



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E ENSINO**



**“HOJE É DIA DE MARIA”: UM ESTUDO SOBRE TRADUÇÃO  
INTERSEMIÓTICA E ADAPTAÇÃO DE PERSONAGENS DO  
ROTEIRO PARA A TV**

João Gabriel Carvalho Marcelino

**Campina Grande  
2019**

**João Gabriel Carvalho Marcelino**

**“HOJE É DIA DE MARIA”: UM ESTUDO SOBRE TRADUÇÃO  
INTERSEMIÓTICA E ADAPTAÇÃO DE PERSONAGENS DO  
ROTEIRO PARA A TV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino, da Universidade Federal de Campina Grande como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Linguagem e Ensino, na área de concentração em Estudos Linguísticos e linha de pesquisa de Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem.

Orientadora: Dra. Sinara de Oliveira Branco (UFCG).

**Campina Grande**

**2019**

- M314h Marcelino, João Gabriel Carvalho.  
“Hoje é dia de Maria”: um estudo sobre tradução intersemiótica e adaptação de personagens do roteiro para a TV / João Gabriel Carvalho Marcelino. – Campina Grande, 2019.  
112 f. : il. color.
- Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.  
"Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sinara de Oliveira Branco".  
Referências.
1. Tradução Intersemiótica. 2. Tradução Audiovisual. 3. Hoje é dia de Maria. 4. Adaptação. 5. Representação. 6. Performance. I. Branco, Sinara de Oliveira. II. Título.
- CDU 81'255.4(043)

João Gabriel Carvalho Marcelino


**“HOJE É DIA DE MARIA”: UM ESTUDO SOBRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA  
E ADAPTAÇÃO DE PERSONAGENS DO ROTEIRO PARA A TV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguagem e Ensino na área de Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sinara de Oliveira Branco

Aprovada em 24 de Julho de 2019

Banca Examinadora:

  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sinara de Oliveira Branco (UFCG/CH/UAL/PPGLE)

  
Examinador: Prof. Dr. José Edilson de Amorim (UFCG/CH/UAL/PPGLE)

  
Examinador Externo: Prof. Dr. Roberto Carlos Assis (UFPB/CCHLA/PPGL)

Suplente: Prof. Dr. Marco Antônio Margarido Costa (UFCG/CH/UAL/PPGLE)

Suplente: Prof. Dr. Daniel Antônio de Souza Alves (UFPB/CCHLA/PPGL)

**Campina Grande  
2019**

Dedico aos meus pais Elias e Maria Aparecida, ao meu irmão José Elias, aos meus avós paternos José Marcelino e Helena, e maternos Joaquim (*in memoriam*) e Creuza (*in memoriam*).

À minha tia Maria Quitéria, que me inspira a me dedicar e me aperfeiçoar mais e mais.

E, finalmente, dedico aos Amigos, Professores, DeMolays, Filhas de Jó e a HJ, que me ajudaram a concluir essa Segunda Jornada.

## AGRADECIMENTOS

A realização de mais uma etapa da minha formação profissional culmina na apresentação dessa dissertação. Até a solidificação dessa pesquisa foram muitos percalços, decisões e abdições para conquistar a entrada no Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, a produção da dissertação, o cumprimento de critérios para defesa e muitos outros passos até chegar aqui.

Essa travessia, que em homenagem a *Hoje é dia de Maria*, chamo de Segunda Jornada se encerra e abre caminho para os novos percursos que devo realizar a partir de agora. Sou feliz pela existência dessa obra que tem estado ao meu lado desde a graduação e me proporcionou um objeto de pesquisa muito produtivo.

Ao fim dessa Segunda Jornada é chegado o momento de agradecer a aqueles que me ajudaram a realizá-la. E agradecer é algo difícil, sempre corremos o risco de ser injustos ou de esquecer alguém, entretanto se faz necessário mencionar alguns nomes que, ao longo dos últimos dois anos, me ajudaram a realizar essa Jornada.

Agradeço aos meus pais Elias e Maria Aparecida que sempre se dedicaram a tornar possível que eu realize meus objetivos. E ao meu irmão José Elias pelo apoio dado ao longo do mestrado.

Aos meus avós maternos Joaquim (*in memoriam*) e Creuza (*in memoriam*) e paternos José Marcelino e Helena, que mesmo com pouca escolaridade souberam reconhecer a importância dos estudos para os filhos e isso tem sido passado a cada geração.

A Samuel Brito por ter me convencido a participar do IX Selimel em 2015, evento que me permitiu conhecer o PPGLE, a professora Sinara Branco e os Estudos da Tradução. Agradeço também pela companhia nos momentos de dificuldade e por cada conversa que tivemos, pois tornaram a caminhada mais agradável.

À minha tia Maria Quitéria, que foi quem primeiro me apresentou a universidade e, ao se dedicar a se tornar doutora em sua área, me inspirou a também me dedicar a minha formação profissional e me especializar sempre mais. E não só por inspirar, mas por conversar e comemorar cada etapa.

Às primas Sara, Nara, Jamile, Carol, Helena, Deyse e Rhaissa por me inspirar e me incentivar ao longo dos últimos dois anos. Agradeço por me ensinar a ser resiliente, paciente e a encarar as adversidades, e também por comemorar cada passo, mesmo que pequeno.

À Brenda, Loraine e Cristina que mesmo separadas geograficamente pelos nossos programas e áreas distintas, caminham ao meu lado desde o início da graduação compartilhando cada alegria e angústia.

À Jária Laís por todo o apoio e parceria desde o curso de Letras, seu “Avante!” tem me ajudado a atravessar os mais diferentes caminhos.

Às amigas que fiz em Campina Grande, Nathalie, Marina e Aline Bezerra que se tornaram presentes durante os dois anos do Mestrado e deram apoio, motivação e alegria quando nos encontrávamos.

Aos irmãos Heitor, Fábio, Fabrício, Thiago, Wilder, Vinícius e João Victor, ao Tio/irmão Josemir e a Tia Anne, por acreditar em mim e por me ensinar que a amizade e o companheirismo são importantes para qualquer conquista.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES por financiar a pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino.

Aos professores do PPGLE, Marco Antônio, Washington Farias, Maria Augusta, Josilene Pinheiro-Mariz e Fátima Alves pelas contribuições ao longo das disciplinas do curso, e à Coordenadora Denise Lino pela disponibilidade.

Aos meus colegas de turma dos Estudos Linguísticos Hayane, Ramon, Lidianne e Vanda, pela parceria. E aos colegas dos Estudos Literários Aline Arruda, Déborah e Rodrigo que proporcionaram boas conversas e bons momentos ao longo do curso.

Aos avaliadores, o Professor Dr. José Edilson Amorim, por desde o Fórum de Pesquisa, acompanhar o desenvolvimento do trabalho, pelas contribuições na qualificação, por supervisionar a realização do estágio de docência e por compartilhar tanto conhecimento. E ao professor Dr. Roberto Carlos Assis, pelas contribuições na qualificação e na disciplina de Teorias da Tradução do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.

Finalmente, agradeço à minha orientadora a Professora Dr.<sup>a</sup> Sinara de Oliveira Branco. Ao longo dos últimos dois anos, pude aprender sobre Tradução e mais ainda sobre como ser um bom profissional e uma pessoa melhor, foram orientações e conversas que me ajudaram a produzir mais do que resumos, artigos e a dissertação, me ajudaram a crescer como pessoa e como pesquisador. Sou e serei grato eternamente por essa experiência.

A todos, muito obrigado.

“O que há de ser tem muita força”

Hoje é dia de Maria



## RESUMO

Buscando contribuir com o campo dos Estudos da Tradução, esta pesquisa tem como objetivo analisar, na obra *Hoje é dia de Maria*, dois personagens específicos – O Coco e o Mascate –, levando em consideração a Tradução Intersemiótica no transporte para o audiovisual. Para tanto, buscamos: i) Identificar características imagéticas e verbais dos personagens Mascate e Coco no processo de Tradução Intersemiótica para o audiovisual de *Hoje é dia de Maria*; ii) Descrever as mudanças nas duas personagens e suas representações na obra original e na adaptação; iii) Discutir as implicações das mudanças identificadas na transposição de *Hoje é dia de Maria* para a microssérie. Diante da produção adaptada para a televisão observamos a construção de personagens e as adequações do roteiro, levando em consideração as linguagens verbal e não verbal. Como fundamentação teórica, partimos dos Estudos da Tradução, mais especificamente, da Tradução Intersemiótica, da Teoria da Adaptação, da Multimodalidade e dos Estudos Culturais, recorrendo aos estudos de Jakobson (2004 [1959]), Hutcheon (2013), Plaza (2013), Bassnet (2002), Kress (2010) e Hall (2016). Esta é uma pesquisa qualitativa; de cunho empírico e de caráter conceitual (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2001). Metodologicamente, a pesquisa está direcionada pelas pesquisas puras de cunho descritivo, uma vez que busca observar a transposição do roteiro televisivo para a microssérie, observando os pontos onde a tradução intersemiótica mais se evidencia entre o roteiro e a microssérie. Para a análise dos dados, foi construído um *corpus* paralelo, composto de imagens e recortes de texto extraídos da microssérie e do roteiro para tv publicado em 2005. Os recortes foram organizados entre *screenshots*, vídeos e texto. Os resultados apontam que a tradução intersemiótica do roteiro para a TV evidencia a relação entre a tradução e a adaptação no movimento de transpor o roteiro para o audiovisual. Através dessa relação, a transmutação entre os sistemas semióticos envolvidos utiliza diferentes combinações de elementos do contexto audiovisual para transmitir a mensagem do texto de partida e, paralelamente, recorre a diferentes elementos culturais para construir personagens e recriar elementos do roteiro. Os resultados mostram ainda que o processo de tradução intersemiótica do roteiro para a tv das personagens Coco e Mascate promove a adaptação de elementos culturais de origem indígena e do oriente médio através dos elementos verbais e não verbais para comunicar as ideias associadas aos personagens de origens específicas. A construção no audiovisual recorre à replicação de tipos e de estereótipos para produzir as personagens e apresentá-las ao público.

**Palavras-Chave:** *Hoje é dia de Maria*; Adaptação; Tradução Audiovisual; Tradução Intersemiótica; Representação.

## ABSTRACT

In order to contribute to Translation Studies, the objective of this research is to analyze two specific characters – the Coconut and the Vendor -, in *Hoje é dia de Maria*, considering Intersemiotic Translation in the move to the audiovisual production. To achieve this aim, the following steps are followed: i) Identifying images and verbal characteristics of the Vendor and the Coconut in the process of Intersemiotic Translation to the audiovisual production of *Hoje é dia de Maria*; ii) Describing the changes of the two characters and their representations from the original text into the adaptation; iii) Discussing the implications of the changes identified in the adaptation of *Hoje é dia de Maria* to the microseries. The characters' construction on television is studied considering the adaptation of the playscript to television, and observing the verbal and nonverbal languages that are used to adapt the text to television. The theoretical framework is based on Translation Studies, Intersemiotic Translation, Theory of Adaptation, Multimodality and Cultural Studies, using Jakobson (2004 [1959]), Hutcheon (2013), Plaza (2013), Bassnet (2002), Kress (2010) and Hall (2016). This research is qualitative, of empirical and conceptual character (WILLIAMS, CHESTERMAN, 2001). Methodologically, this research is directed by the pure research of descriptive nature, as it seeks to observe the transposition of the screenplay to television, observing points where intersemiotic translation is evident between the script and the miniseries. For the analysis a parallel corpus composed of images and cutouts of text extracted from the microseries as well as from the script published in 2005 was built. The clippings were organized as screenshots, videos and text. Results point out that the intersemiotic translation of the script for television shows the relationship between translation and adaptation in the movement to transpose the script into the audiovisual. Through this relationship, transmutation between the semiotic systems involved uses different combinations of audiovisual elements to convey the message of the source text and, in parallel, using different cultural elements to construct characters, recreating elements of the screenplay. Results also show that the screenplay's intersemiotic translation process to television, concerning the Coco and the Vendor, promotes the adaptation of cultural elements of indigenous origin and the Middle East through verbal and nonverbal elements to communicate the ideas associated with the characters of specific origins. The construction in the audiovisual uses the replication of types and stereotypes to produce the characters of different origins, representing them to the public.

**Keywords:** *Hoje é dia de Maria*; Adaptation; Audiovisual Translation; Intersemiotic Translation; Representation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Mapa de Holmes (1988) dos Estudos da Tradução .....	44
<b>Figura 2:</b> Estudos da Tradução (adaptado de PAGANO, VASCONCELLOS, 2003).....	45
<b>Figura 3:</b> Sugestão de Expansão no Mapa da Tradução de Holmes (1988) a partir de Pagano e Vasconcellos (2003) .....	46
<b>Figura 4:</b> Alaúde .....	86

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Configuração nativa do Bandicam para gravação de vídeo e captura de imagem.	55
<b>Quadro 2:</b> Identificação de vídeo no corpus.....	56
<b>Quadro 3:</b> Recortes de vídeo e texto do corpus.....	57
<b>Quadro 4:</b> Identificação de Imagem no corpus .....	57
<b>Quadro 5:</b> Screenshots coletados.....	57
<b>Quadro 6:</b> Propriedades de Arquivo.....	58
<b>Quadro 7:</b> Disposição dos arquivos do corpus.....	59
<b>Quadro 8:</b> Recorte de texto do Corpus Cena 34.....	60
<b>Quadro 9:</b> Captura de Imagem da microssérie.....	60
<b>Quadro 10:</b> Maria encontra os Índios que carregam o Coco no Roteiro para TV .....	65
<b>Quadro 11:</b> Chegada dos índios .....	66
<b>Quadro 12:</b> Pintura e padrão Xavante .....	67
<b>Quadro 13:</b> Vestes de palha.....	68
<b>Quadro 14:</b> Índio mostra o coco a Maria .....	69
<b>Quadro 15:</b> Maria interage com o Índio no Roteiro para TV.....	70
<b>Quadro 16:</b> Maria se faz de sabida .....	71
<b>Quadro 17:</b> Maria encara o Coco desconfiada .....	71
<b>Quadro 18:</b> Roteiro da cena da noite .....	72
<b>Quadro 19:</b> Maria escuta os sons da noite dentro do Coco.....	73
<b>Quadro 20:</b> Maria encara o Coco .....	74
<b>Quadro 21:</b> A transição Dia-Noite .....	75
<b>Quadro 22:</b> Transição do dia para a noite .....	75
<b>Quadro 23:</b> Primeira verbalização do Mascate .....	76
<b>Quadro 24:</b> O Mascate oferece seus serviços a Maria .....	77

<b>Quadro 25:</b> Linguagem corporal do Mascate.....	77
<b>Quadro 26:</b> Roteiro da cena do Mascate .....	78
<b>Quadro 27:</b> Mascate e Close no embrulho .....	79
<b>Quadro 28:</b> Close em Maria e desaparecimento do Mascate .....	80
<b>Quadro 29:</b> Descrição do Tucumã na lenda de Como a Noite Apareceu.....	82
<b>Quadro 30:</b> Os sons da noite em Hoje é dia de Maria.....	83
<b>Quadro 31:</b> Tucumã e Coco .....	84
<b>Quadro 32:</b> Primeira descrição do Mascate.....	85
<b>Quadro 33:</b> Mascate e sua Mula.....	85
<b>Quadro 34:</b> O Chapéu do Mascate .....	87
<b>Quadro 35:</b> Close no Mascate: .....	87
<b>Quadro 36:</b> Chapan, Cirwal e as vestes do Mascate .....	88
<b>Quadro 37:</b> Turbante .....	89
<b>Quadro 38:</b> Olhos delineados com Kohl .....	90

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	19
<b>1.1 Estudos da Tradução – História e desenvolvimento científico</b> .....	19
1.1.1 Semiótica .....	25
1.1.2 A Tradução Intersemiótica .....	28
<b>1.2 A Adaptação</b> .....	31
<b>1.3 Cultura e Representação</b> .....	38
<b>2. METODOLOGIA</b> .....	44
<b>2.1 Localização da pesquisa</b> .....	44
<b>2.2 Descrição do <i>Corpus</i></b> .....	48
<b>2.3 Sistematização da Coleta e Construção do <i>Corpus</i></b> .....	52
2.3.1 Ferramenta de Coleta de Dados: <i>Bandicam</i> .....	54
2.3.2 Identificação do <i>corpus</i> .....	56
2.3.3 Organização e Armazenamento dos dados.....	58
2.3.4 Elementos do <i>Corpus</i> .....	59
<b>2.4 Procedimentos Metodológicos</b> .....	61
<b>2.5 Categorias de análise</b> .....	61
<b>3. ANÁLISE</b> .....	63
<b>3.1 Tradução Intersemiótica entre Roteiro para TV e Microsérie</b> .....	63

3.1.1 Coco.....	64
3.1.2 Mascate.....	76
<b>3.2 Adaptação dos personagens Coco e Mascate .....</b>	<b>81</b>
3.2.1 Do Tucumã ao Coco .....	81
3.2.2 Do Oriente Médio ao Sertão – A construção do Mascate .....	84
<b>3.3 As implicações das mudanças sofridas pelas personagens e suas representações .....</b>	<b>91</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>105</b>

## INTRODUÇÃO

A propagação de uma obra utiliza ferramentas para que o alcance de uma produção atinja diferentes espaços, a exemplo está a tradução, pois permite o contato entre diferentes culturas e comunidades. Desse modo, a adaptação alia-se à tradução como um elemento importante na propagação de uma obra, permitindo que ela seja expandida e recontextualizada, o que possibilita que a obra seja divulgada em uma cultura completamente diferente da sua cultura de origem, causando no leitor da tradução a compreensão comparável à leitura do texto original. Através da tradução e da adaptação é possível difundir elementos culturais entre diferentes sistemas culturais desde o nível nacional (entre diferentes regiões) até o nível internacional; essa difusão de elementos culturais possibilita a reflexão sobre os processos de tradução, de adaptação e as implicações que as traduções têm sobre as representações de elementos culturais específicos.

*Hoje é dia de Maria* (2005) é uma produção nacional que adapta diversas narrativas conhecidas em uma microssérie dividida em duas temporadas chamadas Jornadas. A microssérie foi elaborada a partir das pesquisas de Carlos Alberto Soffredini (1939-2001), e postumamente finalizada e roteirizada por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. O roteiro segue a construção é construído para a finalização posterior na televisão, no ano de 2005, foi adaptada para a televisão no formato de microssérie pela Rede Globo de Televisão. Em sua narrativa, *Hoje é dia de Maria* (2005) conta a história da menina Maria, que vive no sertão com o pai viúvo e alcoólatra, e após o casamento do pai com a vizinha viúva e de má índole, Maria acaba por ser assassinada pela Madrasta e enterrada sob um capinzal. Posteriormente, a menina é ressuscitada e parte em uma jornada pelo sertão em busca das franjas do Mar.

A trama de *Hoje é dia de Maria* (2005) é constituída a partir de narrativas da cultura popular que são entrelaçadas ao conto *A menina enterrada viva*, em um movimento de apropriação, recuperação e expansão de uma narrativa pré-existente (HUTCHEON, 2013). A partir da primeira narrativa utilizada como base para a construção do roteiro vão se entrelaçando outras narrativas, contos e lendas à trama para que a aventura de Maria seja construída. Diante dessa constituição, observa-se a valorização da cultura popular e das manifestações culturais brasileiras em uma produção exibida em TV aberta. Nesse sentido, a transição do roteiro para a televisão desperta questionamentos acerca de Tradução Intersemiótica e Adaptação.



A narrativa estabelece intertextos com as culturas indígena e europeia, observando-se a referência à lenda indígena *Como a Noite Apareceu*, que trata de um mito de origem e narra o surgimento da noite nos primórdios do mundo indígena. A lenda é registrada da oralidade por José Vieira Couto de Magalhães (2003 [1876]) e está compilada em antologia de Luís da Câmara Cascudo (2003 [1944]). Há também referência ao conto de fadas *Cinderela*, que tem sua versão mais conhecida registrada por Charles Perrault (2010 [1695]), e que se relaciona também com o conto *Maria Borracheira* registrado por Silvio Romero (2017 [1885]). Os textos que serviram de base para a construção de *Hoje é dia de Maria* partem dos registros de narrativas da oralidade feitos por Silvio Romero e Luís da Câmara Cascudo, além de outros textos da literatura de cordel e clássica.

Observando transposição do roteiro televisivo de *Hoje é dia de Maria* (2005) para a Televisão encontra-se a Tradução Intersemiótica, no movimento de traduzir entre diferentes sistemas linguísticos (JAKOBSON, 2004), tendo em vista que o roteiro é um texto que é produzido visando a conclusão com a interpretação apresentada no contexto audiovisual. Ao observar o movimento de tradução intersemiótica, paralelamente destaca-se o movimento de adaptação, processo que ocorre ao levar o texto do roteiro para a televisão e realiza readequações, omissões ou alterações em relação ao texto original, tornando o texto adaptado um texto único, apesar de próximo do texto original.

As obras que passam pelo processo de Transmutação, a mudança do sistema linguístico em que se apresentam do verbal para o não-verbal (e vice-versa), também denominada Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 2004), estão sujeitas à interpretação de uma equipe criativa, levantando a reflexão de como a linguagem popular presente nas narrativas orais ganha um novo veículo e uma nova interpretação ao ser recriada na mídia audiovisual. A partir dos recursos empregados na produção audiovisual para compor os planos, combinando e organizando os elementos para montar as cenas (AUMONT, 2002), surgem questionamentos a respeito da construção da narrativa e reflexões acerca das motivações que levam a tal organização e o que essa organização sugere.

Diante da adaptação do roteiro de TV para a televisão, dois pontos da obra nos chamam atenção: i) A Origem da noite: passagem do segundo episódio da série que apresenta *O País do Sol a Pino*, país em que a noite foi roubada e aprisionada em um Coco que é guardado pelos índios; e ii) Mascate: personagem que aparece no quinto episódio *Os Saltimbancos*, o Mascate que entrega a Maria o vestido e os sapatos para que ela vá ao

fandango que homenageia o retorno do príncipe, assim como o aviso para que retorne à meia noite. Estes pontos chamam atenção por se tratarem de elementos característicos de culturas específicas. A lenda *Como a Noite Apareceu*, de origem indígena; e a figura do Mascate, caixeiro viajante de origem árabe possuem especificidades e sua apresentação no roteiro e na microssérie os caracterizam de forma distinta na relação do roteiro com às narrativas que são referenciadas na construção do roteiro e na posterior adaptação para a televisão.

A partir disso, a adaptação da personagem e do *prop*<sup>1</sup> destacados na obra nos faz levantar os seguintes problemas: i) A transformação da personagem e do *prop* do texto original para a TV; ii) As possíveis motivações (teórico-culturais, técnicas e midiáticas) que levam a essas adaptações; e iii) O impacto que elas causam em termos de Tradução Intersemiótica e Adaptação. Estes problemas se destacam devido à construção imagética de elementos culturais distintos, problematizando a construção do personagem e do *prop* na adaptação e sua relação com o roteiro e, ainda, se a relação que se estabelece entre os objetos da relação tradutológica entre o roteiro e a obra final produzida para a televisão é de orientação aberta ou fechada para a produção da obra adaptada.

Desse modo, objetivamos analisar, na obra *Hoje é dia de Maria*, dois personagens específicos – O Coco e o Mascate –, utilizando a Tradução Intersemiótica no transporte para o audiovisual. Os objetivos específicos: i) Identificar características imagéticas e verbais dos personagens “Mascate” e “Coco” no processo de Tradução Intersemiótica para o audiovisual de *Hoje é dia de Maria*; ii) Descrever as mudanças nas duas personagens e suas representações na obra original e na adaptação; e iii) Discutir as implicações das mudanças identificadas na transposição de *Hoje é dia de Maria* para a Microssérie.

Por esses aspectos, a pesquisa se insere no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, mais especificamente, na Tradução Intersemiótica e Audiovisual, observando aspectos da representação cultural através das linguagens verbal e não-verbal. Tendo em vista a Tradução Intersemiótica e Adaptação presentes em *Hoje é dia de Maria* (2005), foram levantados os dados acerca das pesquisas desenvolvidas na área de Tradução Intersemiótica

---

<sup>1</sup> *Prop* é um objeto que possui uma função importante para a narrativa, um *prop* pode ser tão importante que a narrativa passa a girar em torno dele (CARLSSON, 2018) como percebe-se no coco em *Hoje é dia de Maria*, ou no anel de *Senhor dos Anéis*.

de obras brasileiras, utilizando o banco de teses e dissertações de domínio público<sup>2</sup>, vindo a constatação de que há poucos estudos relacionados à vertente das produções nacionais. Assim, entendemos a necessidade de se discutir produções nacionais e como elas são adaptadas, considerando os textos de origem e a importância para que essas adaptações ocorram.

Com os objetivos delimitados, os procedimentos metodológicos marcam a pesquisa como qualitativa; de cunho empírico; e caráter conceitual (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2001). Para o desenho metodológico da pesquisa utiliza-se os Estudos de *Corpora* para orientar a construção de um *corpus* multimodal, utilizando como fonte da coleta de dados o roteiro para a tv (verbal) e os recortes de vídeo e imagens capturadas da Microsérie (audiovisual). Os dados do *Corpus* são analisados utilizando como base os Estudos da Tradução (JAKOBSON, 2004 [1959]<sup>3</sup>; PLAZA, 2013) realizando a observação dos dados enquanto tradução intersemiótica entre diferentes sistemas de signos; a Teoria da Adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2000) tendo em vista as adaptações que o texto sofre durante a transposição para o audiovisual, e os Estudos Culturais (BHABHA, 1998; SAID, 2011) visando entender as transformações sofridas pelos personagens considerando a recepção pelo público.

Esta dissertação está organizada em três grandes seções, distribuídas da seguinte maneira: o primeiro capítulo apresenta os pressupostos teóricos relacionados aos Estudos da Tradução, Semiótica, Tradução Intersemiótica, Teoria da Adaptação e Representação cultural. O segundo capítulo apresenta os aspectos metodológicos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa: a descrição dos dados coletados e sua origem, os recursos utilizados para a coleta, a construção de *corpus*, os procedimentos metodológicos, assim como as categorias de

---

<sup>2</sup> Conclusão a partir da consulta ao banco de dissertações do Programa de Pós-graduação em Tradução da UFSC (<http://ppget.posgrad.ufsc.br>, uma dissertação voltada para a tradução intersemiótica de obra de Literatura Brasileira, consulta em 22 de outubro de 2018), Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da UFCG ([http://posle.ufcg.edu.br/index.php?title=Disserta%C3%A7%C3%B5es\\_Defendidas](http://posle.ufcg.edu.br/index.php?title=Disserta%C3%A7%C3%B5es_Defendidas), nenhuma dissertação voltada para a tradução intersemiótica de obras da Literatura Brasileira, consulta em 22 de outubro de 2018), e Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFC o (<http://www.ppgpoet.ufc.br/pt/repositorio-poet/teses-dissertacoes/dissertacoes/>, nenhuma dissertação voltada para tradução intersemiótica da literatura brasileira, consulta em 22 de outubro de 2018), e Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB (<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/>, uma tese, consulta em 22 de outubro de 2018). É possível observar que, nos programas de pós-graduação consultados, ainda há apenas dois estudos realizados disponibilizados no banco de dados dos programas com adaptações de obras que remontem à literatura brasileira.

<sup>3</sup> O texto de Roman Jakobson *On linguistic aspects of Translation* foi originalmente publicado em 1959, entretanto utilizamos como referência a publicação do texto presente na obra organizada por Lawrence Venutti *The Translation studies reader* publicada em 2004, por este motivo quando citado no corpo desta dissertação a data da publicação de Jakobson se referirá a data da obra que foi acessada.

análise. O terceiro capítulo apresenta a análise dos dados, relacionando-os com as teorias discutidas e visando atender os objetivos específicos estabelecidos para a pesquisa. Por fim, diante das discussões apresentadas ao longo da dissertação estão as considerações finais sobre os resultados obtidos.

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresenta o aporte teórico que fundamenta a pesquisa. O capítulo está dividido em três seções: a primeira seção apresenta um panorama do desenvolvimento histórico-científico dos Estudos da Tradução até sua categorização por Jakobson (2004) em Intralingual, Interlingual e Intersemiótica. Inseridas nesta seção estão duas subseções referentes à delimitação do campo da Semiótica e, em seguida, aprofundamos as teorias relacionadas à Tradução Intersemiótica. A Segunda seção apresenta a discussão sobre a Teoria da Adaptação direcionada para o *corpus* estudado na pesquisa. E a última seção apresenta a discussão sobre Cultura e sobre Representação, considerando o contexto tradutológico.

### 1.1 Estudos da Tradução – História e desenvolvimento científico

O percurso dos Estudos da Tradução até consolidar-se como campo disciplinar remonta a história da atividade tradutória em si. É importante considerar, neste percurso, os processos de elaboração e relações entre a autonomia do tradutor com a obra traduzida e os procedimentos adotados para transmitir uma determinada mensagem entre textos de diferentes sistemas linguísticos, considerando função e equivalência (VENUTI, 2004). Desse modo, Williams e Chesterman (2010, p. 1)<sup>4</sup> apresentam os Estudos da Tradução como “área de estudo dedicada a descrever, analisar e teorizar os processos, contextos e produtos da tradução assim como os papéis dos agentes envolvidos”<sup>5</sup>. Em uma definição inicial, percebe-se que os Estudos da Tradução se voltam para o processo tradutório, buscando compreender seu funcionamento, os agentes envolvidos no processo, o produto tradutório e sua recepção.

O tratamento científico dos processos tradutórios se dá em resposta à necessidade de se contextualizar o exame de tais processos “considerando-os, não apenas como fenômenos linguísticos ou estilísticos, mas também como processos de transferência de significado entre culturas” (PAGANO, 2001, p. 118). Compreende-se, a partir da afirmação da autora, que a Tradução não é um fenômeno que ocorre de maneira isolada; mas um fenômeno com uma

---

<sup>4</sup> As traduções apresentadas nesta dissertação são de nossa autoria, no corpo do trabalho encontram-se as traduções e em nota de rodapé os excertos referenciados em língua inglesa.

<sup>5</sup> *The field of study devoted to describing, analyzing and theorizing the processes, contexts and products of the act of translation as well as the (roles of the) agents involved.* (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010, p. 1).

função social, entrelaçando-se a diferentes perspectivas do processo comunicativo, assim como as relações interculturais. Isso possibilita que o processo e o produto tradutórios sejam estudados sob o olhar científico, para compreender como se dá a tradução e qual seu impacto sobre os receptores.

A compreensão do campo disciplinar da tradução permite que as áreas de pesquisa nos Estudos da Tradução se ramifiquem em diversos campos, visando entender a Tradução – enquanto processo e produto. Por esta perspectiva, Munday (2008) caracteriza os Estudos da Tradução como uma área de estudos de natureza

[...] multilíngue e interdisciplinar, abrangendo qualquer combinação de linguagem, diferentes ramificações da linguística, literatura comparada, estudos de comunicação, filosofia e diversos tipos de estudos culturais incluindo o pós-colonialismo, bem como a sociologia e a historiografia<sup>6</sup> (MUNDAY, 2008, p. 1).

A amplitude dos Estudos da Tradução é também a motivação para que a Tradução seja estudada enquanto campo disciplinar. Sendo um campo de ordem prática, que abrange a comunicação, a Tradução permite que a comunicação ocorra, assim como permite que as línguas sobrevivam (OUSTINOFF, 2011). Desse modo, a tradução é um processo comunicativo, tendo como objetivo transmitir o conhecimento registrado no texto da língua de origem para um leitor estrangeiro, a partir da construção da obra traduzida. Esse processo é uma mediação entre duas línguas e considera que o texto de chegada é funcionalmente equivalente ao texto de partida – em outras palavras, o texto traduzido mantém a função comunicativa, priorizando o conteúdo e a transposição das informações (OUSTINOFF, 2011; LEVÝ, 2004; REISS, 2004).

Ao passo que se desenvolvem de maneira multidirecional, os Estudos da Tradução “configuram-se como campo disciplinar autônomo, com propostas teóricas, discussão de problemáticas e metodologia específicas” (PAGANO, 2001, p. 118), definindo as motivações que consolidam o campo disciplinar que naturalmente se expande e possibilita o surgimento de novas perspectivas e problematizações acerca do funcionamento da tradução. O

---

<sup>6</sup> [...] *multilingual and also interdisciplinary, encompassing any language combinations, various branches of linguistics, comparative literature, communication studies, philosophy and a range of types of cultural studies including postcolonialism and postmodernism as well as sociology and historiography* (MUNDAY, 2008, p. 1).

desenvolvimento de pesquisas em Tradução visa entender como a tradução ocorre para assim tornar possível facilitar o processo de tradução. Desse modo, a observação do processo e do produto tradutórios através dos Estudos da Tradução serve de mapa para guiar sua definição através do terreno da linguística (BORGES NETO, 2004).

Os Estudos da Tradução consideram que o leitor chega ao texto de partida com sua carga de conhecimento (REISS, 2004). Desse modo, entende-se que a tradução gera o resultado esperado quando é compreendida pelo leitor da tradução. O processo tradutório ainda pode ser visto como uma sequência de escolhas feitas pelo tradutor para produzir a tradução mais eficaz para um determinado contexto (REISS, 2004), essas escolhas visam otimizar a compreensão da tradução pelo leitor ao considerar o funcionamento dos sistemas de signos em que a tradução ocorre. Em síntese, o tradutor deve escolher entre as opções que tenham maior proximidade com o sentido do texto original, pensando a recepção e o público alvo.

Caracterizando o crescimento da área dos Estudos da Tradução em direção a sua definição como campo disciplinar, Bassnett (2002, p. 17) argumenta que “os Estudos da Tradução, portanto, estão explorando um novo território enquanto diminuem a distância, estabelecendo pontes entre os grandes terrenos da Estilística, História da Literatura, Linguística, Semiótica e Estética”<sup>7</sup>. Os Estudos da Tradução, transitando entre diferentes áreas da Linguística, ao mesmo tempo em que estabelece pontes e conecta essas áreas, possibilita que a disciplina se consolide.

Diante do desenvolvimento dos Estudos da Tradução é possível observar que estes não visam estabelecer normas de como produzir a ‘tradução perfeita’, mas entender seu processo (BASSNETT, 2002). A compreensão que os estudos sugerem visa entender como as traduções ocorrem, considerando o processo e o produto, desse modo, permitindo identificar possíveis estratégias de tradução capazes de facilitar o trabalho do tradutor e torná-lo mais eficiente, recorrendo ainda à produção de meios que facilitem a tradução utilizando os recursos e tecnologias disponíveis.

Historicamente, os Estudos da Tradução encontram-se estreitamente entrelaçados ao desenvolvimento da literatura desde antes da tradução na Roma Antiga e, posteriormente, ao

---

<sup>7</sup> *Translation Studies, therefore, is exploring new ground, bridging as it does the gap between the vast area of stylistics, literary history, linguistics, semiotics and aesthetics.* (BASSNETT, 2002, p. 17)

império Romano, devido à frequente tradução de obras literárias para o latim (BASSNETT, 2002; OUSTINOFF, 2011; BERMAN, 2013). Entende-se que o conceito romano de tradução serviu de ponto de partida para as discussões acerca da tradução e da intervenção do tradutor na construção do texto de chegada. Para Bassnett (2002, p. 51), “uma vez que o processo de enriquecimento do sistema literário é uma parte integral do conceito romano de tradução, não é surpresa encontrar, também, o interesse na questão do enriquecimento da linguagem”<sup>8</sup>. A autora quer dizer que a tradução faz parte, tanto da literatura quanto da linguagem, ao permitir que a língua sofra modificações através da tradução e da incorporação de palavras estrangeiras no vocabulário, da criação de neologismos e dos recursos que a tradução possibilita para a transposição da informação entre uma língua e outra. Evidencia-se a tradução enquanto uma operação metalinguística embutida na produção de linguagem (PLAZA, 2013).

Observando o termo Tradução, é possível encontrar as delimitações para a compreensão do campo e seu desenvolvimento científico na linguística. Munday (2008, p. 5) conceitua o termo Tradução da seguinte forma:

O termo **tradução** por si só tem vários significados: pode se referir ao campo de estudo, o produto (o texto traduzido) ou o processo (a produção da tradução, o ato de **traduzir**). O **processo de tradução** entre duas línguas escritas diferentes envolve o tradutor mudando um texto na língua de origem (**texto de partida**) na língua de origem (**língua de partida**) para um texto escrito (**texto de chegada**) em uma língua diferente (**língua de chegada**). (MUNDAY, 2008, p. 5, grifos do autor)<sup>9</sup>

O autor evidencia o termo Tradução como o campo disciplinar no qual esta pesquisa se insere. As delimitações sobre Tradução permitem que pesquisas sejam desenvolvidas buscando compreender a tradução não só como uma passagem de uma língua para outra, mas como um processo comunicativo entre diferentes sistemas linguísticos e, conseqüentemente,

---

<sup>8</sup> *Since the process of the enrichment of the literary system is an integral part of the Roman concept of translation, it is not surprising to find a concern with the question of language enrichment also* (BASSNETT, 2002, p. 51)

<sup>9</sup> *The term **translation** itself has several meanings: it can refer to the general subject field, the product (the text that has been translated) or the process (the act of producing the translation, otherwise known as **translating**). The **process of translation** between two different written languages involves the translator changing an original written text (the **source text** or **ST**) in the original verbal language (the **source language** or **SL**) into a written text (the **target text** or **TT**) in a different verbal language (the **target language** or **TL**). (MUNDAY, 2008, p. 5, grifos do autor)*



entre diferentes sociedades e culturas, considerando que a língua e a comunicação entre sociedades estão intrinsecamente relacionadas.

A pesquisa em tradução busca sua contextualização histórica e cultural identificando as justificativas para que as traduções sejam realizadas. Desse modo, os Estudos da Tradução relacionam-se com diferentes áreas de conhecimento, como os Estudos Linguísticos e Literários, a Psicologia, a História, a Antropologia e a Filosofia, além de vincular-se a abordagens dos Estudos Críticos, Pós-coloniais, de Gênero e Culturais (PAGANO, 2001). A História da Tradução parte da caracterização de períodos de tempo bem definidos a partir da demarcação de períodos de desenvolvimento dos Estudos da Tradução, buscando compreender como a tradução progride enquanto campo disciplinar, seus efeitos na língua e na comunidade em que as traduções são criadas.

As demarcações de períodos históricos na tradução permitem que a evolução da tradução seja estudada assim como possibilitam que os impactos das novas tecnologias de informação na tradução sejam estudados. Esta área “busca investigar mudanças sistemáticas no conceito de tradução, tendo em conta o sistema de signos que constitui uma determinada cultura, e são de grande valor para o pesquisador de Estudos da Tradução”<sup>10</sup> (BASSNETT, 2010, p. 49). Portanto, a evolução da prática tradutológica é de interesse fundamental nos estudos relacionados à História da Tradução, revelando os efeitos de longo prazo das traduções, e as relações entre tradutores, editores, quais textos são traduzidos e porque, além das estratégias de tradução (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010).

Por este viés, a Tradução de Multimídia se encontra em avanço contínuo, permitindo reflexões sobre esta categoria mais recente de tradução enquanto processo, produto e as questões que permeiam a produção audiovisual enquanto indústria e mercado. A Tradução de Multimídia considera elementos socioculturais assim como os elementos profissionais que impactam nas decisões da tradução quando se considera um produto audiovisual (DIAZ-CINTAS, 2004). Isto quer dizer que a plataforma de tradução multimídia considera elementos diferentes para a construção de sentido, que vão além do texto verbal, considerando fortemente a linguagem não verbal.

---

<sup>10</sup> *Seeks to investigate changing concepts of translation systematically, having regard to the system of signs that constitutes a given culture, are of great value to the student of Translation Studies.* (BASSNETT, 2010 p. 49)

Tendo em vista a evolução da tradução acompanhada do desenvolvimento tecnológico, a Tradução Audiovisual segue o caminho da mídia cinematográfica-televisiva, possuindo ao dispor da tradução a potencialidade semiótica que a linguagem audiovisual permite (AZÊREDO, 2012). A linguagem na Tradução Audiovisual permite que o verbal e o não-verbal realizem a tradução de maneira combinada entre as diferentes linguagens e teve o seu desenvolvimento impulsionado pelas pesquisas relacionadas à tradução voltada para a legendagem (GAMBIER, 2006). Esse movimento possibilitado por estas pesquisas ainda permite as reflexões sobre as diferentes plataformas que a tradução está inserida assim como a aplicação das diferentes categorias de tradução na tecnologia.

Fazendo uma relação do audiovisual com as diferentes formas de traduzir, citamos Jakobson (2004), que estabelece três categorias de tradução, dividindo-as em Tradução Intralingual, Tradução Interlingual, e Tradução Intersemiótica, que correspondem, respectivamente, à tradução dentro de uma mesma língua, tradução entre diferentes línguas, consideradas como língua de partida e língua de chegada, e a tradução entre diferentes sistemas de signos. Diante da delimitação de categorias de tradução propostas por Jakobson (2004) encontra-se a relação entre as teorias aplicadas nos Estudos da Tradução para compreender o processo e o produto.

Cada categoria de tradução parte da existência de um texto a ser traduzido, tendo em vista a transmissão da mensagem do texto de partida para o texto de chegada. A Tradução Intralingual utiliza os recursos disponíveis para a reescrita do texto dentro da língua, como a paráfrase; a Tradução Interlingual realiza a transmissão da mensagem entre a língua de partida e a língua de chegada de forma mediada, considerando função e equivalência; e a Tradução Intersemiótica considera que os signos verbais e os não-verbais causem no leitor do texto de chegada o efeito similar ao que o texto original causa no leitor do texto de partida. Enquanto processo, cada categoria de tradução recorre à interpretação do texto de partida para a produção do texto de chegada.

A seguir, nos aprofundamos na modalidade de Tradução entre diferentes sistemas de signos, a Tradução Intersemiótica. Para tanto, apresentamos algumas discussões acerca da Semiótica pois torna-se necessário a reflexão sobre este campo, tendo em vista a Tradução Intersemiótica enquanto categoria de tradução entre diferentes sistemas de signos. Esta categoria destaca-se em razão da construção da pesquisa direcionada para o estudo da Tradução Audiovisual e, em seguida, para a Teoria da Adaptação.

### 1.1.1 Semiótica

O processo de tradução entre diferentes sistemas de signos pressupõe a discussão acerca da Semiótica. Tendo em vista que a comunicação é um processo de significação, é possível compreender esse processo como uma tradução que considera o pensamento não verbal, com o cérebro associando o signo linguístico a um signo de outra natureza (PIGNATARI, 2004) desse modo o pensamento não verbal é traduzido na linguagem verbal, revelando uma tradução constante entre pensamento e verbalização.

Partindo desse processo de significação encontra-se a definição do signo linguístico de Saussure entre Signo, Significado e Significante (SAUSSURE, 2006) considerando a imagem acústica associada ao objeto que está por representar. Diante dessa relação entre a palavra e o objeto Peirce (2005, p. 40) afirma que “Todo signo é, em sua origem, ou uma imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora”. O signo, portanto, representa um objeto ou conjunto de objetos imaginável ou inimaginável para a posterior caracterização em um símbolo na comunicação.

Peirce (2005) considera as perspectivas de raciocínio como um dos princípios básicos da sua teoria enquanto perspectiva filosófica. Tais perspectivas de raciocínio são apresentadas através da construção do pensamento científico-crítico: a Dedução parte da subjetividade e do simbólico e das possíveis leituras que podem ser deduzidas a partir dos elementos subjetivados. A Indução está associada a conclusão por aproximação a partir da inferência que conduz a verdade, o princípio neste caso está na inferência que estabelece o valor de uma relação. E a Retrodução estabelece-se a partir da adoção de uma hipótese até que ela seja testada, neste caso o raciocínio a partir de uma hipótese pré-estabelecida é testado e contestado até que a hipótese seja provada ou rejeitada com a formulação de uma nova hipótese. Desse modo, o autor ainda menciona a Analogia que se define quando um grupo de objetos está em concordância em um aspecto, podendo concordar em outros aspectos. Essas definições permitem que a Semiótica tenha um princípio analítico e correlacione-se com as tríades metafísicas e psicológicas (PEIRCE, 2005).

A partir da relação entre a tríade Signo, Significado e Significante e a Tradução do pensamento, é possível compreender que Peirce (2005) estabelece que o Sentido é o efeito

imediatamente do signo causado na mente, a maneira como é pretendido que seja interpretado; o Significado é o efeito experimentado em cada ato de interpretação, dependente do interprete e da situação em que a interpretação ocorre, o que o torna diferente a cada interpretação. Significação é o efeito causado pelo signo sobre o interprete, seu resultado final é o que todo interprete está destinado a chegar quando reflete e interpreta o signo (PEIRCE, 2005). A constante presença da interpretação no movimento semiótico de comunicação por si já estabelece uma sólida relação com a Tradução e a percepção do pensamento como tradução (PAZ, 2009).

As relações triádicas estabelecidas por Peirce (2005) permitem a derivação das teorias que levam aos três tipos de signo definidos entre Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A Originalidade implica nas noções de possibilidade e qualidade, a originalidade está para o que é primeiro e dele partem as outras duas relações possíveis na tríade; a Obsistência estabelece relação de incompletude e remete à originalidade, pois depende dela para existir e caracterizar-se; e a Transuasão implica nas noções de norma, generalizações e leis e estabelece as relações de convenção na caracterização do que se tem por originalidade (PEIRCE, 2005; PIGNATARI, 2004).

A partir das divisões em tríades propostas por Peirce (2005) são caracterizadas na Semiótica as tríades Psicológicas. Desse modo, são apresentados os conceitos de: Qualidade, que é simples em si mesma; de Relação, que é a consciência dupla ou sentido de ação e reação. Mediação, que é a consciência plural ou sentido de aprendizado dos conceitos estabelecendo a função da comunicação enquanto um processo psicológico, observando as formas de consciência e baseadas em síntese, e visando a inteligibilidade ao estabelecer relação entre as tríades de Peirce.

Partindo do princípio lógico adotado por Peirce (2005), são estabelecidos os três tipos de signos considerados indispensáveis: Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone apresenta-se através da semelhança ou analogia com o sujeito do discurso, estabelecendo uma relação de signo de qualidade e significado com o objeto que representa, gerando nessa categoria a qualidade de *hipoícones*, que podem apresentar-se através de imagens – qualidades primeiras; diagramas – relações análogas com as partes que os constituem, através de metáforas representam em paralelo com o seu objeto e esses ícones se organizam a partir de similaridade e coordenação em relação ao seu objeto. O segundo tipo de signo é o Índice, que atrai a atenção para um objeto particular, por estar relacionado a ele em uma relação real, ao representar o objeto

imediatos, como uma fotografia instantânea de um objeto, funcionando como pontes entre o objeto e o símbolo (PEIRCE, 2005; PIGNATARI, 2004; PLAZA, 2013). O terceiro signo é o Símbolo, que é uma descrição que significa o seu objeto. O símbolo é uma convenção ou hábito instituído na identificação daquele tal objeto que é representado por ele (PEIRCE, 2005; PLAZA, 2013).

No campo da semiótica ainda é importante ressaltar a relação entre o verbal e o não-verbal, descrita por Eco (2000), o autor aponta que é tão possível comunicar na linguagem verbal através de combinações e recombinações de palavras, assim como é possível traduzir elementos verbais com outros elementos verbais. Entretanto, apesar de o não verbal poder ser traduzido no verbal, isso nem sempre pode ocorrer, as estruturas não verbais podem representar de maneira completa uma mensagem e não ser possível expor uma tradução para a mensagem exposta no não verbal de maneira completa no campo verbal, posicionando o que pode ser traduzido em uma área cinza entre verbal e não verbal em que os conteúdos são traduzidos através de uma aproximação (ECO, 2000).

Observando o ambiente da comunicação, dividido entre verbal e não verbal, Eco (2000, p. 153) descreve dois pontos: “(i) existem diversos tipos de signos ou diversos modos de produção sógnica, (ii) muitos desses signos apresentam um tipo de relação com seu conteúdo que parece diverso daquele mantido por signos verbais” o primeiro ponto destacado por Eco direciona para a ideia dos diferentes meios semióticos, cada meio utiliza recursos diferentes para a sua produção sógnica e a comunicação que é estabelecida por esses meios é completamente funcional, representando conceitos e significados que tem sentido completo naquele contexto, isso direciona para o segundo ponto, a relação entre o conteúdo e o signo pode ser diferente da relação que é mantida por signos verbais, tendo em vista que as convenções que definem a significação é diferente entre o verbal e o não verbal.

Por esse motivo Eco (2000, p. 154) afirma que “a linguagem verbal é o artifício semiótico mais poderoso que o homem conhece; mas que existem, não obstante, outros artifícios capazes de cobrir porções do espaço semântico geral que a língua falada nem sempre consegue tocar”, reforçando que a linguagem não verbal é tão eficiente para a comunicação quando a linguagem escrita, tendo em vista que naturalmente existem espaços que a linguagem verbal não consegue cobrir e a linguagem não verbal pode ser combinada para cobrir esses espaços. Observando essa relação do verbal com o não verbal na semiótica é

possível perceber, mesmo que o autor não se refira como tal, a Tradução Intersemiótica como uma característica natural do pensamento em signos.

A partir da Semiótica encontra-se o caminho para as discussões acerca de Tradução Intersemiótica que se encontram a seguir, observando o pensamento enquanto tradução (PLAZA, 2013). Plaza (2013, p. 27) evidencia essa característica a partir do caráter de transmutação de signo em signo do pensamento, devido à comunicação verbal partir da substituição do ícone pelo símbolo, desse modo o processo de substituição é um processo de tradução por si, pois um “signo se traduz em outro” remetendo as ideias discutidas na teoria da semiótica de Peirce (2006) e do verbal e não verbal de Eco (2000).

### 1.1.2 A Tradução Intersemiótica

Segundo Jakobson (2004), a Tradução Intersemiótica, ou Transmutação, tratando-se da transposição do significado entre diferentes sistemas de signos, acaba por explicitar que se trata de um processo de leitura e interpretação. Diferente do que se entende por tradução, essa modalidade é mais abstrata do que as outras categorias de tradução (OUSTINOFF, 2011), pois a interpretação do signo verbal para o não-verbal (e vice-versa) é variada e depende do tradutor e dos sistemas de signos verbais e não-verbais no qual o texto de chegada será construído.

Diante da Tradução Intersemiótica, o movimento do texto para a imagem e vice-versa encontra-se na relação entre símbolo e imagem. Nesse sentido, Pierce (2005, p. 40) afirma que “todo símbolo é, em sua origem, ou uma imagem da ideia significada, ou uma reminiscência de alguma ocorrência individual, pessoa ou coisa, ligada a seu significado, ou é uma metáfora”. Enquanto a tradução do pensamento vai da imagem para a palavra convencionalizada a nomear aquele ícone, o processo inverso utiliza-se de diversos elementos visuais que remetam ao ícone ou ao índice para transpor o significado. A criação de um símbolo, dentro dessa percepção é a tradução da imagem para o pensamento e, eventualmente, a palavra verbalizada ou escrita na comunicação. O processo cognitivo de tradução é percebido como constante, tendo em vista que a comunicação oral e escrita é uma tradução de elementos não-verbais para a linguagem verbal – o indivíduo vê o objeto ou tem uma ideia abstrata, constrói seu pensamento e o comunica utilizando a linguagem verbal (ou não verbal).

Plaza (2013) apresenta a Tradução Intersemiótica a partir de três aspectos: o pensamento em signos, o intercurso de sentidos e a transcrição de formas. A definição do que é tradução é descrita pelo autor:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2013, p. 14)

A partir da citação acima, compreende-se a Tradução como prática constitutiva da própria história, ao fazer transitar sentidos entre diferentes sistemas de signos, culturas e comunidades. Desse modo, a partir desse efeito de trânsito de sentidos no meio semiótico presente na tradução, Lima (2011, p. 19) afirma que “cada atividade semiótica tem seu próprio sistema de sentido, e o modo como cada signo representa outro [...] e a relação que existe entre eles é o objeto de estudo da tradução intersemiótica”. Delimitando, portanto, o objeto de estudo da Intersemiótica como a relação que existe entre a forma que um signo representa outro, considerando que as culturas e sociedades funcionam de forma particular e os sistemas de signos utilizados nas suas representações seguem os mesmos princípios. Tendo em vista a diferença entre os sistemas de signos e as representações do objeto de estudo, a Tradução Intersemiótica possibilita problematizar essas relações.

Para Plaza (2013, p. 30), na Tradução Intersemiótica “os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, por sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. Nesse sentido, devido ao movimento de formação de novos sentidos do processo de Tradução Intersemiótica o produto de uma Tradução Intersemiótica possui valor independente, sendo a interpretação de um signo que, desvinculado do original, pode ser interpretado novamente, formando uma teia semiótica que cresce a cada nova interpretação, como aponta Jeha (2004, p. 128): “A tessitura dessa teia semiótica é aberta a mudanças, pois cada experiência implica um novo fio, uma outra relação, um outro desenho”. É possível observar no *corpus* da pesquisa que, através da própria tessitura da obra, ao entrelaçar diferentes textos e transmutá-los em imagens, a obra traduzida se torna uma obra independente que carrega significados próprios em relação ao texto.

A expansão da teia semiótica, que se pode discutir a partir da Tradução Intersemiótica, possibilita que o processo tradutório seja pensado como um processo de interpretação do tradutor, que visa disponibilizar ao leitor da tradução uma interpretação do sentido da mensagem do texto de partida visando a língua ou sistema de signos do texto de chegada e a compreensão do leitor da tradução de maneira comparável a leitura do texto original. Desse modo, Jeha (2004, p. 127) afirma que “todo processo de tradução, como um ato de significação, segue este padrão: um indivíduo experimenta um signo (um texto) que está por ou refere-se a um fenômeno no universo ficcional e que cria um sentido (o interpretante) em sua mente”. O processo de Tradução em suas diferentes categorias pode ser visto como um processo de transcrição do pensamento em signos e vice-versa, para que esse processo ocorra é necessário que o tradutor experimente o signo através da leitura, compreenda o seu sentido e a partir disso transponha o sentido para o sistema linguístico ou de signos do texto de chegada.

Observando a tradução intersemiótica da literatura para o cinema, Jeha (2004, p. 127) explica que “o que é transposto de um sistema semiótico para outro, ou, como aqui, da literatura para o cinema, é o significado do signo”. O produto final da Tradução Intersemiótica, dada a mudança de sistema linguístico que essa categoria de tradução propõe, é o significado presente no texto de partida. Cabendo nesse processo realizar adequações para a construção da tradução, no caso da Tradução Intersemiótica da Literatura para o audiovisual, Lima (2011, p. 21) afirma que “ao passar elementos linguísticos de um romance para as imagens de um filme, será necessário realizar escolhas que podem manter, suprimir ou acrescentar significados ao original” com essa observação percebe-se como a transposição do texto para a tradução intersemiótica é também um processo de criação, especialmente quando se considera a tradução do texto literário, que por si já é um ato criativo, tendo em vista que o texto literário é um tipo de texto que não é estático e permite diferentes interpretações (BRITTO, 2016), logo, cada tradução é uma interpretação possível do texto e sugere combinações de recursos diferentes para a sua construção, dependendo da interpretação do tradutor ou da equipe que traduz.

Os diferentes sistemas de signos em que a tradução do verbal para o não verbal podem ocorrer não são percebidos de forma isolada, mas “fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos a partir de seu contraste irônico, ou sua tensão interior” (DINIZ, 1998, p. 321). As combinações de sistemas



de signos na tradução intersemiótica para o audiovisual, de maneira similar à forma como a linguagem escrita se combina e recombina para construir significado, combina e recombina elementos verbais (texto, legendas) e não verbais (músicas, ruídos, fotografia, interpretação entre outros) para criar novos sentidos e transmitir ao leitor a mensagem do texto de partida.

Entendemos, portanto, a interpretação na tradução intersemiótica como o processo de leitura do texto que será traduzido e a compreensão do que tradutor entende como relevante sobre aquele texto que passa pelo ato de ressignificação posterior (JEHA, 2004), a interpretação do texto é passível de variações tendo em vista a natureza não estática do texto literário, portanto a interpretação é um aspecto variável. A releitura, aproximando-se do processo de adaptação, visa uma recriação do texto fonte a partir da visão do tradutor que se apropria do texto para depois recriá-lo em acordo com as suas próprias ideias. Observando que o texto literário admite múltiplas leituras, devido ao fato de que não é estático (BRITTO, 2016), a Tradução Intersemiótica estabelece um relação com a teoria da Adaptação (HUTCHEON, 2013), tendo em vista que os dois processos ocorrem em paralelo, essa percepção permite que se abra caminho para o estudo e o desenvolvimento das pesquisas relacionadas à Teoria da Adaptação.

Diante do exposto, o que se entende por Tradução Intersemiótica neste trabalho é revelar o movimento intersemiótico do texto verbal do roteiro para TV para o contexto audiovisual da televisão considerando, portanto, o contexto multimodal da televisão e os recursos que são utilizados na construção do audiovisual, observando a tradução das descrições de cenas, personagens, cenários e a utilização de recursos não verbais em geral para a realização da tradução.

## **1.2 A Adaptação**

A Tradução Intersemiótica da literatura para a mídia Audiovisual (cinema, televisão, entre outras) abre caminho para a discussão aprofundada do produto da tradução, considerando as adequações e modificações que ocorrem no movimento de transposição do verbal para o não verbal, nos direcionando para o campo da Teoria da Adaptação. A Adaptação é definida por Hutcheon (2013, p. 9) como sendo “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Entende-se, na definição da autora, a relação fundamental da Adaptação com a Tradução, ambas estando relacionadas por tratar da

transcodificação de mensagens entre diferentes sistemas de signos, porém, por perspectivas diferentes.

Diante da transcodificação entre diferentes sistemas de signos, encontra-se na arte a possibilidade de várias formas de transposições – entre livros e filmes, por exemplo – (OUSTINOFF, 2011), como forma derivada e relacionada à Tradução Intersemiótica, a teoria da adaptação observa as ferramentas utilizadas na adaptação e adequações sofridas pelo texto adaptado que resultam na produção de filmes, séries, novelas e produtos audiovisuais em geral. Hutcheon (2013, p. 29) amplia a definição de adaptação como

[...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou na mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Em sentido amplo, a Adaptação pode reinterpretar uma obra para diferentes modalidades de texto, não necessariamente tratando do audiovisual. Entretanto, a observação do sentido de Adaptação levanta questionamentos sobre o processo de adaptação para a construção de produções disponibilizadas na mídia. Desse modo, é necessário compreender que a Adaptação também é caracterizada por tipos distintos. Hutcheon (2013, p. 30) divide as Adaptações em três categorias:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

A definição das categorias de Adaptação possibilita que o campo de estudo delimite e caracterize seus objetos de forma que sejam estudados a partir de uma perspectiva de análise do produto final em relação ao texto de partida. As categorias de adaptação podem ser observadas nas produções audiovisuais encontradas em plataformas de mídia no formato de séries e filmes. A transposição declarada de uma ou mais obras é observada em obras como a trilogia *O senhor dos anéis* (2001-2003), que transpõem a obra mais famosa de J. R. R.

Tolkien (1892-1973) para a trilogia cinematográfica; um ato criativo e interpretativo pode ser visto no filme *Malasartes e o duelo com a morte* (2017), que recupera narrativas orais do personagem do folclore Pedro Malasartes para construir uma narrativa fílmica de fantasia; e um engajamento intertextual extensivo como pode ser percebido em *Hoje é dia de Maria* (2005), que em sua construção se utiliza como fonte textos de diferentes origens e autorias que são organizados na construção da narrativa a partir do conto *A menina enterrada viva* (CASCUDO, 2004), construindo o roteiro televisivo da obra produzida em 2005.

A produção de Adaptações e a sua observação a partir de categorias evidencia que a adaptação reflete a interpretação de um texto e sua aplicação em uma plataforma de mídia específica. Nesse sentido, Stam (2000, p. 54) aponta que “Nós lemos o romance através dos nossos desejos, esperanças e utopias introjetados, e enquanto lemos criamos no nosso imaginário o *mise-en-scène* do romance no espaço particular das nossas mentes<sup>11</sup>”. Diante dessa perspectiva é possível compreender que o adaptador é um leitor assim como o público, e a adaptação é uma leitura possível do texto literário; o texto não sendo estático e permitindo várias interpretações a partir dos elementos mencionados por Stam (2000).

A adaptação possibilita interpretações diferentes a partir de leitores diferentes. É do confronto entre a nossa fantasia (leitores) e a fantasia do outro (os adaptadores) que perdemos a nossa relação com a obra original, e a adaptação passa a ser tratada como algo ruim, indesejado (STAM, 2000). Esse entendimento é revisto ao interpretarmos a adaptação como um texto por si com suas próprias particularidades e que supõe interpretações a partir dele (HUTCHEON, 2013) isso torna o entendimento da tão desejada fidelidade ao texto original e a própria definição de originalidade conceitos que reduzem a adaptação.

A ideia de original para a adaptação parte do conceito de que o “texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar” (STAM, 2006, p. 50) essa percepção do texto original evidencia que o texto não é estático e a adaptação recorre a uma série de escolhas para construir no audiovisual uma interpretação do texto original. O processo de adaptação ocorre ao levar essas escolhas para transformar o texto original na adaptação para a mídia audiovisual, e a adaptação:

---

<sup>11</sup> *We read a novel through our introjected desires, hopes, and utopias, and as we read we fashion our own imaginary mise-en-scène of the novel on the private stages of our minds* (STAM, 2000, p. 54)

[...] faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrictões políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme. (STAM, 2006, p. 50)

O contexto em que a adaptação é produzida condiciona a produção do produto adaptado, mesmo que seja uma produção coletiva, as escolhas que envolvem a adaptação são condicionadas ao renome de quem a dirigirá, os atores escalados, o mercado ao qual será oferecida, entre outros fatores que influenciam a adaptação produzida, seja ela para o cinema, para a televisão ou para plataformas de *streaming*.

A demanda por uma relação evidente com o texto original “Ignora o processo de produção de filmes – por exemplo, as diferenças entre custos e modos de produção<sup>12</sup>” (STAM, 2000, p. 56) e desconsidera que a noção de fidelidade é essencialista em ambas as mídias envolvidas. A noção de fidelidade parte da ideia da existência de uma essência que pode ser isolada e extraída de uma obra e a busca por fidelidade inviabiliza a criação de adaptações, desconsiderando o processo de criação de uma obra adaptada, que envolve a releitura da obra, produzindo um objeto que pode ser visto como uma obra completa e sem a necessidade de uma comparação com o original para apontar qual é melhor.

O Preconceito direcionado às adaptações também parte de uma perspectiva de imposição sobre a arte que visa estabelecer o que é bom ou ruim. A *senioridade*, a *Iconofobia* e a *Logofilia* evidenciam os preconceitos que tentam inferiorizar a adaptação. A *senioridade*, ideia de que as artes antigas são naturalmente superiores as artes que surgem depois; a *Iconofobia*, ideia de que as artes visuais são inferiores as artes verbais (STAM, 2000) aliadas criam o preconceito sobre a mídia audiovisual, considerando-a inferior e não tão rica quanto o texto escrito, que é considerado sacro em uma perspectiva de *Logofilia*. Estes preconceitos desconsideram o processo de adaptação, que parte de uma série de elementos que, das etapas de pré-produção até a exibição, envolvem diferentes profissionais e diferentes trabalhos que podem tornar a adaptação tão rica quanto o texto.

---

<sup>12</sup> “Ignores the actual processes of making films – for example, the differences in cost and in modes of production” (STAM, 2000, p. 56)

É necessário ressaltar que o processo de adaptação é feito em um sistema de coletividade, observando a produção para a televisão e para o cinema, assim como as novas plataformas de mídia. Televisar é um processo lento que vai da roteirização, produção, escolha dos atores, até a construção dos personagens pelos atores, construção de figurino, mixagem de som, edição, montagem, entre outros, tudo isso em coletividade (SMITH, 2003). A Adaptação para a mídia é um processo coletivo em cada etapa da pré-produção até a pós-produção. Observa-se que a Adaptação não é uma criação individual, mas um processo que envolve diferentes adaptadores para a composição de um produto final direcionado ao público alvo. Hutcheon (2013, p. 126) ressalta que “de outro ângulo econômico, as formas de arte colaborativa de alto custo, como óperas, musicais e filmes, buscarão apostas seguras em um público já pronto – e isso geralmente significa adaptar”. A adaptação é um produto de uma indústria que existe para atender a uma demanda de mercado e que visa um retorno financeiro através de produtos gerados da adaptação a partir do licenciamento e propaganda, por exemplo DVDs, CDs, Livros de arte, brinquedos, roupas entre outros.

O texto escrito que será adaptado é o texto de partida da adaptação e pode ser percebido como um signo que será transformado em um símbolo. O adaptador lê o texto, o interpreta e o traduz. A adaptação é, de certo modo, um símbolo da obra original. Para que a tradução seja efetuada por completo, a mídia final utilizará os recursos a disposição para compor a cena. Amorim (2013, p. 17) afirma que “no caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida”. Nota-se que o processo de Tradução Intersemiótica recorre a diferentes elementos não verbais, que vão além de imagens, para que o significado do texto original atinja seu alvo de maneira similar à que o texto que inspira a adaptação atingiria.

A construção das adaptações parte da interpretação do texto que é utilizado como base. Nesse sentido, Stam aponta que “As palavras de um romance, como muitos teóricos apontam, tem um significado virtual, simbólico; nós como leitores, ou como diretores, temos que preencher seus paradigmas indeterminados” (STAM, 2000, p. 55)<sup>13</sup>. As lacunas da interpretação do texto que são preenchidas naturalmente pela leitura, na construção de um

---

<sup>13</sup> “The words of a novel, as countless commentators have pointed out, have a virtual, symbolic meaning; we as readers, or as directors, have to fill in their paradigmatic indeterminances.” (STAM, 2000, p. 55)

produto audiovisual, são preenchidas utilizando os recursos disponíveis nesse tipo de produção, evidenciando uma interpretação possível para a leitura daquele texto.

Posto o sentido da Adaptação como a recodificação do texto de partida com o objetivo de causar no leitor da adaptação efeito similar a leitura do original pelo o leitor de tal, é possível, também, fazer adequações e mudanças durante a adaptação na construção do produto final, como afirma Hutcheon:

[...] adaptações da mesma peça, mesmo se a apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes: as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação “correta”. Isso também é uma forma de transculturação” (HUTCHEON, 2013, p. 197)

Percebe-se, na afirmação da autora, que tais mudanças nas Adaptações possibilitam que os textos sejam interpretados e adequados a novos períodos de tempo e novas culturas, contextualizando-as de acordo com a interpretação e a intenção do adaptador. Esse potencial de atualização da Adaptação permite que as produções adaptadas recontextualizem grandes narrativas, considerando a ambientação que é optada pelos adaptadores, que as temáticas que são abordadas nas narrativas são, de certo modo, atemporais e permitem essa recontextualização.

Percebemos o processo de recontextualização na construção de *Hoje é dia de Maria* (2005) através da ambientação no espaço sertanejo da narrativa que, nos textos que servem como inspiração para a construção da obra, se passam em ambientes diferentes. Como um ato criativo, a adaptação permite que isso ocorra. O processo de adaptação permite a construção da adaptação estabelecendo relações com outras modalidades, o que pode definir uma continuidade ou um aprofundamento da obra adaptada, e na própria adaptação é possível estabelecer intertextos, seja com textos verbais ou com textos não verbais.

A mudança de meio semiótico da qual a adaptação é resultado permite justificar a ausência de fidelidade com o texto tido como original, cabe o entendimento de que a adaptação que ocorre paralelamente a Tradução Intersemiótica possui graus diferentes de fidelidade (no sentido amplo do termo fidelidade). A esse respeito Stam afirma que:

A mudança de uma faixa única, meio unicamente verbal como um romance, que ‘joga apenas com as palavras’, para um meio multi-faixa como o filme, que pode jogar não só com as palavras (escritas ou faladas), mas também com a performance teatral, musica, sonoplastia e imagens com movimento, explicam a impossibilidade – e eu sugeriria até mesmo a idesejabilidade – da fidelidade (STAM, 2000, p. 56)<sup>14</sup>

Enquanto Tradução Intersemiótica, a mudança entre os meios semióticos de um meio unicamente verbal para um meio que recorre a diferentes modalidades, cria um grau de infidelidade em relação ao texto de partida, e enquanto Adaptação esses graus de infidelidade acabam por se afastar do texto de partida e estabelecer a adaptação como uma obra paralela ao texto de partida, pois apesar de relacionada ao que se caracteriza como original, a adaptação é uma obra que existe e pode ser observada por si (HUTCHEON, 2013).

Considerando a independência da adaptação enquanto obra que pode ser observada por si, a independência que a adaptação possui em relação ao original é vista sob uma perspectiva cultural no sentido que:

[...] a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo (STAM, 2006, p. 24)

A adaptação é parte de um sistema formado pelas produções culturais niveladas, dentro de um sistema formado por produções similares, elaboradas a partir de imagens e simulações, a adaptação é um texto que está integrado a continuidade discursiva de uma cultura, portanto não é deslocado nem isolado da cultura em que se insere a produção. Dentro da categoria da adaptação, os elementos que formam essa continuidade discursiva são textos independentes e passíveis de interpretações dos leitores que experienciam o texto mesmo sem ter conhecimento da relação com o original e com o grau de fidelidade da adaptação.

A partir destes conceitos de Adaptação, entendemos que o processo de adaptação acontece de maneira paralela à Tradução Intersemiótica, enquanto o texto é traduzido para o

---

<sup>14</sup> “*The shift from a single-track, uniquely verbal medium such as the novel, which ‘has only words to play with’, to a multitrack medium such as film, which can play not only with words (written or spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikehood – and I would suggest even de undesirability – of literal fidelity*” (STAM, 2000, p. 56)

audiovisual, as modificações e adequações referentes à adaptação servem de recursos da interpretação dos adaptadores para constituir o produto final da adaptação de maneira que atenda a uma demanda, ou se torne mais evidente para o espectador. Portanto, consideramos a Adaptação neste trabalho como os ajustes que o texto do roteiro de *Hoje é dia de Maria* (2005) passa na construção da microssérie, traçando, assim, as diferenças entre roteiro e adaptação e permitindo a reflexão sobre essas mudanças.

### 1.3 Cultura e Representação

Observando a Tradução Intersemiótica e a Teoria da Adaptação, é possível percebê-las como atividades produtoras e disseminadoras de conteúdo cultural. Diante dessa perspectiva, as reflexões sobre o produto da tradução e da adaptação direcionam para as considerações acerca da Cultura e Representação. Partindo do conceito de cultura, Eco (2000) o delimita enquanto um aspecto antropológico, como podemos ver a seguir:

Se aceitamos o termo ‘cultura’ em seu correto sentido antropológico, encontraremos de imediato três fenômenos culturais elementares que, em aparência, não possuem qualquer função comunicativa (nem qualquer caráter significativo): (a) a produção e o uso de objetos que transformam a relação homem-natureza; (b) as relações familiares como núcleo primário de relações institucionalizadas; (c) a troca de bens econômicos (ECO, 2000, p. 16)

A definição de cultura como observada pelo autor permite que as relações sociais sejam interpretadas como aparentemente independentes da função comunicativa. Entretanto, como é observado por Eco (2000), a cultura pode ser estudada na linguística de duas maneiras, partindo dessa delimitação antropológica: “(i) a cultura como um todo, *deve*, ser estudada como fenômeno semiótico; (ii) todos os aspectos da cultura podem ser estudados como conteúdos de uma atividade semiótica” (ECO, 2000, p. 16). Tendo em vista que a comunicação não se limita ao aspecto verbal, os diferentes sistemas de comunicação verbal e não verbal se combinam nas atividades culturais, estabelecendo um fenômeno semiótico que deve ser estudado como um todo. Cada relação sociocultural que acontece na cultura é um fator comunicativo que implica em representação, causa e efeito, portanto a adaptação assim como as relações, as produções e trocas na sociedade têm um efeito semiótico a ser estudado.



Considerando essas trocas entre culturas se torna importante considerar o papel da tradução nessas relações, é através da tradução que se deslocam elementos culturais entre diferentes culturas, desse modo “A tradução tem, em geral, um impacto muito maior, pois corresponde a uma nova redação do livro, numa disposição ligada ao novo contexto da recepção, a um novo sistema retórico e metafórico e as novas referências literárias e históricas.” (ESPAGNE, 2012, p. 32) entende-se que no contexto da tradução textual, o ato de traduzir, ao recriar o livro em outro sistema linguístico ou de signos possibilita compreender o processo de tradução entre contexto de produção e contexto de recepção assim como refletir e problematizar como a cultura é traduzida e adaptada.

Considerando que a cultura está intrinsecamente ligada à comunicação no mundo moderno, o acesso à tecnologia da informação permitiu que a informação e a cultura estrangeira cheguem nos lugares mais remotos do mundo:

As comunicações eletrônicas, o alcance mundial do comércio, da disponibilidade dos recursos, das viagens, das informações sobre os padrões climáticos e as mudanças ecológicas unificaram até mesmo os locais mais remotos do mundo. Esse conjunto de padrões foi, a meu ver, possibilitado e inaugurado pelos impérios modernos (SAID, 2011, p. 38)

Desde o período das grandes navegações a troca de informações se intensificou com o movimento colonizador do imperialismo. Esse intercâmbio permitiu que, de maneira natural ou forçada, culturas se misturassem na formação de novas culturas no fluxo contínuo de formação cultural. As informações, hábitos, tradições estão sendo conhecidas e reconhecidas e os estudos culturais percebem que o imperialismo sobrevive numa esfera cultural geral, em práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais. A crítica dos estudos culturais não está na produção de conteúdo inserido no imperialismo, mas em entender a construção da cultura nacional dentro do império e como os monumentos intelectuais são criados, tendo em vista que o passado influencia o presente (SAID, 2011) e, também, a forma como as artes representam os sujeitos e as culturas permitem compreender como as representações são articuladas, refletindo sobre elas nas produções culturais atuais.

Observando o movimento da globalização, da informação e a colonização, percebe-se que a hibridização cultural se torna parte constituinte das culturas na atualidade. O movimento

que mescla culturas de diferentes origens na formação de novas culturas é, também, fruto desse movimento, e esse conceito destaca-se, tendo em vista que:

Hoje a hibridização cultural abrange todas as áreas do pensamento humano. O termo hibridismo, cuja origem se liga às ciências biológicas, pedido de empréstimo desse campo de conhecimento, aqui é usado como forma de comparação com a fusão de culturas trazidas pela globalização. As culturas hoje se interpenetram, sofrendo influências múltiplas, constantes e de forma imediata. (ALMEIDA, 2008, p. 18-19)

A constante hibridização das culturas se manifesta em todas as modalidades de produção cultural, influenciando as representações, as técnicas de produção, os produtos levados para a mídia e o próprio texto sofrem influência desse processo de maneira evidente ou velada. O movimento de hibridização pode ser visto em *Hoje é dia de Maria* diante da mescla de culturas indígena, europeia, colonial e pós-colonial na sua própria tessitura. As narrativas que se entrelaçam reconstituem a construção híbrida da própria cultura brasileira.

O texto que narra uma cultura ou aspectos de uma determinada cultura tem suas particularidades para direcionar a reflexão individualizada, pois “Cada texto tem seu gênio próprio, assim como cada região geográfica do mundo, com suas próprias experiências que se sobrepõem e suas histórias de conflitos que se entrelaçam” (SAID, 2011, p. 124). A construção de personagens nos textos de diferentes culturas, mesmo quando tratando de temas ou figuras semelhantes, direcionam as particularidades da cultura que aquele texto está inserido, uma vez que um personagem pode adquirir diferentes aspectos no processo de hibridização.

Considerar o espaço de criação e representação cultural nos direciona as percepções de fronteira cada vez mais indistintas na pós-modernidade<sup>15</sup>. Os espaços de representação da cultura consideram que:

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontinuas é, na verdade, o problema de significar as passagens

---

<sup>15</sup> Pós-modernidade aqui se refere ao processo de deslocamento e descentramento das estruturas tradicionais da sociedade contemporânea (HALL, 2000).

intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no "entre-lugar", na dissolução temporal que tece o texto "global" (BHABHA, 1998, p. 298)

O 'entre-lugar' pode ser compreendido como o espaço em que as diferenças culturais estão inscritas, não pertencendo ao espaço global que engole as representações na pós-modernidade. A partir desse tipo de espaço pode-se refletir sobre a construção da cultura e a forma como ela representa os sujeitos e os meios:

Este é um segundo aspecto do inexprimível desejo imperial; pois, se os nativos obstinadamente são transformados em seres subservientes numa humanidade inferior, o colonizador é, da mesma forma transformado num escriba invisível, cujo texto fala do Outro e, simultaneamente, insiste em seu caráter científico desinteressado (SAID, 2011, p. 270)

Esses espaços remetem também aos tipos de resistência que o choque entre culturas causa, desde a Resistência primária – referente à luta contra a intromissão do outro; até a Resistência secundária – que trata da luta ideológica contra a intromissão do estrangeiro naquela cultura. Essas formas de resistência acabam por influenciar como os arquétipos sociais são representados nos produtos de uma cultura, influenciando a construção de estereótipos, tipos, entre outros.

A construção de tipos, arquétipos e estereótipos sugere a discussão do que esses conceitos se tratam e do que eles se carregam, considerando que eles estão atrelados as representações culturais do outro em diferentes plataformas, ainda mais atualmente, observando as plataformas multimídia de grande impacto, é necessário estabelecer a diferença entre tipo e estereótipo, tendo em vista que ambos tratam o Outro de maneira diferente. A respeito dos tipos Hall (2016) aponta que:

[...] sem o uso de tipos, seria difícil, se não impossível, extrair sentido do mundo. Entendemos o mundo ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com nossa cultura eles se encaixam (HALL, 2016, p. 190)

A partir de Hall (2016) entende-se que o tipo é um elemento necessário para a construção de significado, a tipificação parte da forma como classificamos os conceitos na nossa cultura ou no nosso meio social, a partir dele conseguimos estabelecer relação com o que é estrangeiro ao estabelecer paralelos entre os conceitos que conhecemos e o que não conhecemos. Mesmo que não cheguemos a ver pessoalmente um objeto ou entender um conceito, entendemos o tipo e a partir dele traçamos um parâmetro de compreensão do que é aquilo, a tipificação é necessária para a produção de sentido.

Portanto é possível compreender que o tipo é uma caracterização simples, de fácil compreensão que promove alguns traços e a mudança é mínima o que naturalmente se opõe ao estereótipo, que reduz os traços de uma pessoa, os exagera e simplifica (HALL, 2016). Entende-se que o tipo não carrega o Outro de um aspecto negativo ou pejorativo, mas ajuda na sua identificação, ao contrário da estereotipagem. A estereotipagem, para Hall:

[...] é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o 'normal' e o 'perverso', o 'normal' e o 'patológico', o 'aceitável' e o 'inaceitável', o 'pertencente' e o que não pertence ou é o 'Outro', entre 'pessoas de dentro' (*insiders*) e 'forasteiros' (*outsiders*), entre nós e eles (HALL, 2016, p. 192)

Em parte, semelhante à tipificação, a estereotipagem classifica o que é Outro a partir de um tipo, a sua diferença está no fato de que o estereótipo classifica o que é outro a partir do normal e do anormal, não traçando os paralelos do tipo. O Estereótipo, partindo de uma classificação reducionista, exagera características de um determinado grupo de maneira pejorativa para construir uma caracterização que inferioriza um elemento marginalizado a uma cultura. A estereotipagem tende a ocorrer em ambientes de desigualdade de poder (HALL, 2016) reforçando as fronteiras entre centro e margem, o estereótipo reforça binarismos que são representados na mídia constantemente.

A partir das concepções de Tipo e Estereótipo de Hall (2016) é possível observar como a mídia representa comunidades que não estão no centro dos produtos culturais, como em *Hoje é Dia de Maria* (2005) que apresenta a representação das personagens do espaço rural como centro, e estereótipos de figuras da cidade, do estrangeiro, e do próprio campo.

O próximo capítulo tratará da descrição do Método de pesquisa utilizado, observando a seleção e construção do *corpus* do estudo, os procedimentos metodológicos e a caracterização das categorias de análise.

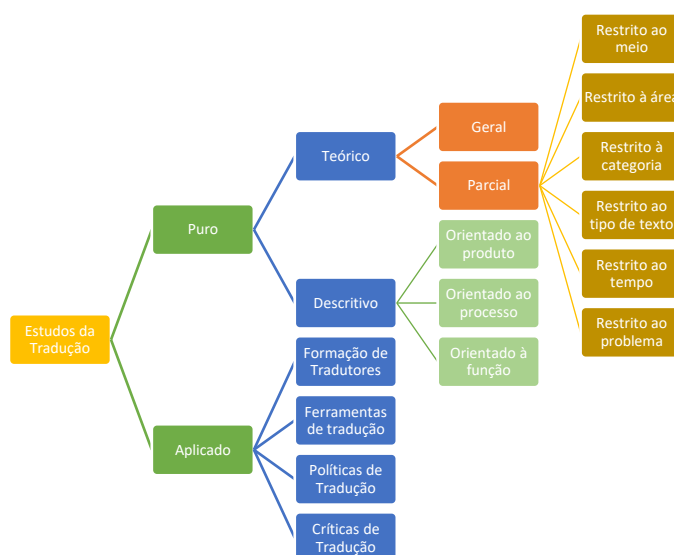
## 2. METODOLOGIA

Nesta sessão apresentamos os aspectos metodológicos da pesquisa. Este capítulo está dividido em cinco seções: a primeira apresenta a sistematização da pesquisa em tradução, considerando a construção de *corpora* multimodais. A segunda seção apresenta a descrição das fontes de dados utilizados para a construção do *corpus*. A terceira seção apresenta a sistematização da coleta de dados e construção do *corpus* e está organizada em quatro subseções, nas quais são apresentadas a ferramenta de coleta de dados, a marcação dos dados do *corpus*, a organização e como os dados estão dispostos no *corpus*. Por fim, são apresentados os procedimentos metodológicos e as categorias de análise.

### 2.1 Localização da pesquisa

Esta pesquisa se enquadra no campo dos Estudos da Tradução, por se tratar de um estudo voltado para a observação da Tradução Intersemiótica do Roteiro para a TV de *Hoje é dia de Maria* e da Microsérie produzida em 2005. Para localizar este estudo no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, utilizamos como ponto de partida o mapa de Holmes (1988) para ilustrar o arcabouço metodológico no qual a pesquisa se insere:

**Figura 1:** Mapa de Holmes (1988) dos Estudos da Tradução



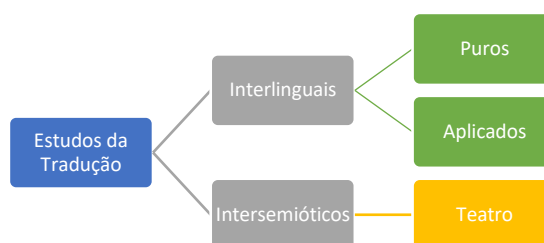
**Fonte:** Adaptado de Munday (2008) pelo autor

Observando o mapa de Holmes (1988) encontramos as pesquisas dentro dos Estudos da Tradução divididos entre os ramos Puro e Aplicado. Os estudos puros se caracterizam

como os estudos teóricos e descritivos, evidenciando o inter-relacionamento entre as ramificações do mapa de Holmes (PAGANO; VASCONCELOS, 2003). Os estudos aplicados se caracterizam por estarem voltados para a prática observando a formação dos tradutores, as ferramentas para a tradução, as políticas e a crítica de tradução. Esta pesquisa se direciona pelas pesquisas puras de cunho descritivo, uma vez que se baseia na adaptação do roteiro televisivo para a microssérie, observando os pontos onde a tradução intersemiótica e adaptação mais se evidenciam entre o roteiro e a microssérie.

A partir do direcionamento no mapa de Holmes, é necessário considerar que entre o primeiro mapeamento e o desenvolvimento atual dos Estudos da Tradução, o mapa tem crescido em acordo com o crescimento do campo disciplinar de Tradução (PAGANO, VASCONCELLOS, 2003). O desenvolvimento de novas tecnologias e de estudos interdisciplinares nos Estudos da Tradução apresentado por Pagano e Vasconcellos (2003), é possível observar entre as categorias de Tradução o crescimento que entre os dados encontrados na pesquisa das autoras podemos encontrar a seguinte divisão:

**Figura 2:** Estudos da Tradução (adaptado de PAGANO, VASCONCELLOS, 2003)



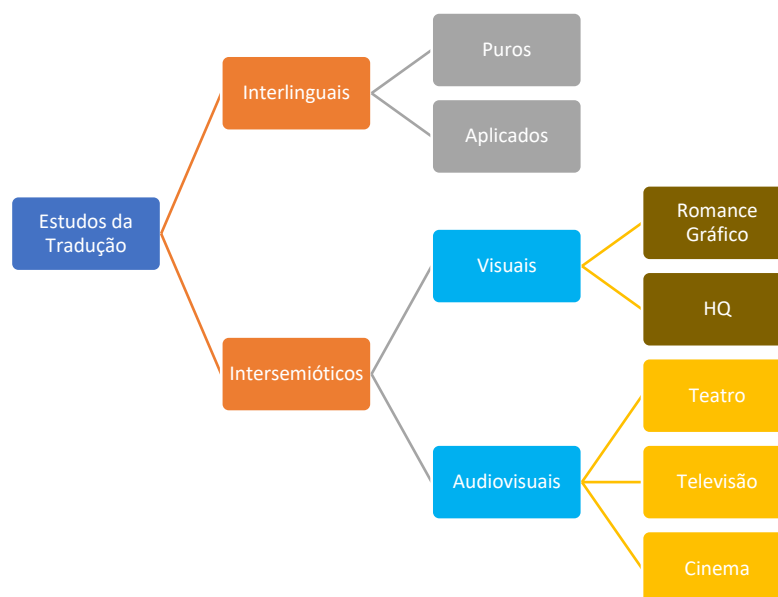
**Fonte:** Elaborado a partir de Pagano e Vasconcellos (2003) pelo autor

Diante da divisão que observamos em Pagano e Vasconcellos (2003), esta pesquisa relaciona-se com os estudos da Tradução Intersemiótica. Considerando que a tradução para o audiovisual possui similaridades com os estudos da Tradução Teatral, tendo em vista que este “processo de tradução ‘da página ao palco’ levanta muitas questões de pesquisa – como por exemplo, os papéis dos vários atores envolvidos: tradutor, diretor, personagens. Há uma variedade de objetivos para se empreender um estudo de caso de uma produção”

(WILLIAMS, CHESTERMAN, 2010, p. 9)<sup>16</sup>. Entretanto, os estudos intersemióticos permitem que esta área do mapa seja ainda mais expandida, possibilitando a entrada de categorias de Tradução Audiovisual; estudos voltados para a tradução intersemiótica para o Cinema, para o Imagético; e, no caso deste estudo, a tradução intersemiótica para a Televisão.

Diante das atualizações do mapa de Holmes e a perspectiva de que um mapa é uma representação e não o território em si (PAGANO; VASCONCELLOS, 2003), é natural que a medida que o território do campo disciplinar da Tradução seja explorado, novos caminhos tornem-se possíveis e sejam descritos no mapa, na pesquisa de Pagano e Vasconcellos (2003) os estudos Intersemióticos são encontrados no *corpus* da pesquisa considerando os objetivos das autoras e os dados discutidos encontramos o direcionamento para os estudos do Teatro, porém com o desenvolvimento desta pesquisa é possível tornar esse mapeamento mais completo, portanto sugerimos:

**Figura 3:** Sugestão de Expansão no Mapa da Tradução de Holmes (1988) a partir de Pagano e Vasconcellos (2003)



**Fonte:** Elaborado pelo autor

<sup>16</sup> “The process of translation ‘from page to stage’ throws up many research questions – for example, the role(s) of the various participants: translator, director, actors. There is plenty of scope for undertaking a case study of an individual production” (WILLIAMS, CHESTERMAN, 2010, p. 9)



Ao observar o banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)<sup>17</sup>, encontram-se trabalhos voltados para a Tradução Intersemiótica para mídias além do teatro, desse modo é possível subdividir os Estudos Intersemióticos em pelo menos duas categorias: Visuais e Audiovisuais. Essa divisão se dá pelo fato de que as traduções intersemióticas podem ocorrer em mídias diferentes; portanto, um texto verbal pode ser traduzido em um Romance Gráfico ou HQ, por exemplo, que utilizam imagem e texto, assim como pode ser traduzido para uma plataforma audiovisual que utiliza Imagem com movimento, efeitos sonoros, texto escrito, entre outros recursos multimodais (KRESS, 2010).

Essa sugestão de remarcação no mapa surge do crescimento natural do campo disciplinar, o que coloca a tradução em “um estágio mais amadurecido de um ramo da ciência pressupondo o desenvolvimento de métodos de pesquisa e a delimitação de objetos de investigação” (ALVES; VASCONCELLOS, 2016, p. 377). Devido à delimitação dos objetos investigados na Tradução Intersemiótica ser atualizada a medida que as formas de mídia são atualizadas, é importante ressaltar que o mapa pode excluir algum tipo de pesquisa nos estudos da tradução, mas isso não invalida o mapeamento (ALVES; VASCONCELLOS, 2016) e sim, evidencia o direcionamento dele para o viés estudado nesta pesquisa.

Classifica-se a pesquisa como qualitativa, partindo do pressuposto de que a pesquisa qualitativa “possibilita conclusões sobre o que é possível, o que pode acontecer, o que pode acontecer algumas vezes; não permite conclusões sobre o que é provável, geral ou universal”<sup>18</sup> (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010, p. 64), tendo em vista que a análise comparativa entre texto e adaptação busca identificar os processos utilizados para a construção do produto final e suas possíveis motivações. Quanto à natureza, esta pesquisa é empírica, tendo em vista que investiga um fenômeno ou um processo sem interferir no seu desenvolvimento, visando confirmar ou formular hipóteses (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010).

A pesquisa tem caráter conceitual, pois “objetiva definir e esclarecer conceitos, interpretar ou reinterpretar ideias, relacionar conceitos em sistemas maiores, introduzir novos conceitos ou metáforas ou sistemas que permitam uma melhor compreensão do objeto de

---

<sup>17</sup> Consulta ao website <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, utilizando a palavra-chave Tradução Intersemiótica na área de conhecimento Linguística, Letras e Artes.

<sup>18</sup> [...] *can lead to conclusions about what is possible, what can happen, or what can happen at least sometimes; it does not allow conclusions about what is probable, general, or universal.* (WILLIAMS, CHESTERMAN, 2010, p. 64)

pesquisa”<sup>19</sup> (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2010, p. 58). Portanto, busca a aplicação de conceitos relacionados aos Estudos da Tradução e da Teoria da Adaptação para estudar a Tradução Intersemiótica na construção da série *Hoje é dia de Maria* e teorizar sobre a relação entre roteiro para tv e obra adaptada, a partir do entendimento de que o roteiro é um texto construído para ser complementado no audiovisual e como o produto da adaptação representa o seu texto de partida.

Tendo em vista que a tradução tem, também, a função de inter-relacionar “os diversos sistemas de significações que compõem o sistema social e analisar as ‘instituições e formações culturais’, os meios de produção e os processos de reprodução da cultura, assim como sua organização” (PAGANO, 2001, p. 22) entendemos que o movimento de Tradução Intersemiótica permite uma interrelação entre o verbal e o não-verbal na construção de produtos culturais para a mídia, possibilitando a discussão de como esse processo ocorre e qual o seu impacto.

## 2.2 Descrição do *Corpus*

A microssérie *Hoje é dia de Maria* foi televisionada no ano de 2005 na Rede Globo como parte das comemorações dos 50 anos da emissora de televisão, anunciada como criação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, baseados no trabalho de Carlos Alberto Soffredini. A microssérie teve o roteiro escrito por Abreu e Carvalho, como consta na publicação oficial do roteiro (2005) que utilizamos como fonte da parte textual do *corpus* para o desenvolvimento do estudo de Tradução Intersemiótica e Adaptação.

Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) inspirou a produção do roteiro a partir do seu trabalho no teatro. Soffredini trabalhou com grupos teatrais durante três décadas, construindo nesse período uma sólida e singular carreira como diretor e dramaturgo (SOFFREDINI, 2010). Soffredini tinha o olhar voltado para a cultura popular brasileira, sua obra transcrevia o Brasil para o lirismo do teatro; esse olhar estava unido ao fato de que além de autor, ator e diretor, ele também era pesquisador da cultura popular brasileira. Em 1976, ele fundou o Grupo de Teatro Mambembe, voltado para a pesquisa das formas teatrais brasileiras, formas

---

<sup>19</sup> “[...] aims to define and clarify concepts, to interpret or reinterpret ideas, to relate concepts into larger systems, to introduce new concepts or metaphors or frameworks that allow a better understanding of the object of the research. (WILLIAMS, CHESTERMAN, 2010, p. 58)

de interpretação de circo ou circo-teatro e a estrutura dos textos cênicos brasileiros e de língua portuguesa. Durante o trabalho com o Grupo de Teatro Mambembe, Soffredini trabalhou com Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho que posteriormente viriam a escrever o roteiro de *Hoje é dia de Maria* para a televisão (SOFFREDINI, 2010; BALISTA, 2017).

A série narra a vida de Maria, uma menina que vive no sertão com o pai após a morte da mãe e a partida dos irmãos para trabalhar longe da família. Após ser morta pela Madrasta, a menina é magicamente ressuscitada e parte em viagem pelo sertão buscando encontrar as franjas do mar. Ao longo do caminho de Maria, ela se depara com figuras marcantes da religião, literatura e folclore em meio a um mundo repleto de fantasia. As temporadas, intituladas Jornadas, apresentam o caminho de Maria pelo campo e pela cidade, confrontando o Diabo, sendo auxiliada por Santas e realizando a jornada do herói.

*Hoje é dia de Maria* obteve audiência relevante na exibição original da série em 2005, atingindo pico de 36 pontos no IBOPE<sup>20</sup>, dez anos depois da exibição original a série foi adaptada para dois telefilmes exibidos em 2015, obtendo audiência de 9,2 e 10 pontos<sup>21</sup>. *Hoje é dia de Maria* (2005) foi aclamada pela crítica e obteve 12 indicações<sup>22</sup> a premiações nacionais e internacionais, das quais recebeu 8 prêmios, a série é avaliada no *Internet Media Database* (IMDb) com nota média de 7,9<sup>23</sup>, esses dados evidenciam a aclamação de público e crítica que a narrativa obteve apesar do formato diferenciado de linguagem visual, textual e narrativa.

É importante observar a Bibliografia<sup>24</sup> constituída pelas pesquisas voltadas para o estudo da obra *Hoje é dia de Maria* (2005). Em sua maioria as pesquisas estão direcionadas para a observação da obra enquanto texto literário – mesmo quando se tratando somente da microssérie isolada do roteiro, evidenciando a produção de pesquisas em nível de graduação e

---

<sup>20</sup> Para ter acesso à média de audiência consultamos reportagens relacionadas a exibição em: <https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/hoje-e-dia-de-maria-estreia-sua-segunda-jornada/2005/09/23-9302.html>

<sup>21</sup> Fonte: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/masterchef-bate-recorde-video-show-perde-para-serie-do-sbt-8132>

<sup>22</sup> Prêmio Extra de Televisão, Emmy International, Prêmio Qualidade Brasil (venceu em seis categorias), Prêmio ABC de Cinematografia (venceu Melhor Fotografia em Programa de TV), Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (venceu Grande Prêmio dos Críticos de Televisão: Melhor Diretor), Prêmio Contigo! (venceu Melhor Atriz e Melhor Diretor), Banff World Media Festival (venceu *Hors Concours*), e Input International Board Taipei (venceu *Hors Concours*). Fonte: Memória Globo.

<sup>23</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0447589/>

<sup>24</sup> Para essa afirmação foram consultados mecanismos de pesquisa utilizando como palavras-chave “Hoje é dia de Maria”, “PDF”, “Artigos”, “Teses” e “Dissertações”, os trabalhos encontrados na consulta abrangem áreas de conhecimento como Letras, Linguística, Literatura, Comunicação Social e Artes Visuais.

pós-graduação que tratam de análises e leituras críticas de *Hoje é dia de Maria* como um todo ou direcionadas para a análise de personagens e aspectos da narrativa tais como a representação do Mal (ALBA, 2009), questões voltadas para aspectos textuais como estilística e artes visuais (CASARIN, 2008), intertextualidade (SILVA, 2015) entre outras.

Considerando o texto de partida de *Hoje é dia de Maria* (2005) e o percurso entre o roteiro para TV e a adaptação, o *corpus* construído para a pesquisa utiliza como base o roteiro escrito para a televisão por Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu (2005) e a *Microsérie* como texto de chegada. A observação do texto de partida utilizado na pesquisa torna importante considerar o gênero Roteiro, tendo em vista que o roteiro se caracteriza como a forma escrita de qualquer projeto audiovisual, considerando as diferentes modalidades que o audiovisual pode abarcar como o Teatro, a Televisão, o Cinema e o Rádio (COMPARATO, 2000). Desse modo, o roteiro serve para estabelecer o que será colocado na produção audiovisual e guiar sua produção, possibilitando a interpretação de quem adapta. É possível, portanto direcionar as observações em Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação para a observação de como um texto naturalmente produzido para a mudança de meio semiótico passa por esse processo.

O enredo de *Hoje é dia de Maria* narra a jornada de Maria em busca das franjas do Mar, a narrativa se inicia com a menina morando com o pai que é viúvo. Após o Pai de Maria se casar com a vizinha, a menina passa a sofrer nas mãos da Madrasta que chega a matar a menina. Após ser ressuscitada Maria parte em busca do mar e passa a atravessar o sertão enfrentando o maior antagonista da série, o diabo Asmodeu, que ao longo das duas Jornadas se ocupa de atrapalhar o percurso de Maria. Ao longo do enredo Maria se depara com figuras das narrativas e do imaginário popular, da literatura clássica e da religião até encontrar as franjas do Mar e iniciar a Segunda Jornada na cidade. A narrativa de Maria remonta uma batalha travada no interior da menina que enquanto o corpo físico está doente e com febre, a menina atravessa os mundos imaginários e confronta a doença manifestada por Asmodeu para se curar.

A construção da Narrativa, como uma obra adaptada através de um engajamento intertextual (HUTCHEON, 2013) reúne contos e narrativas conhecidas como o conto A Madrasta (CASCUDO, 2003), elementos da narrativa de Pedro Masalartes, do cordel em João de Calais (LEITE, 19-- ) e dos contos de fadas em Cinderela, entre outros. Os contos de *Cinderela* (2010 [1695]) e *Maria Borracheira* (2017 [1885]) apresentam narrativas similares

do conto de fadas da jovem que vive sob a tutela de uma Madrasta que a explora em benefício das duas filhas. O que se torna a grande diferença entre as narrativas é a figura mágica que aparece para dar as jovens Cinderela e a Maria Borracheira o vestido e o par de sapatos para que elas participem dos bailes em honra aos príncipes, enquanto a figura da Fada Madrinha comum nos contos de fadas é o elemento mágico do conto de Cinderela, para Maria Borracheira é uma vaca encantada que dá a ela uma varinha mágica e ao longo do conto auxilia Maria a conseguir se libertar das condições impostas pela Madrasta.

A narrativa de *Como a noite apareceu* (2003 [1876]) é um mito de origem indígena que narra o nascimento da noite a partir do coco de tucumã, no mito o homem que desposou a filha da Cobra-grande, para poder dormir com a esposa precisa criar a noite. Para tanto ele envia três fâmulos buscar o tucumã com a Cobra-grande, entretanto, graças a curiosidade dos fâmulos eles liberam a escuridão que está presa no tucumã e a Filha da Cobra-grande ao amanhecer cria a noite, os animais e sons noturnos e, em punição, transforma os fâmulos em macacos.

Em meio à Primeira Jornada de Maria, encontramos as adaptações da lenda indígena de *Como a Noite Apareceu* e do conto de fadas *Cinderela*, apresentadas nos episódios *No País do Sol a Pino* e *Os Saltimbancos* (segundo e quinto episódios da primeira Jornada, respectivamente). Na construção dos dois episódios citados se destacaram dois elementos: Coco e Mascate, que são personagens importantes para as narrativas apresentadas nos episódios *No País do Sol a Pino* (episódio 2) e *Os Saltimbancos* (episódio 5). O Coco por ser o objeto da busca da menina pela noite para reestabelecer a ordem no país em que os dias nunca terminam, referenciando a lenda indígena *Como a Noite Apareceu*; e o Mascate por ser o personagem que auxilia Maria a ir em busca do príncipe, dando a ela o vestido, o par de sapatos encarnados e o aviso para que esteja de volta em casa antes da meia-noite, referenciando então aos contos de *Maria Borracheira* e *Cinderela*.

Na sessão a seguir está desenvolvida a sistematização da coleta correspondendo as etapas de coleta de dados do *corpus*, na sessão estão descritas as ferramentas de coleta de dados; o método de identificação dos dados, a organização do *corpus* e como os elementos do *corpus* são apresentados na dissertação.

### 2.3 Sistematização da Coleta e Construção do *Corpus*

Os dados para a montagem do *corpus* foram extraídos a partir do DVD produzido para a microssérie e do roteiro<sup>25</sup> publicado pela editora Globo em 2005, visando os objetivos estabelecidos para a pesquisa, a tradução intersemiótica e a adaptação dos personagens destacados. Para a análise os dados recortados enquadram-se em três categorias: Cenas, Screenshots e Recortes; modelando, portanto, um *corpus* Multimodal (KRESS, 2010). Por tratar-se de um *corpus* multimodal, os dados foram coletados utilizando ferramentas digitais para extração dos dados além da organização em pastas e distribuição/organização em categorias para a análise. Os recortes de texto transcritos do roteiro da microssérie foram feitos utilizando a ferramenta de edição de texto *Word* (extensão .doc) do pacote Microsoft Office. Para fins de organização, todos os recortes de texto estão identificados paralelamente às cenas retiradas da microssérie, incluindo a referência da obra tal como a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) adota na NBR 6023:2002.

Considerando a divisão do trabalho semiótico entre imagem, cores e texto verbal como tendo funções diferentes de comunicação (KRESS, 2010) é possível evidenciar também os aspectos sonoros (músicas, efeitos sonoros, ruídos), e o movimento das imagens que também servem como ferramentas para dar ênfase ou atribuir significado. Isso influencia, portanto na construção de um *corpus* multimodal devido a necessidade de abranger esses aspectos em sua totalidade ou individualmente. Desse modo, observando a variedade de *corpora* multimodais existentes, segundo Knight (2011) é possível identificar quatro características em comum com os *corpora* textuais que influenciam a construção de *corpora*:

- **Design e infraestrutura:** Relativo ao que os arquivos do *corpus* se parecem; quais tipos de gravação estão inseridos e a metodologia básica utilizada para coletar, compilar, descrever e representar esses dados.
- **Tamanho e objetivo:** Quantidade de dados (em termos de tempo e/ou quantidade de palavras) e a variedade de tipos incluída (em termos de variedade de falantes ou diferentes contextos inclusos, entre outros).
- **Natureza:** O quão ‘natural’ ou ‘real’ (autêntico) os dados podem ser, se são escritos e/ou estruturados de maneira mais espontânea.

---

<sup>25</sup> O roteiro foi publicado pela editora Globo no ano de 2005 contendo o roteiro da Primeira e Segunda Jornadas, ilustrações utilizadas na divulgação da obra e ficha técnica.

- **Disponibilidade e (re)utilização:** Direitos de acesso aos dados, se os corpora são publicados e se podem ser utilizados por outros pesquisadores. (KNIGHT, 2011, p. 394)<sup>26</sup>

A partir das características descritas por Knight (2011), é possível basear a construção de *corpora* pensando no Design e infraestrutura na coleta para a identificação e descrição dos dados, incluindo o método e recursos para a construção do corpus; Tamanho e objetivo para dimensionar o corpus baseado nos objetivos da pesquisa de maneira eficiente; Natureza considerando a utilização de extratos que dizem respeito a organização do *corpus* para que os dados sejam dispostos de maneira natural; e Disponibilidade e (re)utilização pensando no armazenamento e no acesso aos dados considerando a possibilidade de utilização por outros pesquisadores.

A definição dos critérios de seleção de *corpus* deve ser considerada para guiar a definição do método de coleta de dados, uma vez que os elementos observados na tradução estudada devem estar delimitados de maneira clara e objetivando uma grande representatividade para os aspectos estudados (OLOHAN, 2004). Desse modo, como critérios de seleção se buscou extrair os trechos das sequências em que as personagens que são estudadas aparecem, visando destacar os elementos verbais e não verbais, construção visual, e adaptação do roteiro para o audiovisual, delimitando pelo menos três categorias de dados para o *corpus*: texto, imagem e vídeo. Para a construção do *corpus* de *Hoje é dia de Maria* na pesquisa em andamento foi necessário estabelecer os formatos de saída dos arquivos do *corpus*, os quais estão dispostos na tabela a seguir:

---

<sup>26</sup> “• **Design and infrastructure:** Concerning what the data in the corpus looks like; what sorts of recordings are included and the basic design methodology used to collect, compile, annotate and represent this data.

• **Size and scope:** Amount of data (in terms of hours and/or word count) and the variation in the types included (in terms of the range of speakers or different contexts included and so on).

• **Naturalness:** How ‘natural’ or ‘real’ (authentic) the data is perceived to be; whether it is scripted and/or structured or more spontaneous.

• **Availability and (re)usability:** Access rights to data, whether corpora are published and can be utilised and analysed by other researchers. (KNIGHT, 2011, p. 394)

**Tabela 1:** Formatos de saída

	<b>Texto</b>	<b>Vídeo</b>	<b>Imagem</b>
<b>Formato de saída</b>	.doc	.avi	.jpg
<b>Aplicativo de leitura</b>	Microsoft Office – Word	Leitores de mídia	Leitores de mídia
<b>Camada de áudio</b>	---	Xvid	---
<b>Camada de vídeo</b>	---	Mpeg -1	---
<b>Qualidade</b>	---	Média	Alta
<b>Tamanho (bytes)</b>	Até 20kb	Até 22mb	Até 200kb

**Fonte:** Elaborada pelo autor

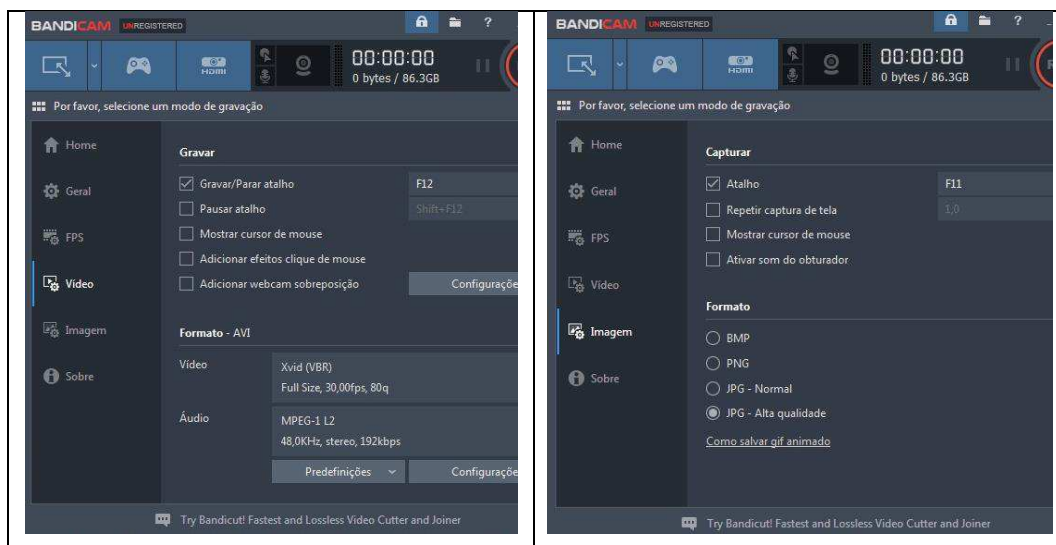
A partir dos formatos apresentados na tabela acima observa-se a delimitação de critérios para a escolha dos aplicativos utilizados como ferramenta de coleta de dados considerando as categorias de texto verbal e não verbal que constituem o *corpus*: Word para a coleta de texto e Bandicam para a coleta de vídeos e imagens.

### 2.3.1 Ferramenta de Coleta de Dados: *Bandicam*

Diante da construção de *corpora* textuais, observamos que a coleta e organização dos dados se baseia em ferramentas de edição de texto para processamento digital posterior (BOWKER; BENINSON, 2003), em um *corpus* que utiliza como fonte também o recurso audiovisual é possível utilizar diferentes ferramentas de coleta de dados, como o *Bandicam*®. Para a utilização do aplicativo optamos por manter as configurações nativas do programa, por considerar que o formato de saída adotado pelo *Bandicam* é escolhido visando a reprodução em qualquer Sistema Operacional sem a necessidade de utilização de aplicativos ou extensões específicas para a reprodução dos arquivos. Portanto, a configuração do aplicativo se dá da seguinte maneira:



**Quadro 1:** Configuração nativa do Bandicam para gravação de vídeo e captura de imagem



Fonte: Elaborado pelo autor

- i) Na tela inicial do programa estão apresentadas as configurações nativas para gravação de vídeo, permitindo escolher a qualidade de saída de vídeo, a quantidade de frames por segundo (fps) e qualidade da camada de áudio.
- ii) Assim como a aba de vídeo, a aba de imagem permite configurar o formato de saída das capturas de tela (BMP, PNG, JPG de baixa ou alta qualidade), como no formato de vídeo, as configurações nativas foram mantidas.
- iii) O Bandicam possui modo de gravação próprio, que permite a delimitação de uma área de captura para a gravação e captura de tela, sobrepondo o programa de gravação acima dos programas em utilização. Para as coletas o programa VLC Media Player<sup>27</sup> foi utilizado como reprodutor de mídia, pois permite adequações em relação ao som que outros programas utilizados não permitiram (Windows Media Player e Media Player Classic).

Ao ativar o modo de captura, a área de captura foi delimitada somente a área do vídeo no reprodutor de mídia. Quando ativo o modo de gravação tem a área destacada em vermelho, assim como o contador de tempo ativo e ao finalizar a gravação ou captura de tela, o

<sup>27</sup> VLC media player: reprodutor multimídia de código aberto. Suporta vários formatos de vídeo e áudio. (<https://www.videolan.org/vlc/index.pt-BR.html>)

*Bandicam* aloca os arquivos de vídeo e imagem em uma pasta de saída criada pelo programa no momento de sua instalação, identificando os arquivos com o nome do programa junto da data e horário de captura.

### 2.3.2 Identificação do *corpus*

Com os dados coletados, a segunda etapa correspondeu à identificação dos excertos da obra para categorização e organização do *corpus*. Para a identificação dos componentes do *corpus* foi estabelecido o padrão de identificação abaixo:

#### **Quadro 2:** Identificação de vídeo no *corpus*

Cena/Texto  <i>J01E0X – 00:00:00 – 00:00:00</i>
---









**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na nomenclatura adotada, as cenas e textos seguem a identificação ‘J01’<sup>28</sup>, considerando que os excertos foram extraídos da Primeira Jornada; e em seguida adota-se o ‘E0X’ para a identificação numérica do episódio do qual a cena foi retirada – o segundo e o quinto episódios são utilizados na construção do *corpus* apresentado e, por fim, a delimitação do tempo de início e de fim da cena no episódio correspondente – os episódios da microssérie variam entre 40 e 65 minutos, portanto, adotam-se as unidades de horas, minutos e segundos. Desse modo, no *corpus* os arquivos de vídeo e texto estão dispostos na seguinte identificação:

---

<sup>28</sup> A Identificação com J é correspondente a particularidade da microssérie de ser dividida em Jornadas, no caso de outras séries, pode-se adotar a identificação com o T correspondente a Temporada, ou S correspondente a Season, sendo importante a identificação da temporada para a construção dos *corpora* baseados em séries.

**Quadro 3:** Recortes de vídeo e texto do corpus

			
J01E05-000213-00 0227	J01E05-000234-00 0249	J01E05-000245-00 0310	J01E05-000320-00 0337
 J01E05-000213-000227		13/06/2018 20:57	Documento do Mi...
 J01E05-000234-000249		13/06/2018 20:57	Documento do Mi...
 J01E05-000245-000310		13/06/2018 20:57	Documento do Mi...
 J01E05-000320-000337		13/06/2018 20:56	Documento do Mi...

Fonte: Elaborado pelo autor

A nomenclatura adotada para a identificação dos *screenshots* é semelhante, como apresenta-se abaixo:

**Quadro 4:** Identificação de Imagem no corpus

<b>Identificação de Imagem no <i>corpus</i></b>
<i>Screenshot</i>
J01E00 – 00:00:00

Fonte: Elaborado pelo autor

Seguindo o mesmo princípio de identificação das cenas, os *screenshots* são identificados utilizando a Jornada ‘J01’, o episódio ‘E00’, e o momento da captura considerando hora, minutos e segundos pelas razões explicitadas.

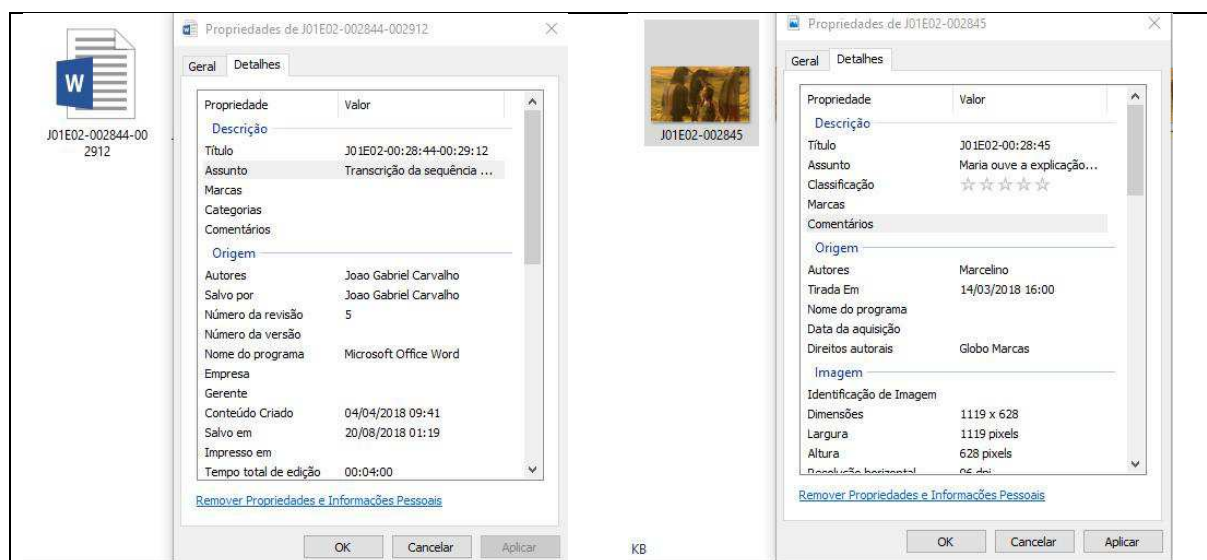
**Quadro 5:** *Screenshots* coletados

			
J01E05-000221	J01E05-000222	J01E05-000257	J01E05-000307

Fonte: Elaborado pelo autor

Junto a identificação no nome dos arquivos, recorremos as propriedades de arquivo para inserir informações complementares aos dados do corpus:

### Quadro 6: Propriedades de Arquivo



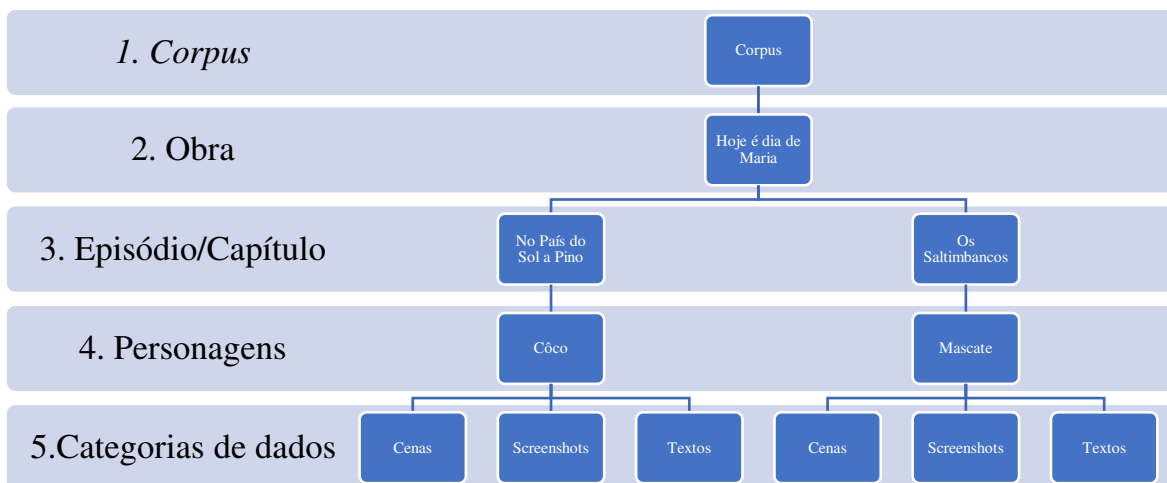
Fonte: Elaborado pelo autor

Utilizando os próprios recursos das informações de arquivo, é possível inserir informações de autoria dos recortes, uma breve descrição e também limitar essas alterações para que somente o criador do *corpus* possa alterá-las. Como função nativa dos arquivos, essas informações poderão ser acessadas em qualquer sistema operacional.

### 2.3.3 Organização e Armazenamento dos dados

Com os dados coletados e identificados, os arquivos estão dispostos em pastas dentro do *corpus* considerando a localização das personagens no roteiro (episódios). Portanto na organização dos dados do *corpus* os arquivos foram dispostos dentro de um banco de dados virtual (nuvem)<sup>29</sup> para armazenamento e acesso remoto, organizando os arquivos e pastas como apresentados no quadro abaixo:

<sup>29</sup> No Anexo 4 desta dissertação estão disponíveis *links* para acesso ao *corpus* da pesquisa.

**Quadro 7:** Disposição dos arquivos do corpus

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

O *corpus* foi formado com um total de três recortes de cena (vídeo), dois excertos de texto e dezesseis *screenshots* (imagem) do episódio *No País do Sol a Pino*; e cinco recortes de cena, cinco excertos de texto, e doze *screenshots* do episódio *Os Saltimbancos*. Totalizando oito sequências de vídeo, vinte e oito imagens, e sete excertos. É importante esclarecer que considerando a observação da transposição do roteiro para o audiovisual mais de uma imagem ou vídeo são associadas aos excertos de texto considerando o contexto multimodal da televisão.

#### 2.3.4 Elementos do *Corpus*

Com os recortes extraídos do roteiro e da microssérie devidamente coletados e identificados, esses fragmentos serão apresentados para observar como a Tradução do verbal para o não verbal ocorre, desse modo, serão dispostos no texto como apresentados a seguir<sup>30</sup>:

---

<sup>30</sup> Doravante, os fragmentos do corpus são apresentados dessa maneira, inseridos em caixas com as referências e os dados de identificação.

**Quadro 8:** Recorte de texto do Corpus Cena 34

<b>J01E05-00:02:13-00:02:27</b>
<b>CENA 34</b>
<b>VILINHA/RUA/EXTERIOR/PÔR-DO-SOL</b>
<i>MARIA sai do seu casebre e vai andando depressa até chegar a um carreirinho que desce de um morro para a rua da vilinha. Ali ela pára, indecisa, mas logo ouve o pregão de um MASCATE que vem andando pelo carreirinho. Vem seguido por uma mulinha carregada de malas e toca um alaúde, com o qual acompanha os versos de seu pregão que, tem forte sotaque de árabe. (ABREU; CARVALHO; 2005, p. 163-164)</i>

**Fonte:** Elaborado pelo autor<sup>31</sup>

A partir da cena emparelhada ao fragmento extraído do roteiro, a imagem a seguir apresenta as personagens descritas, evidenciando o personagem “Mascate” e também a diferença entre o roteiro e a adaptação de omitir o alaúde com o qual a personagem é inicialmente descrita:

**Quadro 9:** Captura de Imagem da microssérie

**Fonte:** Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

---

<sup>31</sup> Os quadros que estão apresentados como “Elaborados pelo autor” são referenciados dessa maneira por apresentar a combinação de dado extraídos de diferentes fontes, a exemplo os dados textuais e audiovisuais do corpus.

A partir dos elementos verbais e não verbais dispostos entre roteiro e adaptação, a construção da microssérie permite o desenvolvimento da pesquisa em Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação, visando refletir sobre a construção dos personagens destacados na microssérie e teorizar as transformações sofridas por eles. A seguir estão descritos os procedimentos metodológicos da pesquisa.

## 2.4 Procedimentos Metodológicos

Para a realização dos objetivos traçados para a pesquisa, os seguintes procedimentos metodológicos foram adotados:

- i) Seleção dos excertos do roteiro de *Hoje é dia de Maria*;
- ii) Captura de cenas correspondentes aos excertos do roteiro utilizando o Bandicam;
- iii) Organização e emparelhamento dos dados coletados do roteiro e da microssérie (texto, vídeo e imagens) considerando as categorias de análise;
- iv) Análise do *prop* “Coco” e do personagem “Mascate” utilizando o roteiro e a microssérie, através da construção visual e verbal das personagens observando as mudanças realizadas entre o roteiro e a adaptação, considerando a Tradução Intersemiótica e Adaptação.

## 2.5 Categorias de análise

Para a análise do *corpus* foram consideradas como categorias os seguintes elementos:

- i) Tradução Intersemiótica entre Roteiro para TV e Microssérie;
- ii) Adaptação do *prop* Coco e do personagem Mascate;
- iii) As implicações das mudanças que as personagens sofrem e suas representações.

No próximo capítulo discutiremos as categorias de análise estabelecidas e as implicações delas na adaptação, utilizando os dados do *corpus* construído.





### 3. ANÁLISE

Neste capítulo discutiremos os dados da pesquisa considerando as perspectivas de Tradução Intersemiótica (JAKOBSON, 2004; PLAZA, 2013) e de Teoria da Adaptação (HUTCHEON, 2013; STAM, 2000), direcionando as discussões para a análise dos dados extraídos do roteiro para televisão e da microssérie *Hoje é Dia de Maria* (2005).

A partir das perspectivas adotadas, analisaremos os dados investigando aspectos relacionados à Tradução Intersemiótica do roteiro televisivo para a microssérie, considerando a construção dos dois personagens escolhidos, contrastando texto de partida e texto de chegada, para a discussão sobre o papel da tradução intersemiótica e da adaptação na construção dos personagens.

São analisados o *prop* “Coco” e o personagem “Mascate” que apresentam elementos que estabelecem intertexto com outras narrativas e outras culturas. No movimento de transposição do roteiro para a microssérie a construção das personagens revela as adequações e modificações que são utilizadas como recursos de construção na narrativa visual (AGUIAR, 2003), tendo em vista o contexto da Audiovisual, a Tradução Intersemiótica e o processo de Adaptação.

O capítulo se organiza em três seções construídas a partir dos objetivos e categorias de análise estabelecidos para a pesquisa, desse modo, a primeira seção trata da Tradução Intersemiótica entre Roteiro para TV e a Microssérie, com o foco nos *prop* e no personagens selecionados; a segunda seção trata da Adaptação do “Coco” e do “Mascate”; e a terceira seção trata das implicações das mudanças que as personagens sofrem e as representações que essas mudanças carregam.

#### 3.1 Tradução Intersemiótica entre Roteiro para TV e Microssérie

Observando a tradução intersemiótica em *Hoje é Dia de Maria* através de duas passagens em que estão presentes o Coco e o Mascate, ambos aparecem em dois episódios distintos da microssérie. No roteiro apresentam-se informações importantes para a construção da cena, que é finalizada segundo a visão do tradutor. A partir do roteiro elaborado para *Hoje é dia de Maria* (2005) é possível observar a construção verbal das personagens no contexto do roteiro televisivo enquanto um texto que é construído para ser completado pela interpretação

televisiva. Desse modo a descrição dos personagens, cenas, efeitos sonoros, cenários, entre outros elementos da construção da narrativa audiovisual que são sugeridos no roteiro para a tv e finalizados na produção audiovisual tomando as liberdades relacionadas ao trabalho de tradução enquanto criação em que o tradutor toma uma série de decisões para comunicar a mensagem do texto da maneira mais eficiente.

Tendo em vista o direcionamento da pesquisa para o “Coco” e o “Mascate” observamos o transporte do roteiro televisivo para a microssérie em cada episódio em que suas aparições ocorrem, portanto, esta seção está dividida em duas partes para melhor delimitar a análise.

### 3.1.1 Coco

O “Coco” aparece durante o segundo episódio de *Hoje é dia de Maria*, intitulado *No País do Sol a Pino*. No contexto do episódio que estabelece um intertexto com o mito de origem indígena *Como a noite apareceu* (CASCUDO, 2003), em ambas as narrativas a noite está presa dentro de um objeto (o Coco para Maria) e precisa ser libertada para que a ordem natural da natureza seja reestabelecida. Após Maria percorrer o país em busca dos índios que guardam o Coco, a menina os encontra e recebe deles o objeto que aprisiona a noite.

Ao passo que a cena é traduzida para o audiovisual é possível comparar os recursos usados na construção do roteiro e a produção da microssérie. O contexto da tradução intersemiótica, como uma atividade de ressignificação realizada pelo tradutor (PLAZA, 2013) permite a realização da transição entre o verbal e o não verbal. Tendo em vista que o signo verbal se refere à comunicação simbólica e o não verbal se refere à comunicação icônica da tríade de Peirce (2005), essa transição recorre a elementos combinados da tríade para ressignificar a mensagem descrita no texto do roteiro.

Observando o roteiro de *Hoje é dia de Maria* na passagem que inicia a sequência de aparição do Coco, a descrição de cena no roteiro para TV apresenta a ação de chegada dos índios e o primeiro contato entre os índios e Maria, como pode-se ver no recorte a seguir:

**Quadro 10:** Maria encontra os Índios que carregam o Coco no Roteiro para TV

<b>J01E02-00:28:10-00:28:44</b>
<p><i>Ouve-se então uma canção indígena ritmada. Ainda deitada, MARIA abre os olhos e vê, em meio a terra que treme, lá longe se aproximando, uma fila de ÍNDIOS. Eles vêm dançando aquela dança em que um segura no ombro do da frente e caminham com o passo caidinho, ao ritmo dos chocalhos que trazem amarrados nos tornozelos e ao som estranho de uma flauta que o primeiro da fila toca.</i></p> <p><i>A fila de ÍNDIOS passa dançando e cantando por ela sem se deter. Maria se levanta e se põe na rabeira da fila, onde o último índio traz um coco nas mãos.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>MARIA</b></p> <p style="text-align: center;">Nhor índio, pode me dizer quéde a noite?</p> <p><i>Depois de olhar MARIA, o ÍNDIO mostra-lhe o coco (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 77)</i></p>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na composição da cena que inicia a passagem do roteiro, os índios entram dançando em uma sequência que causa o despertar de Maria em decorrência da vibração dos movimentos de dança do grupo de índios. A descrição da cena evidencia que, no roteiro para a tv, nem todos os elementos descritos são transpostos para o audiovisual de maneira objetiva. Enquanto na descrição no Quadro 10 apresenta a chegada dos índios causando uma vibração na terra por causa do ritmo da dança dos índios. A ideia da vibração na terra se torna um elemento que pode ser subentendido a partir da relação da dança dos índios com o despertar da menina, tendo em vista que o canto e a dança causam vibrações que tem relação de consequência com o despertar da menina, desse modo, a tradução da ideia da vibração para o audiovisual é entendida através da música e dos ruídos que são utilizados pela sonoplastia durante a dança que ocorre na cena J01E02-00:28:10-00:28:44 apresentada no Quadro 10.

Observando a tradução dos elementos da descrição da cena do roteiro para tv apresentada no Quadro 10, no contexto da tradução intersemiótica que recorre a diferentes recursos para transpor uma mensagem; a tradução Intersemiótica utiliza elementos que se enquadram nas três categorias de Peirce (2005). Na construção da cena o processo de tradução

do verbal (contexto escrito) para o não verbal (contexto audiovisual) remonta a construção de sentidos baseados na combinação das três categorias de linguagem simbólica, indicial e icônica (PEIRCE, 2005), a passagem da cena do Quadro 10 para a sequência J01E02-00:28:44-00:29:12 estabelece no período da cena uma comunicação no meio audiovisual que evidencia a combinação dessas três categorias:

### Quadro 11: Chegada dos índios

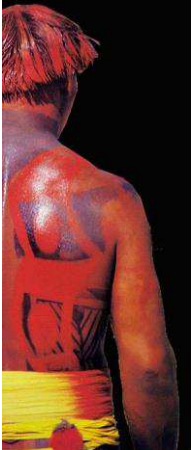
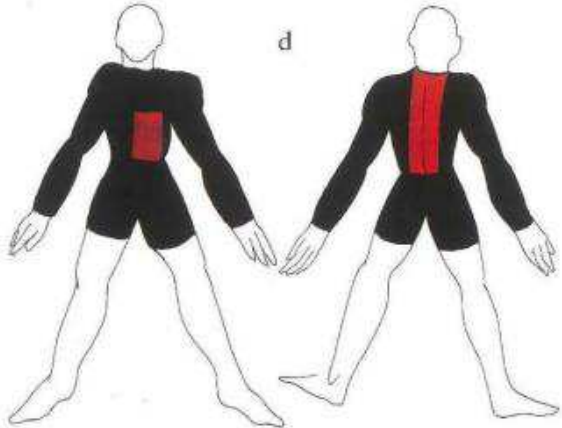



Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

A sequência de cenas apresentada no Quadro 11 mostra a tradução de parte da cena apresentada no Quadro 10. Na descrição da cena apresentada no roteiro, a ação se desenrola através do despertar de Maria com a chegada dos índios que dançam e do contato entre Maria e o índio que se encontra no final da fila portando o Coco que contém a noite. A descrição que é apresentada no roteiro para TV, por ser construída pensando na conclusão realizada na mídia final deixa aberturas que são preenchidas na tradução para o audiovisual de acordo com as escolhas e interpretações do tradutor.

Observando a cena, os índios são apresentados através de características demarcadas das etnias indígenas brasileiras, para isso fica evidente o processo de escolha do tradutor, que opta na formação do elenco por índios da etnia Xavante (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 586):

**Quadro 12:** Pintura e padrão Xavante




Pintura Xavante	Padrão de pintura Xavante
 <p data-bbox="357 1167 667 1196">Fonte: terrabrasileira.com.br</p>	 <p data-bbox="900 1167 1198 1196">Fonte: Müller, 2000, p. 138</p>
Índio	
 <p data-bbox="612 1832 1054 1861">Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)</p>	

As pinturas corporais, cabelo e ornamentos dos índios remetem a contextos cerimoniais que reforçam o caráter de guardiões da noite do grupo de índios, além disso essa

combinação de elementos da cultura indígena – dança, pintura, ornamentos – representam também momentos de transição (MÜLLER, 2000), o que sugere o efeito de transição do ambiente que a narrativa se passa, em que a libertação da noite que está aprisionada no coco causa uma grande mudança no País do Sol a Pino.

Outro elemento relevante na passagem da cena em que Maria dialoga com os índios é a mudança de figurino da menina. Enquanto ela está com os índios o vestido que ela usa é feito de palha, uma construção visual que serve para estabelecer uma conexão entre Maria e os índios. Nesse sentido a escolha do figurino representa uma aproximação da menina com o ambiente e com o ritual que os índios estão realizando:

**Quadro 13:** Vestes de palha

Índios Xavante	Primeiro índio da fila	Maria com vestido de palha
		
<p>Fonte: socioambiental.org</p>	<p>Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)</p>	<p>Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)</p>

Fonte: Elaborado pelo autor

A construção de figurinos nessa sequência carrega a cena com o caráter cerimonial que pode ser atribuído à libertação da noite aprisionada no coco, nesse sentido, a tradução tem o poder de ressignificar os elementos culturais para atribuir novo sentido na tradução e comunicar a mensagem, as vestes de palha estabelecem relação com a origem dos índios e sua relação intrínseca com a natureza. Ao vestir Maria de maneira similar, combinando a palha com os detalhes em vermelho (as pinturas na palha, no corpo dos índios e os laços do cabelo

da menina) entende-se uma aproximação da menina com a natureza e com o ritual indígena, o que influencia suas ações na busca por restabelecer a ordem natural de dia-noite no país do sol a pino.

A cena de aparição do Coco contem a passagem que marca a comunicação entre Maria e o Índio, que se comunicam em línguas diferentes e vêm de origens diferentes, a comunicação entre os dois se torna relevante, pois a cena que ocorre no Quadro 14 utiliza diferentes recursos para mostrar a eficiência da comunicação entre Maria e o Índio. A cena mostra como a comunicação é construída além do verbal, utilizando os gestos e as expressões faciais para transmitir uma mensagem, a partir dessa combinação, a sequência de apresentação do coco é construída baseando-se na ênfase ao objeto que o índio carrega:

#### **Quadro 14:** Índio mostra o coco a Maria



**Fonte:** Elaborado pelo autor

O coco é evidenciado pela sequência apresentada, construindo a ênfase naquele objeto, o coco passa a figurar o centro da tela e é constantemente mostrado em posição central do enquadramento. A cena evidencia a comunicação que acontece entre Maria e o índio, a comunicação ocorre utilizando mecanismos para que a mensagem seja transmitida entre as duas personagens mesmo que ambas falem idiomas diferentes – o índio em tupi-guarani e Maria em Português. Para a realização da comunicação os recursos empregados pelas duas personagens são evidenciados através da interação entre os dois, da modulação da voz de Maria as expressões da menina, até o gestual utilizado pelo índio, os elementos combinados

na comunicação permitem que Maria, e o expectador, compreendam que a noite está aprisionada no coco.

Como o objeto centro da ação e da interação é um objeto inanimado, os meios de expressão para destacá-lo recorrem ao gestual e as verbalizações dos personagens para complementar o sentido que está posto:

**Quadro 15:** Maria interage com o Índio no Roteiro para TV

<b>J01E02-00:29:30-00:29:50</b>
<p><i>Depois de olhar MARIA, o ÍNDIO mostra-lhe o coco:</i></p> <p style="text-align: center;"><b>ÍNDIO</b></p> <p style="text-align: center;"><i>(Em tupi-guarani) A noite está aqui, moça, presa dentro deste coco.</i></p> <p><i>A princípio, MARIA não entende nada, mas depois, através dos gestos do ÍNDIO, vai entendendo.</i></p> <p style="text-align: center;"><b>MARIA</b></p> <p>Sei. Seu índio tá falando que a noite tá prisioneira aí nesse coco dele. <i>(Maria se faz de sabida.)</i> Ché... <i>(alto, para o índio ouvir)</i> num credito... (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 77-78)</p>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

A descrição do roteiro apresenta elementos abstratos para a tradução intersemiótica que ocorre ao transpor para o audiovisual e para a adaptação que é realizada paralelamente, o ato de Maria “fazer-se de sabida” tem sua tradução vinculada a ideia de como se expressa algo, a tradução nesse caso está atrelada ao gestual (KRESS, 2010), a combinação entre entonação, gesto e verbalização é o recurso expressivo utilizado na ressignificação do roteiro entre texto e audiovisual:



**Quadro 16: Maria se faz de sabida**



Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

Na sequência do diálogo entre Maria e o Índio, prevalece a utilização da linguagem não-verbal, presente nos gestos, para estabelecer a comunicação entre os falantes de idiomas distintos (Português Brasileiro e Tupi-Guarani), o jogo entre expressão e gesto parte do princípio de que o gestual é universalizado (KRESS, 2010). No primeiro momento a Menina utiliza a expressão de interesse para demonstrar que é “sabida”, como descreve o roteiro, em seguida a expressão da menina é o recurso principal para mostrar a sua desconfiança em relação ao coco portador da noite:

**Quadro 17: Maria encara o Coco desconfiada**



Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

A expressão no rosto da menina passa por uma mudança que pode ser vista nas imagens apresentadas acima na sequência J01E02-00:29:00a e J01E02-00:29:00b no Quadro

17, a linguagem da expressão facial da menina transmite, através da comunicação não verbal, a ideia de desconfiança, que é posteriormente verbalizada ao afirmar que não acredita no que o índio está mostrando. A comunicação não verbal é considerada um fenômeno e uma função social (MESQUITA, 1997) e expressa sentimentos e ideias de compreensão generalizada. A combinação de linguagem verbal e não verbal é recorrente na comunicação humana (SANTAELLA, 2005) e é da combinação dessas duas formas de expressão que a tradução intersemiótica se utiliza para traduzir as passagens descritas no roteiro que tratam, como recorte acima de uma combinação de desconfiança com o questionamento verbalizado posteriormente. Em sequência à desconfiança e ao questionamento de Maria acerca da veracidade da informação de que o coco aprisiona a noite, o roteiro apresenta a passagem em que o índio mostra a Maria que a noite está de fato presa no coco:

**Quadro 18:** Roteiro da cena da noite

<b>J01E02-00:29:30-00:29:50</b>
<b>CENA 12</b>
<i>Então o ÍNDIO que está no último lugar da fila se destaca, vai até MARIA e encosta o coco em seu ouvido. Estupefata, MARIA ouve, vindo de dentro do coco, os barulhos da noite: aves, sapos e grilos. O ÍNDIO então põe o coco na mão de MARIA e sai correndo, para alcançar seu último lugar na fila, que já vai longe. MARIA então tem uma ideia. Reúne todas as forças que possui e atira o coco contra a terra. (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 78)</i>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

O roteiro apresenta a cena em que Maria recebe do índio o coco que contém a noite, possibilitando a construção do audiovisual a partir dela. A descrição do roteiro indica personagens, sentimentos e elementos verbais e não verbais que demonstrarão a ação ocorrida no espaço da cena que, adaptada para a televisão, ocorre em um espaço de vinte segundos e recorre a diferentes elementos para construir a cena no audiovisual, como a montagem, os efeitos de câmera, figurinos, cenografia e sonoplastia. Através da linguagem escrita são apresentadas as ações que ocorrem na narrativa e que serão complementadas pela interpretação do texto na produção audiovisual:

**Quadro 19:** Maria escuta os sons da noite dentro do Coco

Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

A descrição da cena apresentada no roteiro dispõe as principais ações em relação à passagem do Coco: o Índio se deslocando da fila para colocar o coco no ouvido de Maria, o momento que a menina escuta os sons da noite, a entrega do coco a Maria, ao mesmo tempo a descrição da cena dispõe de elementos que são não verbais através da descrição de emoções e sons. Através da comunicação não verbal, os recursos da imagem e do som permitem compreender o que se passa na narrativa de contexto visual em um momento sem interação verbal, tendo em vista os códigos de interação da imagem na comunicação (PELEGRINI, 2003). Através da imagem percebemos a expressão de satisfação de Maria ao aproximar o coco da orelha e escutar os sons que estão lá dentro. Os sons remetem a animais que são associados a noite (o coaxar dos sapos, o cricrilar dos grilos e o canto das aves noturnas).

A imagem em movimento e o foco na expressão facial, associados aos sons que Maria ouve dentro do coco evidenciam, na narrativa, os sentimentos da menina, demonstrados através do movimento de câmera de *close* para evidenciar no rosto dela, sendo esse um recurso para tornar clara a relação da expressão da menina com o som do Coco (AGUIAR, 2003):

**Quadro 20: Maria encara o Coco**

**Fonte:** Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

A expressão de Maria ao encarar o coco mostra que a menina tem uma ideia de como liberar a noite presa no objeto. Novamente percebe-se uma sequência em que não há verbalização, sendo as ações representadas pelas expressões e ações, apresentadas através do gestual da personagem, sem a necessidade de explicações verbalizadas. A expressão assim como o gesto “está presente em todas as culturas, mesmo que em diferentes maneiras. Como ‘linguagem de sinais’ tem sido elaborado e articulado como um recurso representacional totalmente funcional” (KRESS, 2010, p. 5)<sup>32</sup>. Portanto, o recurso expressivo-gestual é uma forma de comunicação funcional e, assim como as diferentes modalidades, significa por si de forma independente. Por isso, através da combinação dos modos de comunicação presentes na cena é possível a compreensão das possíveis intenções da protagonista. Quando associadas aos outros elementos não verbais presentes essas intenções completam o sentido da ação, permitindo entender que Maria parte coco para que a noite seja liberada. A seguir, apresentamos a descrição da cena da transição do dia para a noite:

---

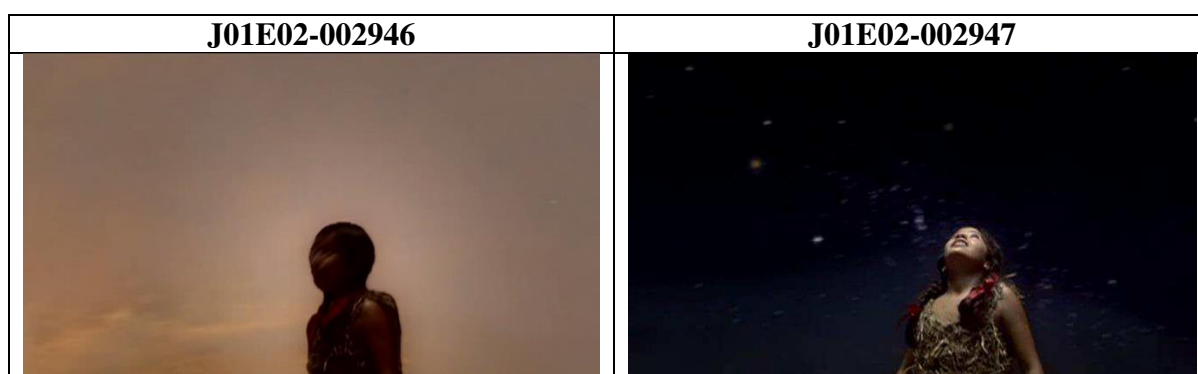
<sup>32</sup> “*Gesture* is a presence in all cultures, even if in quite different ways. As ‘sign language’ it has been elaborated and articulated into a fully functioning representational resource” (KRESS, 2010, p. 5)

**Quadro 21:** A transição Dia-Noite

<b>J01E02-00:29:30-00:29:50</b>
<b>PAÍS DO SOL A PINO/ANOITECER</b>
<i>Uma noitinha fresca, de pouca brisa, de repente toma conta do céu todinho, empurrando aquele dia eterno para o horizonte junto com o sol, que se põe, todo envolto em ouro e escarlate. MARIA olha tudo aquilo extasiada. Então, retoma a sua caminhada, debaixo daquele céu que vai se enchendo de estrelas... (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 78)</i>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

A cena em que Maria quebra o coco é uma cena não verbal, então os recursos que são empregados na tradução recorrem à linguagem Icônica e Indicial para construir o sentido no audiovisual. A cena apresentada a seguir é composta da combinação de imagem, transição de cenário e iluminação, movimento de câmera e efeitos sonoros, todos recursos não verbais empregados em combinação para transmitir a mensagem:

**Quadro 22:** Transição do dia para a noite

**Fonte:** Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

Novamente, em uma sequência sem verbalização nota-se que o efeito de transição do dia para a noite ocorre em uma sequência que combina dois movimentos: i) a menina levantando o rosto e o apontando para o céu, em apreciação à mudança; e ii) a transição de dia para noite, que ocorre da direita para a esquerda, remetendo ao movimento que o sol faz

durante o dia de nascer ao leste e se pôr a oeste, possibilitando que o expectador compreenda a jornada do dia que se completa na narrativa.

### 3.1.2 Mascate

O personagem Mascate aparece no quinto episódio da microssérie, *Os Saltimbancos*. No episódio temos o momento da narrativa em que Maria, já adulta, vai ao Fandango em homenagem ao príncipe da região, onde está localizada a vila em que Maria vive. A aparição do Mascate na narrativa ocorre de maneira paralela a descrição do roteiro, o vendedor que tem origem árabe se apresenta a partir da aparição do homem seguida do som de campainha transitando pelo caminho de Maria, a primeira verbalização do Mascate revela sua função e sua origem:

#### Quadro 23: Primeira verbalização do Mascate

J01E05-00:02:13-00:02:27
<b>MASCATE</b>
Combra de mim, morena, fita de cetim, pano de chita bra ficá bonita e moço oiá! Vem que Salim non mente! Tem perfume do Oriente, seda da China, broche de marfim, que é pra menina ficá gontente e sorrir pra mim! (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 164)

Fonte: Elaborado pelo autor

A tradução da cena dialogada utiliza os diferentes recursos semióticos disponíveis no audiovisual para apresentar a narrativa, ao utilizar a combinação de elementos semióticos diferentes entre o verbal e o não verbal a cena J01E05-00:02:13-00:02:27 apresenta um processo narrativo que insere o mascate e o caracteriza utilizando-se da combinação de língua verbal e imagem, retomo o aqui o conceito de Eco (2000) de preenchimento dos espaços semânticos entre o roteiro e a produção e construir o texto que é apresentado na microssérie. É da combinação entre os sistemas linguísticos diferentes que a transmissão da mensagem pretendida na tradução intersemiótica se torna mais eficiente.

Na cena subsequente, apresentada no Quadro 24 encontramos outra combinação de linguagens diferentes, na sequência J01E05 - 00:02:34-00:02:49 o Mascate verbaliza como o vendedor que é e tenta convencer Maria a comprar algum dos produtos que ele vende:

**Quadro 24:** O Mascate oferece seus serviços a Maria

J01E05 - 00:02:34-00:02:49
<i>O MASCATE pára e responde ao cumprimento tirando o chapéu.</i>
<b>MASCATE</b>
Batarde, morena bonita! Qué um laço de fita, um pano bordado, um pente de osso ou qu'eu leve um recado prum moço direito que traz junto ao peito um cravo encarnado? (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 164)

Fonte: Elaborado pelo autor

O Mascate como vendedor utiliza diferentes recursos para oferecer seus produtos, o roteiro para tv descreve o que a personagem fala, porém deixa aberto a interpretação a maneira que ele se porta enquanto oferece a Maria os serviços do Mascate. Na sequência extraída da cena J01E05 - 00:02:34-00:02:49 apresentada no Quadro 25 está disposta a linguagem corporal do Mascate enquanto verbaliza:

**Quadro 25:** Linguagem corporal do Mascate

J01E05 - 00:02:34-00:02:49	
J01E05-00:02:35	J01E05-00:02:36
	
J01E05-00:02:40	J01E05-00:02:43



Fonte: Elaborado pelo autor

A combinação dos recursos semióticos presentes na cena mostra que no ambiente da comunicação as diferentes linguagens se combinam para a transmissão da mensagem (ECO, 2000), desse modo a combinação entre os signos verbais e não verbais da fala e da expressão corporal do Mascate formam o novo objeto que é fruto da tradução intersemiótica (PLAZA, 2013). Os gestos, a expressão facial e a maneira como o Mascate modula sua voz mostram que para tentar convencer a possível compradora, ele tenta de certo modo seduzir com seus serviços que vão da venda de produtos até a comunicação entre dois amantes.

Para ir ao Fandango, a jovem precisa de um vestido e um par de sapatinhos encarnados que, convenientemente, ganha de presente do Mascate, o caixeiro viajante que está a passar pelo caminho da moça. Esse momento evidencia o movimento de supressão de elementos (PELLEGRINI, 2003), recurso que é utilizado na sequência em que o mascate entrega a Maria o vestido e o par de sapatos encarnados:

#### Quadro 26: Roteiro da cena do Mascate

<b>J01E05-00:03:40-00:04:57</b>
<i>MARIA está tão curiosa com o embrulho que, ali mesmo no chão, o abre. E dentro dele há um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas, e um par de sapatos encarnados. MARIA levanta a cabeça para o MASCATE.</i>
<b>MARIA</b>
Mas pra que tanto preceito...?
<i>Olha em volta, procurando. Para sua surpresa, o MASCATE desapareceu. (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 165)</i>

Fonte: Elaborado pelo autor



A sequência apresenta o desaparecimento da figura do Mascate após entregar a Maria o vestido, os sapatinhos e o aviso para que esteja de volta em casa à meia noite, tal qual o conto de Maria Borracheira, para que ela vá ao fandango realizado em homenagem ao príncipe. O roteiro apresenta o encantamento de Maria com o vestido como elemento que evidencia a distração da moça para o posterior desaparecimento do Mascate.

Para criar o efeito do desaparecimento do mascate na sequência traduzida para o audiovisual na cena J01E05-00:03:39-00:03:44 é utilizada a combinação de *zoom-in* no embrulho e o posterior *zoom-out* do enquadramento do close para marcar o desaparecimento do mascate:

#### Quadro 27: Mascate e Close no embrulho



Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005).

O movimento de câmera é o recurso utilizado para evidenciar o desaparecimento do Mascate. Enquanto na descrição da cena presente no roteiro a moça se abaixa para abrir o embrulho e contemplar o vestido da cor do céu com todas as suas estrelas e o par de sapatos encarnados, na adaptação utiliza-se o recurso da supressão, um recurso de omissão de passagens, personagens ou acontecimentos (AGUIAR, 2003).

A supressão de elementos da cena, além de servir para ocultar o vestido até o momento do Fandango, é um recurso para o desaparecimento do Mascate, uma vez que a moça fica de pé com o embrulho nas mãos e o movimento de *zoom-in* no embrulho e a abertura do plano durante a cena marcam o desaparecimento do mascate:

**Quadro 28:** Close em Maria e desaparecimento do Mascate



Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

Diante da organização das cenas percebe-se que a transposição do roteiro televisivo para a televisão utiliza dos recursos multimodais para a construção das cenas. Sons, imagens e outros efeitos são elementos narrativos que estão em combinação. A omissão utilizada para elidir o desaparecimento do mascate remete ao efeito da prestidigitação no ilusionismo ao direcionar a atenção para um elemento na cena enquanto paralelamente o mascate desaparece. Quando a cena é modificada para um plano aberto com Maria no centro, o mascate já desapareceu e o que resta é um som de fundo que remete ao desaparecimento.

O recurso de som na cena correspondente aos quadros 25 e 25 complementa a ideia do desaparecimento, através da utilização da música meta diegética, o tipo de som serve para traduzir em algo que é provindo do imaginário ou que não é real (BAPTISTA, 2007). A combinação do som de campainha, seguido do som de sinos é utilizada para transmitir a ideia de magia em associação com o movimento de câmera que desvia a atenção para que o Mascate suma magicamente.

Os efeitos semióticos no caso dessa montagem são reconhecíveis em muitos domínios e muitos níveis (KRESS, 2010), pois ao combinar as linguagens verbais e não verbais evidenciam a representação do que foi antes escrito e que agora transcende o texto verbal, as imagens em capturas de tela são vistas como parte de um todo e como imagens contém processos narrativos (AGUIAR, 2003) que são interpretados pelo expectador visando compreender o que está sendo narrado.

Na próxima seção será discutida a construção das personagens através dos processos de adaptação sofridos durante a construção de *Hoje é dia de Maria* enquanto produção audiovisual.

### 3.2 Adaptação dos personagens Coco e Mascate

Diante da construção de *Hoje é dia de Maria* (2005) desde a produção do roteiro para a tv até a construção da microssérie, os conceitos de tradução e adaptação estão presentes e demarcam a tessitura do roteiro, a produção que foi veiculada na televisão e os meios nos quais o roteiro foi construído e traduzido. Em sua relação fundamental com a tradução, a adaptação na percepção de Hutcheon (2013) refere-se à mudança entre sistemas de comunicação. Essa definição possibilita que a adaptação seja observada em sua construção, considerando as mudanças que o texto original sofre na transição para o texto adaptado.

Partindo do conceito de adaptação de uma transposição que estende uma ou mais obras (HUTCHEON, 2013) encontra-se a delimitação de *Hoje é dia de Maria* (2005) desde a produção do roteiro até a microssérie televisiva. A narrativa que se constrói a partir da tessitura dos textos da oralidade e do folclore que são entrelaçados a partir do conto *A Madrasta* (CASCUDO, 2003) são utilizados como extensores diversos textos, entre eles *A menina enterrada viva* (CASCUDO, 2003), *Como a Noite Apareceu*<sup>33</sup> (MAGALHÃES, 1876), e *Maria Borradeira*<sup>34</sup> (ROMERO, 2017), os dois últimos sendo os que influenciam diretamente a construção das personagens estudadas nesta sessão.

#### 3.2.1 Do Tucumã ao Coco

Observando em primeira instância o movimento de adaptação para a construção do roteiro, nos deparamos com a mudança de gênero textual enquanto adaptação (HUTCHEON, 2013). A lenda de *Como a Noite Apareceu* passa por uma adaptação para integrar a trama de Maria e se entrelaçar com os acontecimentos da narrativa. Nesse contexto a obra adaptada estabelece uma relação intertextual com a lenda ao transformar o Tucumã e a replicar elementos apresentados na narrativa indígena dentro da narrativa de Maria. No mito de *Como*

---

<sup>33</sup> Publicada em antologia por Luiz da Câmara Cascudo (2003)

<sup>34</sup> Publicada por Sílvia Romero (2017)

a *Noite Apareceu* a Cobra Grande tem a noite presa em um tucumã e a envia através de três índios (fâmulos):

**Quadro 29:** Descrição do Tucumã na lenda de Como a Noite Apareceu

O moço chamou os três fâmulos; a moça mandou-os à casa de seu pai para trazerem um caroço de tucumã. Os fâmulos foram, chegaram em casa da Cobra-Grande, esta lhe entregou um caroço de tucumã, muito bem fechado, e disse-lhes: Aqui está, levai-o. Eia! Não o abrais, senão todas as cousas se perderão.

Os fâmulos foram-se, e estavam ouvindo barulhos dentro do coco de tucumã, assim: **ten, ten, ten...** era o barulho dos grilos, e dos sapinhos que cantam a noite.

(MAGALHÃES, 2003, p. 210, grifo nosso)

Fonte: Elaborado pelo autor

Considerando a adaptação como mudança de gênero textual, a narrativa passa por uma primeira mudança, ao transferir a narrativa do mito indígena para o roteiro, fazendo mudanças para se enquadrar na narrativa de Maria. O texto é reinterpretado para uma modalidade textual diferente antes de haver uma mudança no sistema de signos em que o texto é apresentado no produto final. A reinterpretação do texto enquanto adaptação textual recontextualiza a narrativa para criar uma interpretação distinta do texto de origem (HUTCHEON, 2013). Ao se distanciar do texto original o texto adaptado passa a ser um texto completo em si e não depende diretamente do original para ser compreendido. Os elementos da narrativa que são reformulados na construção do roteiro replicam de maneira similar a passagem destacada na lenda. A transição do conto que inspira a narrativa é percebida ao manter o contexto indígena da lenda, colocando os índios como os portadores da noite e atribuindo a Maria a função de libertar a noite de dentro do objeto.

Na transição entre “lenda – roteiro – televisão” a modificação de maior destaque está na transformação do Tucumã em Coco. Essa transformação implica na qualidade do texto de não ser estático e permitir diferentes leituras a partir de cada leitor (STAM, 2000). Desse modo a cena consequente em *Hoje é dia de Maria* é descrita a seguir:

**Quadro 30:** Os sons da noite em *Hoje é dia de Maria*

<b>J01E02-00:29:30-00:29:50</b>
<b>CENA 12</b>
<i>Estupefata, MARIA ouve, vindo de dentro do coco, os barulhos da noite: aves, sapos e grilos. O ÍNDIO então põe o coco na mão de MARIA e sai correndo, para alcançar seu último lugar na fila, que já vai longe. MARIA então tem uma ideia. Reúne todas as forças que possui e atira o coco contra a terra. (ABREU; CARVALHO, 2005, p. 78, grifo nosso)</i>

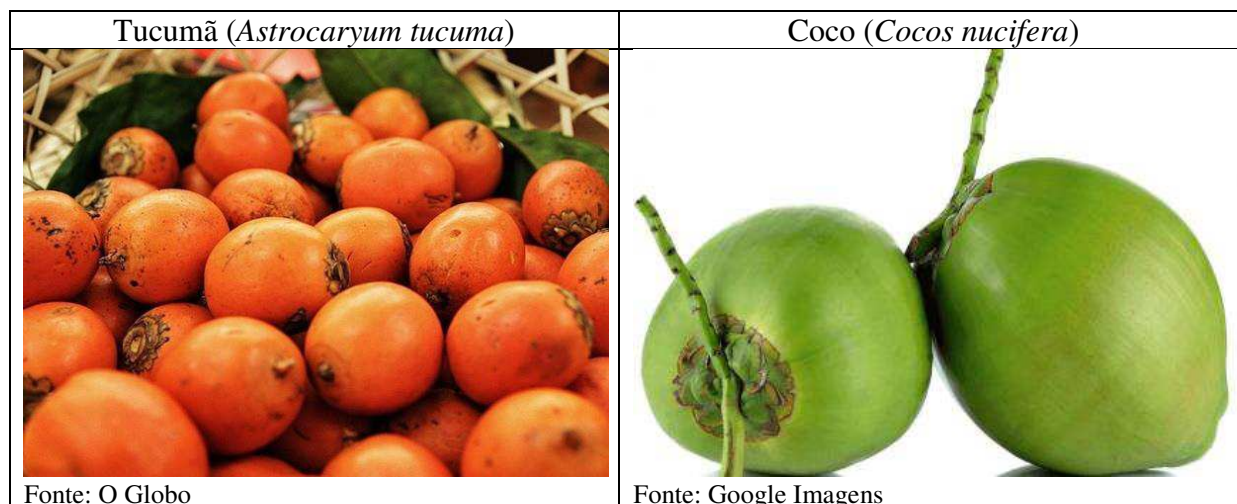
**Fonte:** Elaborado pelo autor

Considerando a adaptação, ao estabelecer a relação com o original, além de tornar o sentido de original amplo na construção de *Hoje é dia de Maria*, os elementos que figuram como característicos da noite remetem a elementos Indiciais, pois atraem a atenção para a noite, estabelecendo a ponte entre o objeto e o aspecto simbólico no qual ele está carregado (PEIRCE, 2005; PIGNATARI, 2004). Em ambas as narrativas o elemento que estabelece a presença da noite é o som associado à noite e não ao objeto que o contém. Desse modo a transição do Tucumã para o Coco relaciona-se à compreensão visual do objeto que é apresentado e não ao que ele contém.

Desse modo a transição entre Tucumã e Coco também remete ao aspecto Icônico para a narrativa audiovisual, pois estabelece a relação análoga (PEIRCE, 2005) ao objeto que aprisiona a noite, ambos são frutos que possuem um centro vazio e misterioso até sua ruptura. O Tucumã, um fruto endêmico da região norte da América do Sul e de utilização difundida nos grupos indígenas que povoam o norte do Brasil<sup>35</sup>, como se apresenta na imagem abaixo:

---

<sup>35</sup> A palmeira do tucumã fornece as folhas para confecção das cordas dos arcos, de redes de pesca e para dormir. A madeira, é aproveitada também, além do óleo da polpa e da amêndoa, que são utilizados na decoração dos corpos dos índios e na sua alimentação. Fonte: <http://www.amazoniadeaaz.com.br/sem-categoria/o-que-e-tucuma/>

**Quadro 31:** Tucumã e Coco

A escolha pela utilização do Coco em oposição ao Tucumã pode ser compreendida considerando o contexto de reprodução e exibição da produção audiovisual, em nível de tradução e adaptação é percebido na mudança do Tucumã para o coco um grau de domesticação (MUNDAY, 2008) entre os sistemas culturais de origem da narrativa e o de recepção. As mudanças da adaptação no movimento “Lenda – Roteiro – Televisão” relacionam-se ao processo de escolhas para produzir a adaptação, portanto as transformações são feitas seguindo os protocolos do meio da indústria cultural que visa a ampla aceitação, desse modo essas escolhas são realizadas pensando no estilo da produção e da direção, a moda ideológica, os valores culturais, entre outros (STAM, 2000). As escolhas feitas na adaptação remetem a um nivelamento para a compreensão geral, saindo de um sistema regional (o Tucumã endêmico do Norte do Brasil) para o contexto nacional (o Coco é endêmico de regiões tropicais no planeta) da emissora que exibiu a microssérie, e consequentemente para a exibição internacional no circuito de premiações.

### 3.2.2 Do Oriente Médio ao Sertão – A construção do Mascate

A construção da figura do Mascate apresenta elementos de adaptação em relação ao roteiro para a TV, diferente da transposição exata da descrição do roteiro, na construção visual da personagem, esses elementos revelam escolhas em relação ao roteiro que podem ser observadas. O Mascate é uma figura apresentada como um árabe, desse modo sua descrição é

feita considerando elementos que remetem ao oriente médio, a primeira aparição da personagem pode ser vista a seguir:

### Quadro 32: Primeira descrição do Mascate

<b>J01E05-00:02:13-00:02:27</b>
<i>Vem seguido por uma mulinha carregada de malas e toca um alaúde, com o qual acompanha os versos de seu pregão que, tem forte sotaque de árabe. (ABREU, CARVALHO, p. 164)</i>

**Fonte:** Elaborado pelo autor

Na adaptação para o audiovisual, as escolhas do adaptador podem se tornar evidentes a partir da diferença entre o texto de partida e o texto de chegada. É importante ressaltar que a adaptação não tem obrigação de ser fiel ao texto original (STAM, 2000), portanto os caminhos escolhidos para a adaptação revelam a interpretação de como os responsáveis pela produção interpretam o texto da arte verbal e como o constroem na arte audiovisual. O Mascate é apresentado como um personagem que está de passagem e que toca um Alaúde enquanto recita os versos do Pregão para vender os objetos que a Mula carrega. Na cena a seguir está apresentada a chegada do Mascate:

### Quadro 33: Mascate e sua Mula



**Fonte:** Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)

Na composição da cena do Mascate na microssérie, o primeiro elemento que na adaptação foi omitido é o Alaúde, instrumento de origem árabe que está apresentado na imagem a seguir:

**Figura 4:** Alaúde



**Fonte:** Música Brasilis

O Alaúde é um instrumento de cordas da cultura Moura que foi levada à Europa no renascimento pelos espanhóis e chegou ao Brasil na colonização<sup>36</sup>, apesar de ser um elemento naturalmente pertencente ao oriente médio, o instrumento musical foi omitido na tradução para o audiovisual em decorrência da escolha de outros elementos que remetessem a origem da personagem a partir da sua composição visual, desse modo, como não há uma descrição clara das vestes da personagem, na adaptação procurou-se compor a caracterização do Mascate com elementos próprios do oriente médio. Desse modo um segundo movimento de omissão de elementos é evidente na sequência a seguir:

---

<sup>36</sup> Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/instrumentos/alaude>



**Quadro 34: O Chapéu do Mascate**

<b>J01E05-00:02:34-00:02:49</b>
<b>MARIA</b>
Batarde, nhor mascate.
<i>O MASCATE pára e responde ao cumprimento tirando o chapéu.</i> (ABREU, CARVALHO, 2005, p. 164)

**Fonte:** Elaborado pelo autor

A descrição no roteiro da figura do Mascate não remete a construção visual da personagem, as características visuais do homem de origem árabe são evidenciadas pelas suas vestes que podem ser vistas na cena abaixo, o chapéu é omitido e substituído por um turbante, elemento visual que remete a ideia de oriente no imaginário ocidental:

**Quadro 35: Close no Mascate:**

**Fonte:** Hoje e dia de Maria (DVD, 2005)

A montagem da personagem visa estabelecer através da narrativa visual o processo narrativo presente na imagem (PELLEGRINI, 2003), a construção de figurino utiliza de arquétipos da figura do árabe, desse modo a contextualização da origem da personagem ocorre antes mesmo que ele verbalize e apresente seu sotaque marcado. Os recursos utilizados

para transmitir a ideia do mascate se distanciam da descrição dada no roteiro para estabelecer uma relação visual que imediatamente crie uma associação com a origem da personagem, a ausência de descrição das vestes do personagem além do fato de que ele usa um chapéu que é retirado para saudar Maria permite que a construção visual do personagem seja feita em acordo com a interpretação do adaptador.

No processo de adaptação, os elementos do texto adaptado podem passar por mudanças e omissões para transmitir a mensagem que o adaptador quer evidenciar do texto de partida, portanto para causar um melhor efeito de compreensão da natureza estrangeira da personagem é possível recorrer a elementos que enfatizam a natureza estrangeira. A recontextualização da personagem que é parte do processo de adaptação (HUTCHEON, 2013) também sugerem uma origem baseada no tipo de veste que a personagem usa, diferente da escolha do índio por uma etnia específica, as vestes do mascate remetem a origem de mais de uma cultura do oriente médio:

**Quadro 36:** Chapan, Cirwal e as vestes do Mascate

Chapan, Túnica e Cirwal	Mascate
 <p data-bbox="512 2024 754 2051">Fonte: artclassics.com</p>	 <p data-bbox="871 1998 1241 2051">Fonte: Hoje é dia de Maria (DVD, 2005)</p>

No processo de adaptação é possível fazer acréscimos e omissões considerando o objetivo principal da produção de transmitir uma mensagem ao leitor, para transpor mensagens entre diferentes mídias os recursos empregados entre os diferentes meios semióticos recorrem ao movimento de relacionar a imagem ao significado, no caso do Mascate. A construção de figurino do Mascate possibilita refletir sobre as aproximações entre os contextos de origem da figura do mascate e do contexto da narrativa, que permitem que a personagem apareça com os trajes que remontam a origem estrangeira do mascate. As roupas utilizadas pelo mascate – a calça *Cirwal*, a Túnica e o colete *Chapan* são característicos do Oriente Médio e estão adaptadas ao ambiente seco e árido.

A Mudança do Chapéu pelo Turbante também carrega um aspecto simbólico relevante para a função do Mascate na narrativa, o personagem que se carrega de misticismo ao presentear Maria com o vestido e os sapatinhos, entrega o aviso para que a moça retorne da festa à meia noite. Enquanto elemento associado ao misticismo que, em um intertexto com o conto de fadas de Cinderela e Maria Borracheira, o Mascate aparece com uma função mística e sua construção visual remete a isso, ele é estranho, estrangeiro, aparece magicamente no caminho de Maria, e some em seguida. O turbante é um elemento que aparece em diversas culturas no Oriente Médio, África e Índia. Como um árabe, o mascate tem um turbante que se assemelhe ao turbante afegão:

#### Quadro 37: Turbante



Em outras representações o turbante é colocado na cabeça de personagens que tem poderes sobrenaturais, gênios, gurus, místicos entre outros, seja com outros ornamentos ou somente o turbante a representação que se percebe no adereço é a de alguém que possui conhecimento das forças sobrenaturais e as utiliza ao seu bel prazer, assim como o mascate o faz para desaparecer magicamente após falar com Maria.

Entre as adições realizadas na adaptação do personagem para o audiovisual a inclusão do contorno nos olhos do mascate é um aspecto que na sua construção visual ajuda a demarcar a origem do personagem e a aprofundar sua relação com o oriente, além de ser um elemento que, considerando as similaridades climáticas do ambiente de origem do mascate e do sertão, ajuda a aproximar os dois meios, os olhos delineados:

#### Quadro 38: Olhos delineados com Kohl



Os olhos contornados por *Kohl* também marcam a origem da personagem no oriente médio, em sua utilização nativa o delineador é um tipo de proteção para os olhos no ambiente árido do deserto, as rajadas de vento e areia que podem prejudicar os olhos. Diante do ambiente do sertão em que se passa a Primeira Jornada de *Hoje é dia de Maria*, os elementos que remetem a adaptação das personagens aos ambientes secos e áridos são representativos da resistência dos indivíduos a adversidade do ambiente.

A relação com os dois ambientes – o sertão e o deserto – está presente nas vestes através dos tons terrosos que se misturam as cores quentes presentes na fotografia de *Hoje é*

*dia de Maria*, desse modo o Mascate se coloca na área cinza entre o estrangeiro e o nativo, mantendo características que demarcam sua origem ao mesmo tempo que está tão inserido no meio que se comunica e se adapta a cultura e ao meio de maneira natural.

A seguir serão discutidas as implicações das mudanças que as personagens estudadas nessa seção sofreram durante o processo de adaptação.

### **3.3 As implicações das mudanças sofridas pelas personagens e suas representações**

Observando a tradução intersemiótica em *Hoje é dia de Maria* é possível perceber diferenças que marcam os processos de tradução e de adaptação para o audiovisual, tais mudanças no processo de construção da obra ficam evidentes na caracterização visual das personagens estudadas e são carregadas de significados que permitem a reflexão sobre suas implicações e sobre o que representam no contexto da obra produzida e adaptada. A criação da obra *Hoje é dia de Maria*, enquanto transposição de obras reconhecidas e de recriação e interpretação de elementos apropriados ou recuperados de outras culturas (HUTCHEON, 2013) se propõe a transferir elementos culturais entre diferentes sistemas culturais.

Ao reunir elementos da literatura e cultura popular através da ambientação regionalista de *Hoje é dia de Maria*, a adaptação da obra leva elementos culturais de nível regional ao nível nacional, observando que a microssérie foi exibida em Televisão Aberta e em horário nobre, atingindo bons níveis de audiência. Diante da produção audiovisual e observando os elementos adaptados é possível discutir as implicações das mudanças sofridas pela adaptação e o que essas mudanças representam em termos de tradução e adaptação de produtos culturais.

*Hoje é dia de Maria* é formulada a partir de narrativas orais da literatura popular e constrói uma adaptação que se apropria de diferentes narrativas para compor uma narrativa intertextual, ao mesmo tempo que expande essas narrativas na criação de um texto novo. A adaptação enquanto apropriação e engajamento extensivo (HUTCHEON, 2013) possibilita que a nova obra criada a partir desses processos inter-relacione os diferentes contextos. Partindo de narrativas orais específicas de determinadas regiões é possível observar na adaptação de *Hoje é dia de Maria* transferências culturais entre diferentes sistemas.

A construção de *Hoje é dia de Maria*, por si, se utiliza do efeito do intercâmbio cultural que permitiu que as diferentes culturas se misturassem de maneira natural ou forçada

(SAID, 2005), considerando a formação cultural do Brasil desde a colonização, a inserção de culturas de diferentes nações através da colonização, da escravidão e dos movimentos imigratórios influenciaram na criação dos contos e narrativas orais que foram utilizados na produção de *Hoje é dia de Maria*. Ao utilizar desses processos de interligação entre culturas que culminam na hibridização cultural (ALMEIDA, 2008). Desse modo, em termos de cultura, *Hoje é dia de Maria* pode ser vista como uma obra híbrida.

Ao traduzir a narrativa da lenda *Como a Noite Apareceu*, texto de origem indígena que é descrito a partir de elementos específicos da cultura indígena o texto, a partir da observação dos meios de comunicação que atingem grandes parcelas de público possibilitam a comunicação entre os diferentes locais do mundo (SAID, 2011), essa maior possibilidade de alcance também condiciona as produções a se adequar para que dentro, do mercado em que estão inseridas, tenham boa recepção do público. Esse efeito da indústria cultural condiciona a adaptação a atualizar e reinterpretar as obras para que obtenham retorno (HUTCHEON, 2013), portanto, uma obra extremamente regionalista é um risco grande a se assumir numa indústria que depende da recepção do público para se manter.

O texto de origem indígena, em um sistema maior, pode ser considerado estrangeiro a partir do momento que utiliza elementos específicos da cultura indígena e da região norte do Brasil e é apresentado em outra região. Mesmo que inseridos em um mesmo sistema cultural – o brasileiro, as diferenças que demarcam cada região são particulares e importante nas suas caracterizações. O trabalho do Tradutor e Adaptador na construção de uma produção que visa atingir um público amplo, em alguns momentos torna necessário ajustar a tradução visando a recepção do público, para tanto a movimentação entre domesticação e estrangeirização (VENUTI, 1995), as estratégias da tradução aplicadas na tradução intersemiótica também influenciam na forma como a tradução é produzida e nas escolhas do tradutor por modificar, omitir, acrescentar ou simplesmente renomear algo para que o público compreenda aquilo de maneira similar ao original.

A construção da narrativa da busca pelo Coco que contém a noite, originada na lenda de *Como a Noite Apareceu* ao apresentar o Coco no lugar do Tucumã, mostra uma forma de domesticação que busca apresentar ao público relação de similaridade ao texto original, enquanto o tucumã remonta a origem na região amazônica do norte do país em que o tucumã é um fruto muito utilizado e reconhecido, o coco tem uma abrangência global dado o seu

cultivo nos trópicos. Ambos, o coco e o tucumã são frutos originados em palmeiras, que possuem o interior vedado e que até que sejam abertos, são completamente escuros.

Tendo em vista que cada texto possui sua própria história tendo em vista a fonte e a cultura de origem (SAID, 2011), ambos os textos – *Como a Noite Apareceu* e *No País do Sol a Pino* – fazem parte de sistemas culturais diferentes, mas que em nível macro são parte de um sistema cultural brasileiro. Esse sistema brasileiro pode ser visto como parte de um entre-lugar que permite que narrativas de diferentes origens se inter-relacionem (BHABHA, 1998). As relações entre esses diferentes textos e a produção cultural da indústria televisiva com textos relacionados de maneira intertextual, traduzidos e adaptados e permitem que as diferentes culturas presentes na narrativa dialoguem.

As escolhas na tradução de *Hoje é dia de Maria* para a Televisão de Cores na microssérie nas passagens estudadas também se relacionam a percepção do Outro e da forma como são representados na mídia. Ao apresentar a narrativa de origem indígena a maneira como os índios são apresentados direciona a representação para a reflexão sobre a construção de um Tipo, na percepção de Hall (2016) a definição de um tipo parte dos conceitos estabelecidos em uma comunidade e a partir deles a compreensão do que é representado é definida. A ideia do índio apresentada no roteiro abre uma gama de possibilidades para as escolhas na tradução e adaptação, ao optar por uma etnia específica, os Xavante, e referenciá-la como tal, a ideia do índio ganha uma representação que foge do estereótipo e apresenta um tipo específico. Por estabelecer um tipo que não carrega o Outro com características negativas, a definição do que é outro representa uma etnia carregada com seus artefatos culturais: vestes, pinturas corporais, adereços e sua língua. A representação do indígena de *Hoje é dia de Maria* produz o sentido e dá visibilidade ao Xavante no espaço da cena entretanto, por apresentar como representação uma etnia específica pode acabar por sugerir um estereótipo.

Por outro lado, a representação do Mascate na narrativa apresenta elementos de hibridização e da construção de estereótipo, a representação do estrangeiro parte do exagero de características (HALL, 2016), ao construir a personagem utilizando elementos distintos do Oriente Médio, a personagem é definida mantendo características do estereótipo do árabe. A abertura que o roteiro possibilita para a interpretação e finalização do texto no audiovisual permitem que a construção imagética da personagem seja fundamentada em estereótipos.

Observando as verbalizações do Mascate durante a cena J01E05-00:02:34-00:02:49 ainda na ideia de reforçar características de maneira exagerada do estereótipo (HALL, 2016) a definição do sotaque do estrangeiro atua na construção de um tipo ao definir quem é nativo e quem é estrangeiro; e de um estereótipo, nas passagens que apresentam estrangeiros<sup>37</sup> em *Hoje é dia de Maria* os sotaques são elementos reforçados e exagerados como um recurso narrativo seja para apresentar os personagens ou para evidenciar suas funções na narrativa através da sua origem ou da sua fala. O recurso empregado no Mascate é apresentado ainda em dois personagens que aparecem na narrativa, as manifestações de Asmodeu Bonito<sup>38</sup> e Asmodeu Marinheiro<sup>39</sup> apresentam de maneira exagerada; o primeiro trajado como um cantor flamenco; e o segundo apresenta de maneira exagerada características do militar estrangeiro de origem americana. Há também Alonsa, a cigana espanhola que se torna par romântico de Dom Chico Chicote também na segunda jornada é apresentada de maneira estereotipificada e exagerada.

O Mascate, como figura popular é construído para transmitir a ideia do vendedor imigrante (XAVIER et al., 2012) desse modo a utilização de estereótipos para constituir a imagem do imigrante funciona, para a narrativa, de duas maneiras: a primeira ao estabelecer a origem da personagem remontando as características possíveis para construir o estereótipo, e a segunda em definir a ideia de alguém que está transitando no lugar da narrativa. O Mascate ocupa, também, um lugar de realizador de trocas (XAVIER et al., 2012) por este motivo sua apresentação se dá a partir do momento que ele aparece oferecendo seus serviços.

Apesar da associação do Mascate com a ideia da troca, o Mascate presenteia Maria com o vestido e o par de sapatos encarnados para que ela vá ao fandango junto do aviso para que retorne à meia noite, enquanto intertexto com as narrativas de Maria Borradeira (ROMERO, 2017) e *Cinderela* (PERRAULT, 2010), o Mascate cumpre a função que a Vaca do conto brasileiro e a fada do conto europeu possuem nas respectivas narrativas, o Mascate aparece para dar o objeto desejado e em seguida some, deixando sua influência para o desenrolar da trama na mensagem dada e nos objetos deixados.

---

<sup>37</sup> Há ainda em *Hoje é dia de Maria* a apresentação de dois estrangeiros a versão marinheira de Asmodeu que fala inglês e a cigana Alonsa que é espanhola, ambos aparecem na Segunda Jornada.

<sup>38</sup> Asmodeu Bonito aparece no episódio J01E03 para comprar a alma de Zé Cangaia e é quem inicia a perseguição com Maria.

<sup>39</sup> Asmodeu Marinheiro e Alonsa são personagens que aparecem na Segunda Jornada, apesar de trabalharmos com a primeira jornada é válida a menção aos personagens.



Diante da narrativa de *Hoje é dia de Maria* observamos as construções de personagens entre roteiro para tv e microssérie, o Coco e o Mascate ao representar personagens de culturas específicas em nível nacional e internacional apresentam parte de um imaginário que, ao ser apresentado na televisão visando a recepção da audiência, podem utilizar elementos como a tipificação e a estereotipificação (HALL, 2016) para criar a imagem do que é considerado Outro.

O sentido de Outro na construção da microssérie revela o que é estrangeiro ao observar a ideia da produção cultural voltada para a indústria televisiva, mesmo que em um nível regional, os elementos da região norte do país são tão estrangeiros para quem não é nativo da região quanto o Mascate, que é de fato estrangeiro, o é para os espectadores. Ao apresentar esses elementos na televisão é possível aproximar ou distanciar fronteiras, uma vez que as construções das personagens utilizam os recursos disponíveis para tornar compreensível um determinado conceito.

A mudança do tucumã para o coco mostra paralelos entre a cultura regional e a cultura nacional a partir de elementos comuns ou similares entre diferentes regiões. E a construção do mascate utiliza elementos do imaginário popular para transmitir a imagem do estrangeiro que não tem um lugar fixo e, em consequência, vive em trânsito de lugar a lugar, sem de fato pertencer a um lugar específico. Essas mudanças visam apresentar os elementos da narrativa ao seu público de maneira que compreendam a mensagem do texto e experienciem uma criação que é nova em relação ao roteiro. Como um produto de uma indústria e de um mercado, a microssérie visa o retorno financeiro e, para tanto, deve recorrer a adequações que aproximem o público e seja compreendida por ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a transmutação do texto verbal para o texto não verbal permite que sejam estudadas as linguagens verbal e não verbal em seus contextos de partida e de chegada. Ao estudar a tradução da narrativa para o audiovisual é possível compreender como as linguagens são combinadas para comunicar a mensagem do texto de partida na linguagem verbal no contexto de chegada da televisão de linguagem não verbal.

A motivação para desenvolver tal pesquisa partiu do questionamento de que poucas obras audiovisuais são produzidas a partir de elementos da cultura popular brasileira e, conseqüentemente, as pesquisas dão pouca visibilidade a este tipo de tradução e adaptação. Observando a tradução do roteiro de *Hoje é dia de Maria* para a televisão foi possível compreender como a adaptação de elementos da cultura popular para o audiovisual ocorre, evidenciando o processo de escolhas em que a tradução se baseia e refletindo sobre como essas escolhas impactam no produto final, assim como as representações de que são carregadas.

Ao observar a Tradução Intersemiótica e Adaptação, percebemos que traduzir e adaptar são atividades que estão além da mudança de código linguístico, assumindo características que ora aproximam os dois campos, ora demarcam suas diferenças. Quando uma obra é adaptada para a televisão a sua constituição pode ter duração maior, o que permite que sejam realizadas aproximações maiores com o texto de partida. No caso de uma série de TV a extensão prolongada permite um processo de adaptação, de certo modo, mais próximo do texto original.

Esta pesquisa se propôs a responder o questionamento de quais foram as transformações sofridas pelas personagens “Coco” e “Mascate” no processo de tradução intersemiótica, suas possíveis motivações e o seu impacto. A transformação dessas personagens do roteiro para televisão para a mídia audiovisual revela como se transferem significados entre diferentes sistemas semióticos no processo de tradução intersemiótica, e como a linguagem não verbal é combinada para traduzir significados, assim como foi possível observar como a adaptação está atrelada a essa categoria de tradução no audiovisual.

Pensando nas possíveis motivações que levam a realização de adaptações na tradução intersemiótica é possível relacionar tais motivações às transferências culturais que ocorrem

em nível regional e a intenção de que o produto da tradução intersemiótica e adaptação tenha uma boa aceitação de público, os ajustes são realizados em uma possível intenção de obter um nível de abrangência que torne as narrativas compreensíveis para o espectador, mesmo que este público não pertença a um contexto semelhante ao de origem, evidenciando a adaptação como um modo de reescrita e recontextualização de uma obra (HUTCHEON, 2013).

Observando o impacto que as mudanças causam em termos de Tradução Intersemiótica e Adaptação foi possível observar que a construção imagética de elementos culturais distintos para a divulgação na mídia pode recorrer a utilização de ferramentas como a replicação de tipos e a reforçar estereótipos para traduzir uma informação do texto de partida para o ambiente do texto de chegada. Problematizando a construção dos personagens na adaptação e sua relação com o roteiro foi possível observar que há um nivelamento a partir dos tipos e estereótipos entre o texto de partida e o texto de chegada para representar culturas ou pessoas. Na construção dos personagens atrelados a narrativa como os índios e a transição do tucumã para o coco percebemos as mudanças como aproximações de significado de um âmbito específico para um âmbito geral; e no Mascate a construção do estereótipo do estrangeiro reforçando características causar o efeito de distinção do que é nativo.

Refletindo sobre a contribuição dessa pesquisa para a área dos Estudos da Tradução é importante frisar que os estudos relacionados ao tema da tradução intersemiótica referentes a produtos de mídias distintas, a exemplo do roteiro televisivo para a televisão, vem crescendo com o desenvolvimento de pesquisas a esse respeito. Nesse sentido essa pesquisa contribui com reflexões necessárias ao tema e gera diálogo com outras áreas que interagem na construção de traduções e adaptações. Desse modo, as discussões apresentadas na pesquisa ajudam a expandir o conceito de tradução e adaptação no contexto estudado.

Pensando na contribuição dessa pesquisa para os estudos em teoria da adaptação, frisamos que ainda há um território amplo a ser explorado nos estudos de adaptação pensando nos produtos da indústria cultural contemporânea, que é alimentada constantemente por material adaptado. Com as novas formas de distribuição de conteúdo, novas adaptações surgem constantemente de vários produtos, e as produções buscam se atualizar e inovar saindo, quando possível do habitual formato de filmes e séries. Cada adaptação tende a ser um produto por si e requer um olhar individual para os processos de adaptação e o produto final para compreender os caminhos escolhidos para produzir a adaptação.

Destacamos ainda a contribuição da pesquisa para o campo da metodologia de pesquisa em Tradução Intersemiótica ao sugerir um modelo de coleta, organização e identificação dos dados de pesquisa fundamentados em *corpora* paralelos que se baseiam em texto, imagem e audiovisual. Com esse modelo visamos contribuir com o desenvolvimento de metodologias específicas para os estudos de Tradução Intersemiótica tendo em vista que os *corpora* dessas pesquisas são variados e recorrem a meios de coleta e identificação diferentes assim como analisam de maneira diferente os textos verbais e não verbais ou suas combinações.

É válido ressaltar a importância da pesquisa dentro do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande, a pesquisa inserida na área de concentração de Estudos Linguísticos através da linha de pesquisa em Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem. Refletindo sobre a estrutura do programa em delimitar as pesquisas na área de linguística entre a formação de professores de língua ou a formação de pesquisadores em linguística, a pesquisa trata da comunicação através dos aspectos verbais e não verbais. Com o olhar focado na comunicação não verbal, estudamos a construção de sentidos na tradução da narrativa verbal para o contexto não verbal, observando como a combinação de elementos não verbais de maneira coordenada é capaz de formular textos e transmitir mensagens assim como a combinação de palavras na linguagem verbal.

É importante ressaltar que *Hoje é dia de Maria* permite ainda outras reflexões no campo dos estudos linguísticos. A construção audiovisual da narrativa que permitiu esse estudo em Tradução Intersemiótica e Adaptação, possibilita que outras pesquisas sejam ainda desenvolvidas a partir da relação do roteiro com os textos que inspiraram a narrativa como é possível mencionar, na construção de personagens presentes no enredo como Dom Chico Chicote, a presença de figuras dos mitos greco-latinos como as Parcas; os objetos com função importante para a narrativa; a observação dos recursos não verbais para a narrativa como a música diegética e não diegética; a apropriação das composições musicais reconhecidas na construção do roteiro e ainda acerca da adaptação como obra completa em que é possível analisar a microssérie ou o roteiro enquanto textos independentes para observar aspectos como construção de personagens, relação com o meio, entre outros.

Por fim, buscamos mostrar que a Tradução Intersemiótica é um campo interdisciplinar e, quando associado com a Teoria da Adaptação permite problematizar a constituição de

adaptações buscando contribuir para a divulgação de pesquisas relacionadas à Produção Audiovisual, Adaptação, Semiótica e Cultura.

## REFERENCIAL TEÓRICO

ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005.

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 115-144.

ALBA, I. F. **Hoje é dia de Maria e a dicotomia entre o bem e o mal**. 2009. 64f. Ensaio (Curso de graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. **Literatura e Meio Ambiente: Vidas Secas, de Graciliano Ramos e Bichos, de Miguel Torga numa perspectiva ecocrítica**. 2008. 117 P. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) UEPB, Campina Grande-PB.

ALVES, Daniel Antonio de Sousa; VASCONCELLOS, Maria Lucia Barbosa. Metodologias de pesquisa em Estudos da Tradução: uma análise bibliométrica de teses e dissertações produzidas no Brasil entre 2006-2010. **DELTA**, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 375-404, ago. 2016. Disponível em . acessos em 02 abr. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/0102-4450827796709063513>.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários** (UNESP. Araraquara), v. 36, p. 15-33, 2013.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023: Informação e documentação: Referências**. Rio de Janeiro, p. 24. 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2. Ed. Campinas: Papirus, 2002.

AZÊREDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: GOUVEIA, Arturo; AZÊREDO, Genilda (orgs.). **Estudos Comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2012, p. 133-146.

BALISTA, Lígia Rodrigues. **Pesquisando Soffredini: um mergulho por seu acervo e na história da publicação de um autor -quase- popular**. SALA PRETA (USP), v. 17, p. 263-276, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p263-276>> Acesso em: Janeiro de 2019.

BAPTISTA, André. **Funções da Música no Cinema: Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música e Tecnologia) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 174, 2007.

BASSNETT, S. **Translation Studies**. London: Routledge. 2002

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BORGES NETO, José. **Ensaio de filosofia da linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BOWKER, Lynne; BENNISON, Peter. Student Translation Archive: Design, Development and application. In: ZANETTIN, Federico; BERNARDINI, Silvia; STEWART, Dominic (orgs.). **Corpora in Translator Education**. United Kingdom: St. Jerome Publishing, 2003, p. 103-117.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARLSSON, Rasmus Mathias. **The narrative functions of props**: Portable communication devices in *Die Hard* (1988) & *Die Hard 2: Die Harder* (1990). 2018. Dissertação (Master Program in Film- and Media History) – Centre for Languages and Literature, Lund University. Lund, Suécia, p. 52, 2018.

CASARIN, Marcela. Hoje é dia de Maria: a influência das artes visuais nas direções de arte e fotografia. In: **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom**, 2008, Natal, 2008. Disponível em: <[https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%eddeo%20e%20TV/artigos/a\\_influencia\\_das\\_artes\\_visuais\\_nas\\_direcoes\\_de\\_arte\\_e\\_fotografia.pdf](https://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%eddeo%20e%20TV/artigos/a_influencia_das_artes_visuais_nas_direcoes_de_arte_e_fotografia.pdf)> Acesso em agosto de 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. v 1. 9 ed. São Paulo: Global, 2003.

CINTAS, Jorge Díaz. In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In: ORERO, Pilar (org). **Topics in audiovisual translation**. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia, 2004, p. 21-34.

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

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, jan. 1998. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 17 abr. 2019. doi: <https://doi.org/10.5007/%x>.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESPAGNE, Michel. Transferências culturais e história do livro. Trad. Valéria Guimarães. **Livro**: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição (Impresso), nº 2, 2012, p. 21-34.

GAMBIER, Yves. Multimodality and Audiovisual Translation. Disponível em: <[http://euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings/2006\\_Gambier\\_Yves.pdf](http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf)>. Acesso em: Maio de 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

**HOJE é dia de Maria.** Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Intérpretes: Carolina Oliveira; Letícia Sabatella; Rodrigo Santoro; e outros. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho e Luís Alberto de Abreu. Música: Tim Rescala. Brasil: TV Globo, c2004-2006. 3 DVD (9H26MIN), Color. Produzido por Globo Marcas.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação.** 2. Ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of Translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation studies reader.** New York: Routledge, 2004, p. 113-118.

JEHA, Julio. Veja o livro e leia o filme: a tradução intersemiótica. **Todas as Letras** (São Paulo. Impresso), São Paulo, v. 6, n.6, p. 123-129, 2004.

KNIGHT, Dawn. The future of multimodal corpora. **Rev. bras. linguist. apl.** [online]. 2011, vol.11, n.2, pp.391-415. ISSN 1984-6398. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1984-63982011000200006>>

KRESS, Gunther. Multimodality. In: COPE, Bill; KALANTZIS, Mary. **Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures.** London: Routledge, 2000, p. 179-200.

KRESS, Gunther. **Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication.** New York: Routhledge, 2010.

LEITE, José Costa. O herói João de Calais e a princesa Constança: heroísmo, traição e aventuras!. Condado: A voz da poesia nordestina, 19---. Disponível em:<  
[http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura\\_de\\_Cordel\\_C0001\\_a\\_C7176?pagfis=33464&pe sq=>](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176?pagfis=33464&pe sq=>) Acesso em: agosto de 2019.

LEVÝ, Jiří. Translation as a decision process. In: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader.** New York: Routledge, 2004, p. 148-159.

LIMA, Grasiela Lourenzon de. **Literatura Comparada e Tradução Intersemiótica: o tema da violência urbana em O Matador e O homem do ano.** 2011. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Departamento de Linguística, Letras e Artes, Universidade Regional Integrada do alto Uruguai e das missões, Frederico Westphalen, 2011.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. Como a noite apareceu. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro.** v 1. 9 ed. São Paulo: Global, 2003, p. 209-211.

MESQUITA, Rosa Maria. Comunicação Não-Verbal: Relevância Na Atuação Profissional. **Rev. paul. Educ. Fís.**, São Paulo, 11(2):155-63, jul./dez. 1997. Disponível em: <  
<http://citrus.uspnet.usp.br/eef/uploads/arquivo/v11%20n2%20artigo7.pdf>> Acesso em: Abril de 2019.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética.** VIDAL, Lux (org.), 2ª ed. – São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.133-142.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies: Theories and applications.** 2<sup>nd</sup> ed. London; New York: Routledge, 2008.



OLOHAN, Maeve. **Introducing corpora in translation studies**. New York: Routledge, 2004.

OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: História, teorias e métodos**. São Paulo: Parábola editorial, 2011.

PAGANO, Adriana Silvina (org.). **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

PAGANO, Adriana Silvino. As pesquisas historiográficas em tradução. In: PAGANO, Adriana Silvina (org.). **Metodologias de Pesquisa em Tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2001.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-36.

PERRAULT, Charles. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. 6. ed. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

REISS, Katharina. Type, Kind and Individuality of Text: Decision making in translation. In: VENUTI, Lawrence. **The Translation studies reader**. New York: Routledge, 2004, p. 160-171.

ROMERO, Silvio. **Contos tradicionais do Brasil**. Cadernos do mundo inteiro: São Paulo, 2017.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Elisângela Araújo. **Hoje é dia de Maria: intertextualidade e vivências em sala de aula**. 2015. 169f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2015.

SMITH, Zadie. “White teeth” in the flesh. New York Times. 11 May, Arts and Leisure. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/05/11/books/white-teeth-in-the-flesh.html>> Acesso em: 26 de maio de 2018.

SOFFREDINI, Renata. **Carlos Alberto Soffredini: serragem nas veias**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2010.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). **Film Adaptation**. Althone, 2000, p. 54-76.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, [S.l.], n. 51, p. 019-053, apr. 2006. ISSN 2175-8026. Available at: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Date accessed: 30 apr. 2019.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia Barbosa de; PAGANO, Adriana Silvina. Estudos da Tradução no Brasil: Reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. **DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 19, p. 1-25, 2003.

VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. New York: Routledge, 2004.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London & New York: Routledge, 1995.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map: a beginner's guide to doing research in translation studies**. Manchester, UK & Kinderhook: St. Jerome Publishing, 2010.

XAVIER, Wesley Silva; BARROS, Amon Narciso de; CRUZ, Rafaela Costa e CARRIERI, Alexandre de Pádua. **O imaginário dos mascates e caixeiros-viajantes de Minas Gerais na formação do lugar, do não lugar e do entrelugar**. *Rev. Adm. (São Paulo)* [online]. 2012, vol.47, n.1, pp.38-50. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5700/rausp1024>> acesso em: Junho de 2019.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Como a noite apareceu

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. Como a noite apareceu. In: CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. v 1. 9 ed. São Paulo: Global, 2003, p. 209-211.

No princípio não havia a noite – dia somente havia em todo tempo. A noite estava adormecida no fundo das águas. Não havia animais; todas as cousas falavam.

A filha da Cobra-Grande, contam, casara-se com um moço. Este moço tinha três fâmulos fieis. Um dia ele chamou os três fâmulos e lhes disse: ide passear porque minha mulher não quer dormir comigo. Os fâmulos foram-se, e então ele chamou sua mulher para dormir com ele. A filha da Cobra-Grande respondeu-lhe:

- Ainda não é noite.

O moço disse-lhe: Não há noite; somente há dia.

A moça falou: Meu Pai tem noite. Se queres dormir comigo manda buscá-la acolá, pelo grande rio.

O moço chamou os três fâmulos; a moça mandou-os à casa de seu pai para trazerem um caroço de tucumã. Os fâmulos foram, chegaram em casa da Cobra-Grande, esta lhe entregou um caroço de tucumã, muito bem fechado, e disse-lhes: Aqui está, levai-o. Eia! Não o abrais, senão todas as cousas se perderão.

Os fâmulos foram-se, e estavam ouvindo barulhos dentro do coco de tucumã, assim: ten, ten, ten... era o barulho dos grilos, e dos sapinhos que cantam a noite.

Quando já estavam longe, um dos fâmulos disse a seus companheiros: - Vamos ver que barulho será este?

O piloto disse: Não; do contrário nos perderemos. Vamos embora, eia, rema!

Eles foram-se e continuaram a ouvir aquele barulho dentro do coco de tucumã, e não sabiam que barulho era. Quando já estavam muito longe, ajuntaram-se no meio da canoa, acenderam fogo, derreteram o breu que fechava o coco e o abriram. De repente tudo escureceu.

O piloto então disse: - Nós estamos perdidos; e a moça, em sua casa, já sabe que nós abrimos o coco de tucumã. Eles seguiram viagem.

A moça, em sua casa, disse então a seu marido: Eles soltaram a noite; vamos esperar a manhã.

Então todas as cousas que estavam espalhadas pelo bosque se transformaram em animais e em pássaros. As cousas que estavam espalhadas pelo rio se transformaram em patos; em peixes. Do paneiro gerou-se a onça; o pescador e sua canoa se transformaram em pato; de sua cabeça nasceram a cabeça e o bico do pato; da canoa o corpo do pato; dos remos as pernas do pato.

A filha da Cobra-Grande quando viu a estrela d'alva, disse a seu marido: - A madrugada vem rompendo. Vou dividir o dia e a noite.

Ela então enrolou um fio, e disse-lhe: Tu serás cujubim. Assim ela fez o cujubim; pintou a cabeça do cujubim de branco, com tabatinga; pintou-lhe as pernas de vermelho com urucu, e então disse-lhe: Cantarás para todo sempre quando a manhã vier raiando.

Ela enrolou o fio, sacudiu a cinza em riba dele, e disse: - Tu será inambu, para cantar nos diversos tempos da noite e da madrugada.

De então para cá todos os pássaros cantaram em seus tempos, e de madrugada para alegrar o princípio do dia.

Quando os três fâmulos chegaram, o moço disse-lhes: Não fostes fieis, abriste o caroço de tucumã, soltastes a noite e todas as cousas se perderam, e vós também, que vos metamorfoseastes em macacos, andareis para todo o sempre pelos galhos dos paus. (A boca preta e a risca amarela que eles têm no braço, dizem que é ainda o sinal do breu que fechava o caroço de tucumã, e que escorreu sobre eles quando o derreteram).

Notas – TUCUMÃ, uma palmeira, *Astrocaryum tucuma*, Mart. CUJUBIM, ave da família cracida, *Cumana cujubi*, Pelz. INAMBU, denominação genérica para as aves da família Tinamida, gênero *Crypturus*. A COBRA-GRANDE, *Bota-uacu*, é tratada pela filha como *ce rúba*, meu pai. (C)

**ANEXO 2** – Recorte da passagem da origem da noite no roteiro do Episódio 2 “No País do Sol a Pino”

No País do Sol a Pino. In: ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005, p. 73-78.

## CENA 10

### PAÍS DO SOL A PINO/SERTÃO/EXTERIOR/DIA

*MARIA, muito cansada, pára um instante e tira do embornal uma cabaça d'água. Quando vai beber, ouve o pedido de um MENDIGO, que surge na beira da estrada.*

#### MENDIGO

Dê um gole d'água pr'amor de Deus.

#### MARIA

Ocê já tava aí?

#### MENDIGO

Tô aqui desde que o mundo é mundo. Você é que não percebeu. Tenho Sede.

#### MARIA

Minha língua tomém tá uma segura só.

#### MENDIGO

Tenho mais sede porque penei mais no mundo.

#### MARIA

Cada um é que sabe da sua sede.

#### MENDIGO

É verdade. E quem decide quem tem mais sede é quem tem a água.

*MARIA leva a cabaça à boca, mas pára o gesto, indecisa. Depois, num gesto brusco, entrega a água ao MENDIGO. Ele bebe até a última gota e solta uma interjeição de satisfação.*

#### MENDIGO

Agradecido. Deus te dê em dobro. Mas pra onde mesmo a menina vai?

*Em resposta, MARIA apenas olha o MENDIGO. Então vai dando um desanimo imenso na menina. Seus olhos marejam, e ela, muito cansada, senta-se na beirada do caminho ao lado do MENDIGO.*

### MARIA

Eu tinha nos meus sonho de sê um riozinho, que por mais que ande um dia chega nasquela terra da franja do mar. Era meus sonho... mai agora tô querê-querendo disisti.

*E MARIA Chora uma lágrima.*

### MENDIGO

Ara, pui pra arcançá o seu prepósito abasta mecê encontrá a noite a tão-somente...

### MARIA

Mai que jeito, pui si o tarzinho que robô ela derreteu-se... e num tem um suzinho que dê nutúcia nem do nome que ele se chama...

*Em resposta, o MENDIGO fica olhando fixo para um ponto da estrada.*

### MENDIGO

Vou lhe dar coisa mais preciosa que a água. Vou lhe dar o rumo: segue o sol e sol e sol até encontrar os índios... É eles que têm a noite!

*MARIA olha na direção apontada pelo MENDIGO. Quando se volta para o MENDIGO, ele não está mais lá. Assustada e ainda muito fraquinha, MARIA se levanta e parte naquela direção.*

*Sempre seguida pelo PÁSSARO, MARIA caminha, com seu vestido se desfazendo em vários pontos.*

## CENA 12

### PAÍS DO SOL A PINO/SERTÃO/EXTERIOR/DIA

*O sol parece ainda mais forte, e por isso vai desmilinguindo o corpo de MARIA, que jaz no chão, desacordada. Seu vestidinho agora são trapos. Voando em círculos em volta dela o PÁSSARO grasna em desespero e tristeza. O grasnado do pássaro ganha o céu, e no horizonte forma-se um ponto escuro, que cresce e se transforma num número incontável de passarinhos. Os passarinhos rapidamente erguem MARIA e tecem um vestido de palha no seu corpo desacordado. Depois, com muita delicadeza, os passarinhos deitam MARIA novamente no chão. Pouco a pouco, ela começa a tremer. Ouve-se então uma canção indígena ritmada. Ainda deitada, MARIA abre os olhos e vê, em meio a terra que treme, lá longe se aproximando, uma fila de ÍNDIOS. Eles vêm dançando aquela dança em que um segura no ombro do da frente e caminham com o passo caidinho, ao ritmo dos chocalhos que trazem amarrados nos tornozelos e ao som estranho de uma flauta que o primeiro da fila toca.*

*A fila de ÍNDIOS passa dançando e cantando por ela sem se deter. Maria se levanta e se põe na rabeira da fila, onde o último índio traz um coco nas mãos.*

### MARIA

Nhor índio, pode me dizer quéde a noite?

*Depois de olhar MARIA, o ÍNDIO mostra-lhe o coco:*

### ÍNDIO

*(Em tupi-guarani) A noite está aqui, moça, presa dentro deste coco. (p. 77)*

*A princípio, MARIA não entende nada, mas depois, através dos gestos do ÍNDIO, vai entendendo.*

### MARIA

Sei. Seu índio tá falando que a noite tá prisioneira aí nesse coco dele. *(Maria se faz de sabida.)* Ché... *(alto, para o índio ouvir)* num credito...

*Então o ÍNDIO que está no último lugar da fila se destaca, vai até MARIA e encosta o coco em seu ouvido. Estupefata, MARIA ouve, vindo de dentro do coco, os barulhos da noite: aves, sapos e grilos. O ÍNDIO então põe o coco na mão de MARIA e sai correndo, para alcançar seu último lugar na fila, que já vai longe. MARIA então tem uma ideia. Reúne todas as forças que possui e atira o coco contra a terra.*

## CENA 12A

### PAÍS DO SOL A PINO/ANOITECER

*Uma noitinha fresca, de pouca brisa, de repente toma conta do céu todinho, empurrando aquele dia eterno para o horizonte junto com o sol, que se põe, todo envolto em ouro e escarlate. MARIA olha tudo aquilo extasiada.*

*Então, retoma a sua caminhada, debaixo daquele céu que vai se enchendo de estrelas...*

**ANEXO 3** – Recorte da passagem do Mascate no roteiro do episódio 5 “Os Saltimbancos”

Os Saltimbancos. In: ABREU, Luís Alberto de; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é dia de Maria**. São Paulo: Globo, 2005, p. 164-165.

**CENA 34****VILINHA/RUA/EXTERIOR/PÔR-DO-SOL**

*MARIA sai do seu casebre e vai andando depressa até chegar a um carreirinho que desce de um morro para a rua da vilinha. Ali ela pára, indecisa, mas logo ouve o pregão de um MASCATE que vem andando pelo carreirinho. Vem seguido por uma mulinha carregada de malas e toca um alaúde, com o qual acompanha os versos de seu pregão que, tem forte sotaque de árabe.*

**MASCATE**

Combra de mim, morena, fita de cetim, pano de chita bra ficá bonita e moço oiá! Vem que Salim non mente! Tem perfume do Oriente, seda da China, broche de marfim, que é pra menina ficá gontente e sorrir pra mim!

*MARIA fica olhando e sorrindo. Quando o MASCATE passa, ela o cumprimenta.*

**MARIA**

Batarde, nhor mascate.

*O MASCATE pára e responde ao cumprimento tirando o chapéu.*

**MASCATE**

Batarde, morena bonita! Qué um laço de fita, um pano bordado, um pente de osso ou qu’eu leve um recado prum moço direito que traz junto ao peito um cravo encarnado?

*MARIA ri, alegre, com os versos do MASCATE.*

**MARIA**

Só queria saber se por um acauso o nhor num haverá de trazê aí nesse seu bauzão, que é um delúvio de grande, né verdade? O nhor num haverá de trazer aí um vestido lindo como os amor...? E tomém um par de sapatinho encarnado.

*Imediatamente, o MASCATE abre um dos seus baús, tira dele um embrulho, chega-se até MARIA e o entrega a ela. Depois tira o chapéu para cumprimentá-la.*

**MASCATE**

Adeus, moça bonita... Só guarde esse aviso: meia-noite acaba a dança, acaba o riso. Na primeira badalada, juízo! Na segunda, corre, e na última em casa esteja! Salam aleikum, assim seja!



*MARIA está tão curiosa com o embrulho que, ali mesmo no chão, o abre. E dentro dele há um vestido da cor do céu com todas as suas estrelas, e um par de sapatos encarnados. MARIA levanta a cabeça para o MASCATE.*

**MARIA**

Mas pra que tanto preceito...?

*Olha em volta, procurando. Para sua surpresa, o MASCATE desapareceu.*

**ANEXO 4** – Mídia com as Cenas e Screenshots de *Hoje é dia de Maria* extraídos com o *Bandicam*

Devido a análise considerar elementos audiovisuais para estudar a construção audiovisual das personagens Coco e Mascate, na série *Hoje é dia de Maria*, registramos em mídia os dados coletados para que possam ser conferidos integralmente por todos aqueles que demonstrem interesse nesta pesquisa.

Link 1 – Dropbox:

<https://www.dropbox.com/sh/ibeg2tavybycsch/AAAFttmcI5jTXolj5ylwr8oka?dl=0>

Link 2 - Onedrive:

<https://1drv.ms/u/s!AjPrTQaxxKJ0grgWpy1QQAhtcXQ8TA?e=Uw15Cz>

Link 3 – Google Drive:

[https://drive.google.com/open?id=1cuccOOmPRs3fc0G-t6hkPHZF-\\_Rknx7y](https://drive.google.com/open?id=1cuccOOmPRs3fc0G-t6hkPHZF-_Rknx7y)