

**A profecia e seus desdobramentos como elementos diferenciadores na tradução de
*A Casa das Sete Mulheres***

Izabelle Cristine Carbonar do Prado*

Resumo: A partir de um estudo de caso – a tradução intersemiótica da obra *A Casa das Sete Mulheres*, da escritora gaúcha Leticia Wierzchowski, para a minissérie homônima de Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral – o presente artigo pretende mostrar como a profecia e seus desdobramentos são utilizados como elementos diferenciadores neste processo tradutório. Considerando a mescla de linguagens e as traduções interculturais das práticas produtivas do discurso televisivo, a memória é acrescentada como fator de interação entre o passado e o presente, possibilitando intervenções na temporalidade da trama. O uso das cores, seja na descrição do livro ou nos cenários apresentados na televisão, também tem a característica de acrescentar complexidade à história.

Palavras-chave: Tradução. Teledramaturgia. Televisão. Memória. Profecia.

Abstract: Starting from a case study – the intersemiotic translation of “A Casa das Sete Mulheres”, book written by Leticia Wierzchowski, into the miniseries of the same name by Walter Negrão and Maria Adelaide Amaral – this article intends to demonstrate how prophecy and its consequences are used as distinguishing elements on this translation process. Regarding the combination of languages and the translations of cultural production practices of television speech, memory is included as a factor in the interaction between past and present, facilitating interventions on the timing of the plot. The use of colors on the description of the book or in the scenarios presented on television also has the quality of adding complexity to the story.

Key-words: Translation. Soap-Opera. TV. Memory. Prophecy.

www.pucsp.br/revistacordis

É isso que sou: um cofre, uma urna daqueles sonhos perdidos, do sonho de uma república e do sonho de um amor que se gastou no tempo e nas estradas desta vida, mas que ainda arde em mim, sob essa minha pele agora tão baça, com a mesma pulsação inquieta daqueles anos.

Manuela Ferreira de Paula
(WIERZCHOWSKI, 2002, p. 203)

Afirmar que um mesmo conteúdo narrativo pode variar em sua transposição da escrita para um meio eletrônico não é nenhuma novidade no campo da semiótica. Afinal, todo processo de tradução intersemiótica, isto é, de um sistema de signos para outro, parece gerar uma mudança na linguagem da história e isso, invariavelmente, altera o discurso próprio dessa obra anterior.

“O texto, como o signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial”, afirma Rosemary Arrojo (2002, p. 23) no livro *Oficina de tradução: a teoria na prática*.

Adaptações literárias sempre fizeram sucesso na teledramaturgia brasileira. Desde os anos 50, com os teleteatros, passando pelas novelas de época e minisséries, a televisão frequentemente buscou a literatura como fonte de inspiração. A qualidade destas adaptações, bem como a fidelidade ao texto de partida, varia ao infinito e muitas vezes já foi questionada por críticos, especialistas no assunto e telespectadores.

A partir da década de 60, as novelas literárias se tornaram uma forte tendência da televisão brasileira e, conseqüentemente, entraram no circuito das adaptações de romances de repercussão nacional. Como são produzidas em um tempo diferente da época em que as obras foram escritas, essas traduções intersemióticas passam a ser mais livres. É nesse momento que acontece a distinção entre os conceitos “adaptada de” e “inspirada em”.

Da transposição literal, quase cena a cena, até a obra “livremente inspirada em” um livro, as formas e modelos de transformação do texto literário em uma série televisiva mudam a cada novo produto. A intersecção livro/minissérie gera a produção de discursos diferentes em mídias diferentes, a partir de uma mesma narrativa. (PALLOTTINI, 1998, p. 99).

O livro *A Casa das Sete Mulheres*, da escritora gaúcha Letícia Wierzchowski (2002) conta a história da Revolução Farroupilha através de uma ótica feminina. O tema aparece no cotidiano da família do coronel Bento Gonçalves da Silva, um dos principais personagens da

guerra. Os acontecimentos históricos dos dez anos de revolução são retratados a partir das emoções e sentimentos das sete mulheres confinadas na Estância da Barra.

A minissérie, dos adaptadores Walter Negrão e Maria Adelaide Amaral, apresentada pela Rede Globo de Televisão entre janeiro e abril de 2003, segue o mesmo ponto de vista do texto original – o discurso feminino como foco principal da história –, mas acrescenta à trama diversas novidades, entre elas um explícito diálogo com a memória e suas diversas narrativas.

Mais que sensibilidade

No primeiro capítulo do livro, Manuela, sobrinha de Bento Gonçalves e narradora da história, faz uma descrição dos primeiros minutos do ano de 1835. A personagem apresenta, analisa e critica os acontecimentos da trama enquanto comenta a ação dos demais personagens – mesmo tendo, na época, apenas 15 anos. Sentada à mesa, junto com todos os seus familiares, a menina vê uma mancha vermelha cruzar o céu – o cometa Halley, de passagem após 76 anos de sua última aparição – e a interpreta como um sinal de mortes, guerras, infortúnios e, principalmente, amores.

A história, quando transposta para a televisão, mantém sua estrutura original, mas tem fatos acrescidos e rumos alterados dentro da própria trama. Devido a variações na interpretação do discurso presente no livro, Manuela continua a ser a narradora, mas passa a enfrentar a influência de diferentes elementos narrativos – acrescenta uma massa de fatos cotidianos e sentimentais para preencher as lacunas temporais da historiografia usual.

Não foi só a guerra e a cor do sangue vivo que Manuela viu no rastro de fogo do cometa [*Halley*] que, em 1835, atravessou os céus do Rio Grande do Sul. A visão da personagem Manuela em *A Casa das Sete Mulheres* era também um sinal do amor que muito em breve passaria como um clarão por sua vida, iluminando e rasgando seu coração. Sonhadora como as irmãs e primas, mais calada e introspectiva, como elas Manuela não via a hora de encontrar o grande amor. Sensitiva, sabia que ele viria de longe e seria um homem diferente. Bastaria esperar. (REDE GLOBO, 2003, p. 78).

Esta interpretação, tão presente e tão importante nas duas narrativas, dialoga diretamente com a crença nas correspondências místicas da cultura popular. Cometas, conforme explicou Georges Duby (1967, p. 100) em *O Ano Mil*, sempre foram considerados desordens cósmicas e, assim, meteoros e outros sinais do céu recebiam um cuidado e uma atenção diferenciada. “O que é certo é que, cada vez que os homens vêem produzir-se no mundo um prodígio desta espécie, pouco depois abate-se visivelmente sobre eles alguma coisa de espantoso e de terrível”.

Também não se pode esquecer que, para Hilário Franco Jr., em *O Ano 1000: tempo de medo ou de esperança?* (1999), todos os sinais celestes, sendo eles cometas, eclipses, terremotos, seca ou enchentes, sempre foram relacionados ao fim do mundo, em uma interpretação simbólica dos fenômenos históricos.

Ao mesmo tempo, a personagem passa a interagir na trama fazendo previsões e tendo visões dos futuros acontecimentos de sua vida e de todos aqueles que a rodeiam nesse cenário de revolução, mortes e incertezas. Este recurso foi adotado pelos adaptadores como uma solução para o processo de tradução da trama.

No livro, a narradora contava uma história de seu passado, possibilitando intervenções e, até mesmo, reflexões para explicar adequadamente a consequência de cada ato e sua repercussão. Já na televisão, então, foi necessário acrescentar clarividência e sensibilidade extrema à figura de Manuela a fim de obter o mesmo efeito.

Memória: elemento narrativo

Como a trama utiliza-se da memória como meio de narração, não é de se espantar que esteja tão carregada de elementos subjetivos. Os fatos contados já aconteceram em algum passado (recente ou não) e, graças à memória do narrador-personagem, é possível transmiti-los ao leitor/telespectador. Assim, não se pode esquecer de que

[...] memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Como memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, as lembranças são reconstruções: redes de associações, responsáveis pelas lembranças, sofrem modificações ao longo da vida. (SALLES, 2006, p. 69).

Quem conta sobre o conflito mais longo da História brasileira é uma das meninas que acompanhou de perto a participação e a liderança de sua família dentro dos farrapos. Isso a torna muito próxima, física e emocionalmente, de seu objeto de análise e expressão.

Quando se faz uma minissérie histórica, a História torna-se pano de fundo para a emoção, o romance e o suspense porque não há como cativar o público sem esses elementos. É por isso que as passagens históricas são bem escolhidas, pela sua dramaticidade e, principalmente, pela sua implicância na vida pessoal dos envolvidos nos episódios que escreveram a História do país. (BRANDALISE, 2005, p. 3).

No uso do narrador há junção de falas: os diálogos de Manuela misturam tanto o discurso dos autores quanto a história que ela mesma narra. Há multiplicidade de pensamentos em vários planos discursivos da figura dramática e o presente, muitas vezes, só se torna compreensível na medida em que o passado é revelado e o futuro deixa de ser um

grande enigma. “A vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade de acontecimento” (BAKHTIN, 2005, p. 21).

Manuela de Paula Ferreira é a responsável por dar vida a cada personagem e a cada elemento presente na obra, principalmente no segmento televisivo. É através de sua voz e de seu olhar que podemos entender a Revolução Farroupilha. A base principal é o diário em que Manuela registra suas lembranças. Dessa forma, há um diálogo temporal entre os fatos históricos e a memória de menina. Isso fica claro no início da história.

“O uso de um narrador tem como função relatar o fato tanto histórico como ficcional. Esse narrador estabelece e seleciona os dados os quais pretende expor, organizando-os de forma lógica e admissível” (LACERDA, 2006, p. 17).

Também é preciso deixar claro que se trata de ficção, uma vez que “toda descrição literária é uma visão” (LACERDA, 2006, p. 17). Portanto, o discurso histórico não é constrangido por fontes oficiais.

Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação. Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos. (SALLES, 2006, p. 71).

No livro, a autora Letícia Wierzchowski (2002), após uma breve apresentação do enredo principal – poucas linhas sobre o motivo pelo qual estourou a revolução –, apresenta a versão feminina do fato na subdivisão *Cadernos de Manuela*. Ou seja, há o episódio em si e, em seguida, o efeito emocional dele. Tal recurso é usado em toda a narração do livro.

Uma parte se apropria do discurso histórico:

No dia 19 de setembro de 1835 eclode a Revolução Farroupilha no Continente de São Pedro do Rio Grande. Os revolucionários exigem a deposição imediata do presidente da província, Fernandes Braga, e uma nova política para o charque nacional, que vinha sendo taxado pelo governo [...]. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 9).

Enquanto outra usa o discurso mais emocional e próximo do leitor:

O ano de 1835 não prometia trazer em seu rastro luminoso de cometa todos os sortilégios, amores e desgraças que nos trouxe. Quando a décima segunda badalada do relógio da sala de nossa casa soou, cortando a noite fresca e estrelada como uma faca que penetra na carne tenra e macia de um animalzinho indefeso, nada no mundo pareceu se travestir de outra cor ou essência, nem os móveis da casa perderam seus contornos rígidos e pesados, nem meu pai soube dizer mais palavras do que as que sempre dizia, do seu lugar à cabeceira da mesa, olhando-nos a todos nós com seus negros olhos profundos que hoje já perderam há muito o seu viço, a sua luz e a sua existência de olhos de homem do pampa gaúcho que sabiam medir a sede

www.pucsp.br/revistacordis

da terra e a chuva escondida nas nuvens [...]. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 10).

Na obra televisiva, o discurso histórico aparece mais diluído, mas está presente constantemente em diálogo com a perspectiva feminina. O próprio começo da minissérie já se encarregava de mostrar ao público que a trama possui tanto o discurso histórico quanto a perspectiva sentimental.

Afinal, como aponta Bakhtin (1997, p. 176),

[...] não importa quais sejam as intenções que o falante pretenda transmitir, quais os erros que ele cometa, como ele analise as formas, misture-as ou combine-as, ele nunca criará um novo esquema lingüístico nem uma nova tendência na comunicação sócio-verbal. As suas intenções subjetivas terão um caráter criativo apenas quando houver nelas alguma coisa que coincida com tendências na comunicação sócio-verbal dos falantes em processo de formação, de evolução; e essas tendências dependem de fatores sócio-econômicos.

Dessa forma, a minissérie abre o primeiro capítulo contando um pequeno resumo dos fatores antecedentes e decisivos para que a aristocracia rural da região sul pedisse autonomia e lutasse por sua liberdade. É Manuela, em *off*, que apresenta esse texto, enquanto diversas imagens do interior do Estado rio-grandense são exibidas.

Em 1835, a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul sofria com o abandono e os altos impostos. O Governo Imperial, instalado no Rio de Janeiro, exigia tudo e não nos dava nada. Sequer um presidente de província que zelasse pelos nossos interesses e respeitasse nossa dignidade. Cansados de tanta opressão, as tropas de meu tio Bento Gonçalves entraram em Porto Alegre e destituíram o presidente Braga. Mas, em vez de o Império promover a paz, nos mandou Araújo Ribeiro para continuar a rapinagem. Com ele, vieram mais e mais caramurus. A gente chamava de caramuru os soldados imperiais.¹

Logo em seguida, os autores mostram que o fato de as cidades estarem muito perigosas e violentas com os ataques e saques é a justificativa para a transferência da família do general Bento Gonçalves para uma região afastada e isolada das batalhas entre imperiais e farroupilhas.

No início de *A Casa das Sete Mulheres*, quatro carroças cruzam a província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Dentro delas estão Manuela, Caetana, Perpétua, Maria, Rosário e Mariana, acompanhadas de suas escravas de confiança. Seu destino é a Estância da Barra, próxima ao Rio Camaquã, refúgio para os tempos de guerra. (REDE GLOBO, 2003, p. 66).

Ao longo de toda a história, a personagem Manuela, ao mesmo tempo em que conta os acontecimentos daqueles dez anos de revolução, expressa suas aflições e seus anseios. O que

¹ Trecho retirado do roteiro do primeiro episódio da minissérie, cedido pelo autor Walter Negrão.

garante legitimidade à obra é o fato da memória fazer parte da construção do discurso de um indivíduo.

A memória é pura e inconsciente, o passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. O corpo guarda esquemas automáticos de comportamento que se vale muitas vezes na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito. De outro, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituíram autênticas ressurreições do passado. (ETGES et. al., 2004, p. 7).

Em muitas passagens, é quase impossível separar suas impressões pessoais da narração factual. Isso acontece porque “o romancista, não tendo compromisso com a história, pode criar ou suprimir episódios, haja vista que a sua preocupação é, via de regra, essencialmente estética” (LACERDA, 2006, p. 39). Dessa forma, sente-se livre para contar a história a partir de elementos da memória. E, nesse caso específico, a memória funciona como uma das bases constitutivas da formação da identidade, pois a personagem é aquilo que lembra e sua vida fundamenta-se em recontar tudo aquilo que viveu no período da Revolução.

O uso do vermelho

O uso das cores, seja na descrição do livro ou nos cenários apresentados na televisão, também tem a característica de acrescentar complexidade à história e é utilizado como um diferencial no processo de tradução da obra.

Jayme Monjardim, o diretor da minissérie, fez uso de licença poética visual quando construía o discurso veiculado na televisão. Nas paisagens do Rio Grande do Sul, utilizou a cor vermelha para representar não só o sangue derramado durante a Revolução Farroupilha, mas, principalmente, o ideal heróico e revolucionário que movia homens e mulheres naqueles anos.

O vermelho também aparece na introdução do livro, enquanto Manuela narra o início do ano de 1835:

E foi então que vi, para as bandas do oriente, a estrela que descia num rastro de fogo vermelho. E não era o boitatá que vinha buscar meus olhos arregalados, era sangue, sangue morno e vivo que tingia o céu do Rio Grande, sangue espesso e jovem de sonhos e de coragem. Um gosto inundou minha boca e tive medo de morrer ali, postada naquela varanda, aos primeiros minutos do novo ano. (WIERZCHOWSKI, 2002, p. 14).

Na vida real, o vermelho também esteve presente na Revolução Farroupilha. Era a cor do lenço dos revolucionários:

Atado com um nó forte ao redor do pescoço, o lenço vermelho, pairando assim sobre os uniformes e ponchos dos rebeldes, logo se tornou símbolo da

identidade farroupilha. Podia ser visto em meio às batalhas, destacando-se entre as grandes conquistas, reluzindo entre os descampados, lembrando a morte valorosa dos heróis. Passada a Revolução Farroupilha, o lenço vermelho seria utilizado ainda em outras revoluções rio-grandenses (1893 e 1923), e passaria definitivamente a fazer parte do imaginário político-cultural do Rio Grande do Sul. (REDE GLOBO, 2003, p. 45).

É preciso entender que, quando se fixa uma relação entre temas e figuras, há um processo de simbolização. Nele estabelece-se para uma dada figura uma determinada interpretação temática. O símbolo pode então ser definido como uma figura cuja interpretação seja fixa. Afinal, o símbolo é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato (FIORIN, 2000, p. 69).

Neste intuito, as cores podem compreender as relações semânticas e assim ambientar, simbolizar, conotar ou denotar uma informação. Na mídia impressa e televisiva, o vermelho geralmente é utilizado para indicar temas como saúde ou violência devido a um processo de redução que provoca a repetição, a padronização e a simplificação do universo cromático (GUIMARÃES, 2003).

Em ambos os meios analisados neste artigo, a cor é utilizada como uma simbolização de tudo o que estava acontecendo na vida daquelas pessoas – a coragem, as mortes, a esperança, a descoberta do amor, a força, a espera –, além de representar todo o passado histórico de um povo.

Os matizes passam a ser muito mais do que simples colorações e se tornam elementos de narração que mantêm uma coerência interna, como se fossem uma profecia de tudo o que aconteceria nos pampas gaúchos. Isso permitiu a produção de novos sentidos naquilo que só seria o ambiente. Tanto no livro quanto na minissérie, o uso do vermelho não é neutro e implica uma reflexão por parte dos leitores e telespectadores.

Referências

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Marxismo e filosofia de linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BRANDALISE, Roberta. Ficção e realidade às margens do Rio Uruguai: um olhar fronteiriço sobre A Casa Das Sete Mulheres. In: *28º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo, Intercom, 2005. CD-ROM.
- DUBY, Georges. *O Ano Mil*. Lisboa: Edições 70, 1967.

www.pucsp.br/revistacordis

ETGES, Hélio A.; GUERIN, Yhevelin; HOELTZ, Mirela; NOBRE, Lucas; STROHSCHOEN, Ana Maria. A Casa das Sete Mulheres: referências de memória através da minissérie. In: *27º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo, Intercom, 2004. CD-ROM.

FRANCO JR., Hilário. *O Ano 1000: tempo de medo ou de esperança?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

GUIMARÃES, Luciano. *As cores na mídia: a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2003.

LACERDA, Denise Pérez. *Do imaginário ao real: a história (re)contada em A Casa das Sete Mulheres*. Rio Grande (RS). 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Núcleo de Informação e Documentação, Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna Ltda., 1998.

REDE GLOBO. *A Revolução Farroupilha Através da Minissérie A Casa das Sete Mulheres*. São Paulo: Globo, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A casa das sete mulheres*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

* Mestranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Orientanda do Professor Dr. José Amálio Pinheiro e bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: <iza_carbonar@yahoo.com.br>.