às traduções da literatura para o cinema, corrobora com a definição de adaptação global, pois, no momento em que a adaptação audiovisual derivada de uma obra literária, produz signos que traduzem signos dessa obra, e são acrescentadas, necessariamente, marcas que não estavam presentes no livro aos novos signos criados. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas semióticos, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que espécies de signos são empregadas e como é a sua organização.

Deve-se levar em conta que essas traduções ou 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.

O texto traduzido, então, se configura em um produto de recriação, reescritura, como define Lefevere (1992). Sua teoria leva em consideração aspectos como quem e porque reescreve, sob quais circunstâncias e para quem reescreve. Além disso, a reescritura seria o modo pelo qual um leitor não profissional leria as obras originais, como por exemplo, resumos, resenhas, críticas, montagens teatrais, adaptações fílmicas, etc.

Dessa forma, traduzir é reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro ou até mesmo em outro sistema semiótico, como uma pintura traduzida em poemas ou livros, ou como na adaptação de uma obra literária para o cinema.

Para Robert Stam (2000), a adaptação seria como um hipertexto, pois textos originariam outros textos, gerando uma rede sem-fim de intertextualidades, transformações e transmutações. Para ele, ainda, o texto-fonte, na adaptação, poderia sofrer uma série de operações, como seleção de elementos escolhidos para comporem a adaptação; amplificação, ou seja, maior ênfase a determinadas características da narrativa em detrimento de outras; atualização para outra época; crítica; subversão; popularização e reculturalização.

Pode-se dizer, ainda, que o confronto entre as linguagens dos sistemas semióticos diferentes por vezes exige que se elimine ou resuma elementos da obra de partida como personagens, diálogos, reflexões e se destaquem aspectos que se considerem mais importantes. Como explica Xavier,

o livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (XAVIER. 2003, p. 62).

A seguir será descrita a atividade de adaptação desenvolvida. Primeiramente, será feita análise do conto de Virginia Woolf, e, em seguida, serão apresentados os resultados da atividade.

3. “Kew Gardens”, de Virginia Woolf

Em “Kew Gardens”, Woolf faz uma intrincada composição entre o processo de descrição da memória e a complexidade do tempo presente. Um pequeno jardim circular se torna o centro dos acontecimentos. Muitas pessoas vêm e vão, sem dar indícios completos de quem são e o que farão, pois apenas trechos de suas conversas são revelados à medida que se aproximam do canteiro, habitado por um pequeno caracol que possui a difícil tarefa de se locomover através das folhas e flores que interrompem seu caminho. Esses fragmentos de conversas, a princípio, provocam estranhamento, pois um velho aparentemente louco conta a um rapaz sua participação em guerras, há centenas de anos atrás; duas amigas travam um diálogo que se assemelha a uma lista de nomes de pessoas e ingredientes de uma receita, ou uma lista de compras; um casal de jovens, cujo pensamento e comportamento parecem convergir em sexo, fica procurando um lugar para tomar chá. Porém, essa seria uma tentativa de captar o momento presente, habitado por eventos e sensações, que tanto pode levar a lembranças passadas ou a considerações relativas ao presente imediato ou ao futuro.

A primeira cena refere-se a um casal que se recorda de fatos ocorridos antes de sua união. O marido lembra o momento em que pedira uma antiga namorada em casamento, tendo sido recusado; e a mulher pensa em um estranho beijo dado por uma velha senhora em sua nuca e que seria “a mãe de todos os beijos”, fazendo-a recordá-lo por toda a vida. É intrigante também o modo como a mulher responde ao marido quando este lhe pergunta se ela não se importa de ele lembrar-se de outra mulher: “Doesn’t one always think of the past, in a garden with men and women lying under the trees? Aren’t they one’s past, all that remains of it, those men and women, those ghosts lying under the trees, ... one’s happiness, one’s reality?” (WOOLF, 2000, p. 2).

Com esse comentário, a personagem expressa, de maneira simples e direta, a ideia de que os momentos da memória podem ser flagrados a qualquer instante, sem que se possa evitá-los, pois este é um aspecto do pensamento. Como ela poderia condená-lo por lembrar-se de uma antiga namorada se o que ele via ali, na figura dos casais de namorados, era o fantasma dele mesmo?

Nesse sentido, um circo sinestésico é armado como metáfora das associações da consciência: as cores, que a princípio são usadas para descrever as flores do canteiro, são azul, vermelho e amarelo; mas, à medida que o conto progride, outras cores aparecem, como verde, preto, púrpura e uma névoa esverdeada termina por envolver a todos, enquanto vozes se agregam em sons sem sentido e as rodas dos ônibus que circulam nas ruas próximas dali parecem ser o motor que faz tudo girar:

There was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air (WOOLF, 2000, p. 4).

Percebe-se, então, que Woolf transfere a problemática do fluxo da consciência para a estrutura da narrativa à medida que inclui tudo e todos em um movimento circular, que mistura as pessoas e funde suas ideias, palavras e ações. Todas as personagens giram em torno de um mesmo espaço, falam ao mesmo tempo e o que se apresenta para o leitor são os *flashes* dos diversos instantes que ocupam lugar num determinado momento. Têm-se a

impressão de estar “olhando” para cada personagem, para cada aspecto seu, para cada pensamento e fala seus, ao mesmo tempo, mas vendo as cenas através de planos superpostos. Contudo, só se consegue captar fragmentos de um e outro porque, apesar de se apresentar a visão total do jardim, apenas alguns aspectos levam a compor a cena:

Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere (WOOLF, 2000, p. 4)

A escritura woolfiana, em sua representação da memória, deixa aflorar camadas de informação e tempos coexistentes, o que implica a projeção da sincronia na diacronia. A memória, assim, seria composta por fragmentos de tempos misturados, que ressurgem em meio a pensamentos e eventos recentes.

Ao se ler “Kew Gardens”, tem-se a impressão de que todos os tempos estão convivendo no mesmo momento. Pode-se dizer, então, que Virginia Woolf cria uma estrutura narrativa que remete ao tempo e ao processo e movimento da memória, presente em um conjunto de obras expressivo que se destaca ao longo de toda sua produção literária, mas que tem início com os contos de *Monday or Tyesday* (1921), onde se localiza “Kew Gardens”.

4. Procedimentos metodológicos para a realização da adaptação de “Kew Gardens” para o curta-metragem *Intervalo* e resultados da atividade

Os procedimentos metodológicos adotados para a adaptação do conto seguiram as seguintes etapas:

Primeiramente, deu-se a escolha do conto dentre algumas sugestões dos alunos e desta professora. Optou-se por “Kew Gardens” devido à preferência da maioria pela autora. Assim, procedemos à análise da obra, que remete à análise apresentada acima. Pensou-se, também, no desafio que seria adaptar uma obra que prima pela técnica narrativa do fluxo de consciência.

Diante dessa problemática inicial, começamos a refletir sobre a adaptação: qual espaço representar? Como construir o cenário? Quais personagens? Como apresentá-los? Que tipo de figurino? Que tipo de fala? Todas essas reflexões atreladas a uma proposição maior: para qual contexto cultural adaptar? Que signos culturais gostaríamos de por em pauta, de questionar?

Foi decidido, primeiramente, que o local seria o pátio do Centro de Humanidades da UECE. Esse local foi escolhido devido ao fato de os alunos quererem fazer uma crítica ao seu próprio ambiente, ao seu próprio dia a dia, muitas vezes imerso na banalidade das relações humanas, como acontece no conto. Ao mesmo tempo, o Centro de Humanidades, com sua construção e instalações precárias, suscitava uma beleza natural devido à flora (explorada nas imagens do vídeo) e era, também e apesar de tudo, o lugar onde se preparavam para o futuro.

Outra questão importante foi a de como adaptar o fluxo de consciência. Os alunos pensavam em não só adaptar a crítica à vida cotidiana, mas também estabelecer uma correspondência estética com a obra literária.

Partiu-se então para a confecção do roteiro. Para entender como se faz um roteiro foi importante recorrer a especialistas no assunto, como Doc Comparato, em *Da criação ao roteiro* (2000), e Syd Field, em *Manual do roteiro* (2001). Para Comparato,

A especificidade do roteiro no que respeita a outros tipos de escrita é a referência diferenciada a códigos distintos que, no produto final,

comunicarão a mensagem de maneira simultânea ou alterada. Neste aspecto tem pontos em comum com a escrita dramática – que também combina códigos –, uma vez que não alcança sua plena funcionalidade até ter sido representado. A “representação” do roteiro, no entanto, será perdurável, em função da tecnologia da gravação (COMPARATO, 2000, p. 19).

Na definição de Syd Field, roteiro “é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática” (2001, p. 14) Field explica, também, que todos os elementos de um roteiro são importantes para a construção e estruturação de uma história audiovisual,

Uma história é um todo, e as partes que a compõem – a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo (FIELD, 2001, p. 15).

Para ele, ainda, um roteiro é dividido em três partes: apresentação, confrontação e resolução. Basicamente, poderíamos dizer que na apresentação se estabelece o conflito, na segunda parte, qual o resultado do conflito e na final, como o conflito se resolve.

Nosso roteiro seguiu esses direcionamentos e apresenta, especificamente, três elementos: descrição das cenas (e dos locais de gravação); a sequência das ações e as falas dos personagens.

Dois alunos se incumbiram de fazer o roteiro, que foi discutido pela turma e recebeu modificações a partir de suas sugestões.

Uma das escolhas mais importantes foi a da figura central ocupada, no conto, pelo caracol. Optou-se por incluir a figura de um escritor e retirar o caracol. Dessa forma, o escritor era quem captava as falas dos personagens e as escrevia em seu caderno. Essa mudança foi muito importante para a trama e mereceu grande discussão e atenção por parte dos alunos. Como já havíamos estudado o conto e sobre a vida e a obra de Virginia Woolf, pensou-se muito em como seria essa figura. Já havíamos visto Woolf representada em outros filmes, mas eles queriam algo diferente, que remetesse também ao seu estilo, ao seu pensamento.

Pensou-se, então, em uma figura que representasse um conceito apresentado por Woolf em um de seus ensaios e desenvolvido ao longo de suas obras, que é o conceito de androginia, ligado à ideia de uma mente criativa, ou seja, aquela que alterna entre o masculino e o feminino, que seja “resonant and porous, that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent, and undivided” (WOOLF, [s.d.], p. 97).

Woolf explica essa ideia ao longo livro *A room of one's own*,

I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of his brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. (WOOLF, [s.d.], p. 96-97).

Nesse mesmo texto, Woolf cita vários autores que versam sobre a ideia de uma mente criativa e analisa, também, várias obras e, julgando-as pertencentes a escritores ou escritoras com mentes andróginas ou não, chega à conclusão de que:

It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. (...)Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness. There must be freedom and there must be peace. Not a wheel must grate, not a light glimmer. The curtains must be close drawn (WOOLF, [s.d], p. 103).

Após essas considerações, foi escolhido, então, um dos rapazes da turma que tinha cabelos muito compridos e um físico esguio o qual, acreditou-se, pudesse dar o ar andrógino à figura do escritor a partir da roupa, do penteado e dos recursos de câmera utilizados. As figuras 1,2, 3 e 4 demonstram os efeitos obtidos:



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

As duas primeiras figuras mostram o rapaz, que está pedalando uma bicicleta, por trás, evidenciando somente seus cabelos e uma pequena porção de seu perfil, a fim de deixar o espectador confuso quando se passa para as outras cenas, em que são mostradas partes de seu corpo (tronco, pernas, pés, mãos), mas não seu rosto, até a tomada final, na qual todo o seu

corpo é mostrado. Aí então ele se posiciona em um local do jardim do qual irá observar tudo à sua volta.

Enquanto ele escreve, imagens de flores são mostradas. Procurou-se respeitar as cores descritas no conto, como vermelho, amarelo, azul e branco. Na falta de uma flor azul, porém, incluiu-se o céu em alguns quadros, como se vê nas figuras 5, 6, 7 e 8:



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Quando a câmera se afasta, mostra o pátio já repleto de alunos e o indício de que é o intervalo do turno, o que é ainda mais intensificado com a aparição do quadro com os letreiros do título do filme, como se vê nas figuras 9 e 10 abaixo:



Figura 9



Figura 10

As pequenas situações narradas no conto foram mantidas, mas adaptadas ao contexto e à atualidade. A primeira cena, do casal que passeia com seus filhos, foi adaptada para um casal de alunos que conversa no pátio. Nessa cena houve a preocupação maior com o fluxo de consciência, pois ficam explícitas, no conto, as relações estabelecidas pela memória entre o que o casal vê (casais se beijando) e o que aconteceu com eles no passado.

Optou-se, assim, por deixar explícito para o telespectador para onde e o que os personagens estão vendo. Talvez esse tenha sido um recurso óbvio, pois há *closes* no olhar deles, e um plano ponto de vista clássico, ou seja, no qual a câmera mostra o olhar do personagem, depois o que ele vê e em seguida volta para o personagem; mas, de qualquer modo, as relações foram estabelecidas entre o que viam e o que diziam estar pensando ou lembrando.

As figuras 11 a 16 ilustram essas passagens e relações. No conto, o marido diz à esposa que havia estado naquele mesmo jardim há vários anos e que, ao ver uma libélula no canteiro, lembrou-se que ficava olhando o sapato de sua namorada e pensando se a libélula pousasse no sapato da moça, ela diria sim ao seu pedido, mas o inseto não pousa em lugar algum.

As cenas de *Intervalo* mostram o rapaz olhando fixamente para o sapato da moça, que veste uma saia com motivos de borboleta. Depois os dois olham para uma mariposa pousada em um galho de árvore e novamente ele olha para a moça, mas desta vez para sua orelha, na qual um brinco com formato de borboleta está pendurado. Aí então eles começam a conversar e ele diz se lembrar de um dia em que estava ali com a antiga namorada e a cena do livro se repete, só que desta vez ele troca os insetos, ao invés de libélula ele diz que havia uma mariposa ou borboleta voando próximo aos pés da moça.



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

No caso, os insetos foram trocados devido a uma maior facilidade em se encontrar borboletas ou mariposas na região, além do que as peças do vestuário, com estampas de borboletas, também estavam à mão, pois eram da própria aluna/atriz que as vestiu. De qualquer modo, pensamos que não nos distanciaríamos do propósito principal, que era fazer com que o inseto suscitasse uma lembrança. Outra questão que também levamos em conta foi a de que a mariposa é um elemento constante nas obras de Woolf.

Depois de evidenciar suas lembranças, o rapaz pergunta à moça se ela também se lembra do passado, e assim como no conto, ela diz se lembrar de um beijo (no conto, devido ao fato de ver casais se beijando; no filme, devido ao local, que é o mesmo onde tudo ocorreu). Ela revela, então, que há algum tempo, alguém a segurou pelo queixo e lhe deu um beijo, deixando sua boca manchada de batom vermelho. Há, então, um *close* dos lábios vermelhos da moça, criando nova relação com o passado, como mostram as figuras 17 e 18.



Figura 17



Figura 18

Durante toda a cena podemos ver o escritor ao fundo, captando as palavras do casal para transferi-las para o papel, como comprovamos na figura 19, que mostra a palavra “beijo” escrita no caderninho.



Figura 19

As cenas seguintes apresentam os outros personagens, de acordo com a sequência do conto. Como já dito anteriormente, os personagens foram adaptados ao contexto, e assim, o velho aparentemente louco e transtornado pelos efeitos da guerra e seu acompanhante se transformam em duas garotas que conversam sobre um trauma vivenciado por uma delas, enquanto a outra a trata com desdém. Procurou-se, assim, atualizar o tema da violência da guerra para a violência vivida no dia a dia e a banalidade com que temas assim são tratados.

Na cena posterior, foi mantido um diálogo semelhante ao do conto; mas as duas senhoras, que aparentemente estão fazendo uma lista, dão lugar a dois colegas, que também parecem estar entretidos com a mesma atividade. É interessante notar que uma cena termina quando e onde começa a outra, e que fica explícito o cruzamento dos personagens, bem como a proximidade deles com o escritor, como as figuras 20 a 23 evidenciam.



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23

A última situação, a do jovem casal que parece estar procurando um lugar retirado para namorar e acaba sentando-se em um restaurante para tomar chá, é representada por um casal de moças que, aparentemente à procura de um lugar retirado para ficar no intervalo, acaba encontrando um lugar nas escadas e, surpreendentemente, uma delas tira um bombom do bolso e dá á outra. O nome do bombom, no entanto, é “Beijinho”.

Percebe-se, tanto no conto como no curta-metragem, insinuações e situações de cunho homossexual. No conto, é o beijo que a mulher da primeira cena diz ter recebido de uma outra mulher e que esse beijo teria sido “a mãe de todos os beijos”, algo inesquecível para ela devido à emoção do momento. No filme, optou-se por intensificar um pouco essa questão ao se colocar, além do beijo que a moça da primeira situação diz ter recebido de outra, o casal de moças no final, além da referência ao beijo inicial pelo próprio nome do bombom, como demonstra a figura 24:



Figura 24

Essa opção se deu porque, primeiramente, a obra de Woolf é permeada por situações de cunho homossexual, como em *Mrs. Dalloway*, *Orlando*, *As ondas*. Mas, também para aproveitar um acontecimento que mexeu muito com a comunidade acadêmica da época, uma polêmica causada pelo questionamento quanto à troca de beijos entre homossexuais no *campus*. Em resposta, foi organizado um “beijasso”, momento no qual todo mundo beijava todo mundo. Dessa forma, o protesto foi incorporado ao filme, pois os alunos julgaram pertinente uma alusão ao fato, mesmo que de forma sutil.

Vale dizer que o bombom com o nome “Beijinho” foi um feliz acaso encontrado em uma das cantinas do *campus* e imediatamente percebido por um dos alunos e incorporado à cena.

Ao final do curta-metragem, como no conto, tudo e todos parecem se cruzar, se misturar, como mostra a figura 25. Nessa cena, há a movimentação da câmera e a filmagem em *plongée* (a filmagem de cima para baixo). Essa cena é muito significativa, pois, como afirma Martin (2003, p. 41) sobre esse ângulo de filmagem, “a *plongée* tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um juguete da fatalidade”. O que se pode dizer também da realidade na qual todos estão imersos.



Figura 25

Com relação aos recursos cinematográficos, como movimentos de câmera, enquadramentos, vale dizer que, durante as filmagens e na edição procuramos dar ênfase ao *close up* e fazê-lo com todos os personagens, pois, como também define Martin (2003, p.39-40), “[...]é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de” significação psicológico e dramático do filme, e é esse plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior.

É interessante notar que, após observar todas as situações, o escritor parece finalizar seus escritos escrevendo o título “Kew Gardens” na capa de seu caderno (figura 29). Dessa forma, o filme explicita a materialidade do signo verbal e declara abertamente a semiose realizada no processo de adaptação da obra de Woolf para um outro sistema semiótico.

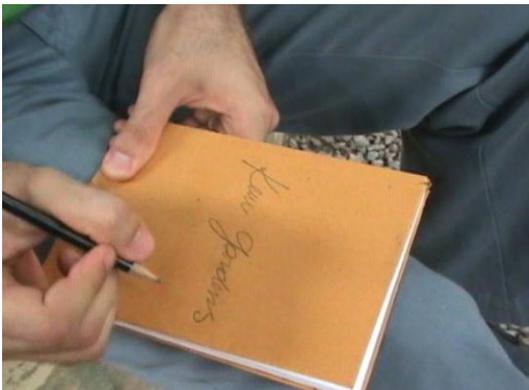


Figura 26

A imagem final do filme remete à imagem final do conto, na qual tudo e todos são envolvidos por uma névoa esverdeada, com a diferença de que no filme um círculo formado pelo espectro solar, que reúne todas as cores, parece envolver a todos, como se vê na figura 30:



Figura 27

5. Conclusões

Com essas descrições, pretendeu-se deixar claro que a adaptação foi pautada tanto em escolhas pensadas e cuidadosamente elaboradas, como em acasos, elementos que surgiram durante a produção ou mesmo durante as filmagens e que foram percebidos e incorporados ao enredo. Remetendo-se aos conceitos apresentados acima, pode-se dizer que optamos pela adaptação global, uma vez que reformulamos o texto-fonte utilizando de fatores externos a ele, ao mesmo tempo que operamos mudanças em seu conjunto.

A opção por incluir uma crítica, mesmo que velada a uma situação local, como descrito acima, mostra como as adaptações, como qualquer tradução, podem trazer marcas ideológicas, críticas sociais e políticas, quando priorizam ou intensificam um elemento do texto de partida. Nesse ponto, confluímos com o pensamento de Robert Stam (2000, p. 62) de que, da mesma forma que qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, um romance pode gerar inúmeras adaptações.

Pode-se dizer que amplificamos certos elementos da obra de Woolf, como a questão homossexual; que atualizamos e reculturalizamos, sem dúvida, o conto original e tentamos, de alguma forma, estabelecer uma analogia com a técnica do fluxo de consciência na estrutura, ou montagem de nosso curta.

Vale dizer, ainda, que os recursos utilizados por nós para a filmagem foram muito simples: a câmera foi uma mini-DV com microfone embutido, e a edição foi feita utilizando-se dos recursos do software *Adobe Premier*. Com isso, reforço a ideia de vários outros professores e pesquisadores, de que é possível se fazer um trabalho de qualidade, mesmo amador, com recursos básicos.

Sem dúvida, é uma tarefa complexa e trabalhosa, mas muito produtiva e eficaz à medida que se desenvolva cada uma das etapas de forma consciente e procure extrair dos alunos o máximo de explicações e justificativas para suas escolhas.

6. Referências bibliográficas

ALVES, Soraya F.; CORDEIRO, Gilson S. A adaptação na sala de aula: de Esperando Godot a Esperando Deusimar (esperar o quê?). Revista *Tradução e Comunicação*, n. 24, 2012. Disponível em: <<http://sare.unianhanguera.edu.br/index.php/rtcom/article/view/4483>>.

BAKER, Mona (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2005.

CATTRYSSE, Patrick. *Audiovisual Translation and New Media*. New York: ABS, 1997.

CINTRÃO, H. P.; ZAVAGLIA, A. Domínios culturais e função poética como condicionantes da adaptação dentro da tradução: reflexões sobre o conceito de "adaptação". In: XI ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC 2007, 2007, São Paulo. Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC 2007, 2007. p. 1-11.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FIELD, Syd. *Manual de roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. 14. ed. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

STAM, Robert. Beyond Fidelity. In: NAREMORE, J. (Ed.). *Film Adaptation*. New Brunswick/ Nova Jersey: Rutgers University press, 2000.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Penguin, [s.d.].

_____. Kew Gardens. In: _____. *Monday or Tuesday*. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/85/7.html>>. Acesso em: abr. 2011.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In PELLEGRINI, T. et al. (Org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

Ficha Técnica: *Intervalo*

Direção: Soraya Ferreira Alves

Roteiro: Sara Benvenuto e Paulo Vitor Bezerra

Câmera: Sara Benvenuto

Edição e montagem: Sara Benvenuto e Soraya Ferreira Alves

Elenco em ordem de aparição: Paulo Vitor Bezerra, Roberto Manga, Jamie Barteldes, Águida Freitas, Karlucy Farias, Terezinha Penaforte, Fagner Silveira, Isabel Cunha, Deborah Silva

Trilha Sonora: Emanuel Benvenuto, Emanuel Boaventura, Hélio Gomes