



## DE A FOGUEIRA PARA BORRALHO: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO DE MIA COUTO PARA O CURTA-METRAGEM DE ARTURO SABOIA

Data de recebimento: 21/06/2017

Aceite: 29/07/2017

Bento Matias GONZAGA FILHO (UNEMAT)<sup>1</sup>

**Resumo:** Esta leitura põe sob o foco a narrativa fílmica do realizador brasileiro Arturo Saboia, no curta-metragem *Borralho*, baseado no conto *A fogueira*, do escritor moçambicano Mia Couto. Aborda os aspectos controversos de uma tradução intersemiótica, nas relações de intertexto existentes na transmutação. Analisa os problemas relativos à traduzibilidade e à fidelidade, abrangendo a questão do estatuto da individualidade das obras partícipes do processo. A alteridade do texto literário e da narrativa fílmica, com suas convergências e divergências, passa por diversos fatores e métodos de elaboração, leitura e produção de sentidos. O elo entre os dois existe, porém, a tradução intersemiótica é livre.

**Palavras chave:** *A fogueira*. *Borralho*. Texto literário. Narrativa fílmica. Tradução intersemiótica.

**Abstract:** This reading focuses on the film narrative of the Brazilian director Arturo Saboia in his short film *Borralho*, based on the tale *A fogueira*, by the Mozambican writer Mia Couto. It addresses the controversial aspects of an intersemiotic translation in the intertextual relations existing in transmutation. It analyzes the problems related to translatability and fidelity, resulting in the question of the status of the individuality of the works participating in the process. The alterity of the literary text and the film narrative with its convergences and divergences goes through several factors and methods of elaboration, reading and production of meanings. The link between them exist, however, the intersemiotic translation is free.

**Keywords:** *A fogueira*. *Borralho*. Literary text. Film Narrative. Intersemiotic translation.

Discutir a narrativa fílmica elaborada a partir de um conto é adentrar na seara que cultiva a reflexão sobre tradução intersemiótica. Desse modo, faz-se necessário, como princípio anterior, tecer considerações sobre a adaptabilidade do signo à imagem. Um primeiro estado de confluência se estabeleceu com a absorção pelo cinema do modelo narrativo literário romântico do século XIX. Esse consortismo, por outro lado, trouxe benefícios à literatura no sentido de libertá-la dessa obrigação estética. Em princípio, o que se tornava mais manifesto naquele momento era a euforia em torno da possibilidade mimética do real observável, que se concretizaria através da imagem e não mais da palavra escrita. A impressão do imediato se

---

<sup>1</sup> Doutorando em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Professor de Literatura da UNEMAT. Cáceres – MT, Brasil. bentomatias@uol.com.br.



evidencia como algo possível e a realidade ganha uma representação mais intimista por ser imagem em movimento. Os movimentos visíveis da imaginação estabelecem a grande distinção e altivez da arte cinematográfica em relação à literatura, a fotografia e a arte em geral, desenhando-se a partir daí o conceito de cinema como arte autônoma.

Contudo, não há como perceber a relação literatura-cinema sem penetrarmos no terreno controverso das chamadas adaptações. A própria traduzibilidade do objeto estético na tradução interlingual já é um problema complexo, essa complexidade duplica-se na tradução intersemiótica. Balogh (2005, p. 52, 53) afirma:

No tocante a este problema, convém recordar as afirmações de Mitry recolhidas por Randal Johnson:

A adaptação implica o princípio absurdo de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhes dá vida. Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significantes.

Para a Balogh, a avaliação do texto que foi “adaptado” pode suscitar os mais diversos problemas concernentes aos valores significantes. Apesar de parecer óbvio que a responsabilidade maior na tradução deva estar no significante de caráter imagético, a prática tem demonstrado que nem sempre é assim que ocorre. Essa heterogeneidade nas substâncias da expressão transforma a avaliação, tanto da poeticidade, como do grau de êxito da adaptação em algo bastante complexo.

Nas relações de intertexto existentes na transmutação, os problemas relativos à traduzibilidade/intraduzibilidade, fidelidade/infidelidade abarcam a questão do estatuto da individualidade das obras partícipes do processo. O que acontece é que uma adaptação para ser boa tem necessariamente que trair a sua origem desde o ponto de partida, ou seja, o texto literário. Trair significa ser irreverente com ele, tomá-lo um gatilho e não um dogma intransponível. Talvez, procurando-se maior exatidão, é lícito dizer que a adaptação tem de ser desobediente ao texto original, e que a obediência significa sempre um limite a sufocar a criatividade de quem escreve um roteiro para um filme, devendo produzir esse texto para convocar imagens que está servindo às imagens de um texto, que se refere a si mesmo, no universo da linguagem escrita. É salutar subverter a sacralidade do texto. O desejável é que ao se adaptar um conto para a narrativa fílmica o conto seja olvidado. Suprimir pelo menos a ideia do texto como sagrado e intocável *status* de referência permanente é fulcral. O texto literário sobre a mesa deve estar aberto a uma nova experiência, à participação do mundo da imagem.



A criação de novas situações e, conseqüentemente, de novos diálogos e até mesmo de novos personagens pode perfeitamente estar no foco da intenção fílmica.

O outro aspecto importante na adaptação é a relação do escritor de ficção com a realidade. Como o trabalho pode ser tratado a partir de fatos vivenciados? A dor e a morte, como exemplos, por mais próximos que estejam do plano real, acima de tudo estarão no plano da ficção. Destarte, como numa adaptação de um problema real para a ficção literária não é aconselhável o apelo ao factual, na adaptação fílmica de um conto não é aconselhável a tentativa de cópia do texto escrito. Olhar objetivamente para o real é um olhar absolutamente inocente. Todos os olhos respondem a uma subjetividade cuidadosamente estabelecida. Aceitando-se a inevitável primazia da subjetividade interpretativa, aceita-se também a sua interação com a realidade através da ficção.

Um extraordinário exemplo de adaptação e intertextualidade é o filme *Fellini-Satyricon* (*Satyricon de Fellini*, 1969), dirigido por Federico Fellini, inspirado no texto *Satyricon*, de Petrónio. O próprio título já marca a personalidade e a singularidade do genial cineasta na elaboração e composição de sua película. As personagens, construídas com marcantes força e estilo pessoal do diretor, dialogam com o texto literário como concepções distintas. As três personagens principais, o narrador Encólpio, seu amante Ascilto e o belo servo Gitão parecem habitar e ter como gênese o mundo cinematográfico. Muitos dos diálogos do filme são extraídos de Petrónio; entretanto, envolvem os espectadores com uma originalidade tamanha que parecem ter saído exatamente do roteiro escrito pelo próprio Fellini, em parceria com Zapponi. O convergente e o divergente habitam um só espaço, num equilíbrio que traz à luz uma reflexão serena sobre o signo, a imagem, e a narrativa e suas relações com a literatura e o cinema.

A aproximação da narrativa literária com a narrativa fílmica se concretizou de maneira tão efetiva que não é somente o texto literário que é cooptado por meio da sinergia do cinema, há uma via de mão dupla. As técnicas da criação cinematográfica se concretizaram em luzes autônomas e a literatura se rendeu, absorvendo-as desde a primeira metade do século XX, produzindo narrativas sígnicas, referenciadas pela beleza do movimento constante das imagens. No espaço que reivindicam como vertentes artísticas distintas, a literatura e o cinema estabelecem suas peculiaridades. Suas alteridades enquanto arte, com as convergências e divergências, passam por diversos fatores e métodos de elaboração, leitura e produção de sentidos. Historicamente, há um elo ligando o literário e o fílmico, porém, a tradução intersemiótica é livre.



## 1. De *A fogueira* para *Borrvalho*

Terceiro trabalho do cineasta maranhense Arturo Saboia, *Borrvalho*, de 2006, tem a assinatura como roteirista e codiretor de Paulo Barbosa. O filme é um curta-metragem de 16mm, baseado no conto *A fogueira*, do escritor moçambicano Mia Couto, pertencente à coletânea de contos *Vozes Anotecidas*, publicado inicialmente em 1987. Reconhecida e laureada em diversos momentos, a produção de Saboia traz consigo toda a originalidade criativa de uma tradução intersemiótica bem elaborada. Com a interpretação da personagem do velho, Gê Martú recebeu o prêmio de melhor ator no Festival de Brasília no ano de lançamento do filme. No mesmo evento, o curta recebeu ainda os prêmios de melhor fotografia, assinada por André Benigno e de melhor filme na sua categoria.

Semelhantemente ao conto, *Borrvalho* contém apenas duas personagens. Em uma pobre e singular casa no campo, isolada do mundo, que no texto de Couto se situa em Moçambique e no filme em uma região do Brasil, entre as cidades de Corumbá de Goiás e Pirenópolis, vive um casal de velhos. “Em volta era o nada, mesmo o vento estava sozinho” (COUTO, 2013, p. 21). Em torno dos velhos, que não possuem nomes, tudo pulsa lentamente pela solidão e prenuncia a morte. O cenário se preenche somente com a presença do casebre, onde moram os velhos, e um imenso descampado em volta deste. A luz e a sombra são constantes e fundamentais para a construção da atmosfera e do ambiente. O interior da casa é sempre escuro, como uma eterna noite iluminada por algumas velas, produzindo o contraste claro-escuro, trazendo-nos a lembrança das telas de Caravaggio. Poeticidade dramática e sensível, propriedade observável também em Mia Couto. Fora da habitação o sol arde com intensa luz e o céu muito azul tem fim no horizonte inalcançável, exibindo uma paisagem de bela fotografia com fortes nuances pictóricas. Luz e sombra, vida e morte, interior e exterior são oximoros permanentes que reforçam a discussão existencial presente na narrativa fílmica de Saboia.

*Borrvalho* é um filme de poucas falas, elas muito se aproximam dos diálogos do conto, contudo é possível estabelecer uma relação com *Vidas secas*, de Graciliano Ramos:

- Eu tava pensano, muié.
- Hum?
- Se tu morrê, como é que eu sozinho, doente, sem força.. Como é que eu vo te interrá? Somo pobre, muié, nós num tem nada, nem ninguém. Nossos fio, cadê? Nem sabemo se tão vivo inda! Cavo logo tua cova, enquanto inda me resta um tiquinho de força.
- Sempre se preocupano comigo, né homi?



- Vo pegá aquele dinheirinho que nós inda tem guardado e amanhã, bem cedinho, vo na venda vê se encontro uma pá. (BORRALHO, 2006, 01m15s)

O tom coloquial, grave e simplório do diálogo sugestiona o espectador, fazendo com que ele se sinta emocionalmente capturado. Esse é um dos grandes objetivos da narrativa fílmica. Em maior proporção do que o texto escrito, o filme busca aspectos psicológicos mais profundos, possibilitando experiências mais diretas e intensas com as personagens. Diferentemente da surpresa incômoda, quando o diálogo é lido no conto, a proposta do velho, que normalmente pareceria absurda, acaba estabelecendo uma cumplicidade com quem assiste. A crítica à proposição de morte de uma pessoa se dilui no apelo de compaixão e na serenidade das personagens. Normalmente, na produção cinematográfica, quando se pretende causar perplexidade ou empatia com uma sequência fílmica, isso é vislumbrado já na proposição do roteiro. Pier Paolo Pasolini ao roteirizar *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Saló ou os 120 dias de Sodoma*, 1975), certamente já tinha na sua memória criativa a ideia do impacto que o filme poderia causar. O texto, baseado na peça teatral de Sade, *Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, é de profunda crítica sociopolítica e deslança-se por vias diretas à sugestionabilidade e ao campo perceptivo da mente do espectador. No momento em que o cineasta italiano resolve trazer o argumento original de Sade, escrito na França, no século XVIII, para os anos de 1944 e 1945 e ambienta-o na República de Saló, na Itália, demonstra que pretende uma aproximação maior com a imaginação do público contemporâneo. No documentário *Pasolini prossimo nostro* (*Pasolini nosso próximo*, 2006), dirigido por Giuseppe Bertolucci, Pasolini declara: “Além da anarquia do poder, meu filme é sobre a eventual inexistência da História, isto é, em contraste com a História como é vista pela cultura eurocêntrica, na qual está o racionalismo ou antiempirismo burguês de um lado e o marxismo de outro”.

Pasolini não descarta todo o conteúdo sadomasoquista da peça, exacerbando-o por intermédio das quatro personagens principais, um banqueiro, um duque, um bispo e um presidente da corte. Quando as cenas de um banquete de fezes, tratado no filme como a extensão dos desejos sexuais, são exibidas, a reação de surpresa e até de repúdio é imediata. A esse respeito, Munsterberg (1983, p. 43) faz a seguinte reflexão:

A relação entre a mente e as cenas filmadas adquire uma perspectiva interessante à luz de um processo mental bastante próximo aos que acabamos de ver, a saber, a sugestão. [...] As sugestões, assim como as



reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações. [...] Vemos uma paisagem no palco, ou na tela, ou na vida; esta percepção visual é uma deixa que suscita na memória ou na imaginação ideias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores. A sugestão, por outro lado, nos é imposta.

Saboia, eficazmente, lança mão desse processo de trabalho que a narrativa fílmica proporciona, através da sugestão e da subversão do texto de Couto. Com liberdade, cria personagens com outros aspectos físicos e psicológicos. Os velhos do conto se comportam como se houvesse um certo distanciamento entre eles. “E deitaram-se, afastados” (Ibidem, p. 22). Os velhos do filme vivem com mais proximidade e intimidade. As personagens do cineasta brasileiro são brancas, enquanto as do conto, pelo contexto, supõe-se que são negras. Os traços e a linguagem das “machambas” moçambicanas são substituídos pela cultura rural de uma região específica do Brasil. O tema fundamental do conto, o crepúsculo das identidades culturais, é renovado por Saboia, que opta por mudar o título de *A fogueira* para *Borrvalho*, numa clara alusão à morte e às cinzas restantes da destruição. Todavia, ele não perde o foco da fogueira, marca cultural própria de Moçambique: a primeira tomada busca as chamas do fogão a lenha no interior da residência. Ali há a presença de uma velha panela cozinhando a sopa rala com a qual se alimentam os velhos. Alternadamente, o velho e a velha cuidam do fogo, símbolo da pouca vida que lhes resta.

Nos textos de Mia Couto e de Arturo Saboia a morte do velho vem após uma intensa febre, ocasionada pelo excesso de esforço ao cavar a cova para a esposa. A chuva intensa, narrada por Couto, que cai no momento em que o velho trabalha é agravante do seu péssimo estado de saúde. No desenrolar do conto, o escritor moçambicano faz referência aos quatro elementos da natureza, ar, água, terra e fogo. Eles compõem o cenário, o clima e as personagens, que estão intimamente ligadas a tudo. Não há chuva no filme. O cineasta evita cair em contradição, devido à aridez do cenário. O velho adoece no excessivo exercício como coveiro:

- Tu tá muito abatido, homi!  
- Meu corpo todinho tá me doendo, muié. Meus braço num obedece direito.  
- Tu tá ardeno em febre, homi! Vem deitá, vem... Vem... Vem!  
(A velha busca uma caneca com água e leva até o velho que já está deitado)  
- Ai... Quero nada não, muié. Quero qui discansá sossegado, pra amanhã terminá logo com tua cova. Quero nada não! (Ibidem, 07m32s)



Saboia anuncia a morte do velho com maestria nas angulações das câmeras. No dia seguinte, ele se levanta fraco e ainda em jejum volta a cavar. Num certo momento, em ângulo alto (*plongée*), olha para dentro da cova e a cova lhe devolve o olhar, em ângulo baixo (*contre-plongée*). Ele termina por cair na cova e grita por socorro. Esse plano retoma o ângulo baixo anterior, agora o ponto de vista do velho e o da cova se equivalem. É na perspectiva do morto que o espectador, o velho e a cova lançam ainda um olhar à velha antes do resgate e tudo se torna escuro.

Borrvalho é uma obra que traz o apelo à originalidade. O poético e sensível texto de Mia Couto serve como inspiração para a produção de Saboia. O diálogo do filme com o conto se estabelece de forma livre, como deve ser numa tradução intersemiótica. As duas narrativas brilham e possibilitam excelentes exercícios nos planos literário e cinematográfico.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BORRALHO. Direção e roteiro: Arturo Saboia e Paulo Eduardo Barbosa Produção: Arturo Saboia. Brasil. 17min. 2006.

COUTO, Mia. A fogueira. In: **Vozes anoitecidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FELLINI-SATYRICON. Direção: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini e Bernardino Zapponi. Produção: Produzioni Europee Associati. Itália e França. 128 min. 1969.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. A memória e a imaginação. As emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. P. 25-54.

PASOLINI PROSSIMO NOSTRO. Direção e roteiro: Giuseppe Bertolucci. Produção: Cinemazero e Ripley's Film. Itália. 58 min. 2006.