

# A ADAPTAÇÃO FÍLMICA COMO PROCEDIMENTO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O CASO *BUDAPESTE*

*Janaína Guedes Milanez*\*

Universidade Federal da Paraíba

**Resumo:** O artigo analisa a adaptação fílmica de Walter Carvalho e Rita Buzzar para o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, a partir dos estudos semióticos do teórico americano Charles Sanders Peirce. Para Peirce, os signos são sinais, qualquer coisa que assume o lugar de outra em qualquer situação, nesse sentido, situação de representação. Se o signo é representação, estabelecemos a partir dele um processo de tradução, isto é, colocamos um signo no lugar de outro, e nos relacionamos assim com a realidade através da linguagem. Uma questão importante, do ponto de vista teórico, é pensar em que medida as adaptações fílmicas, tradução da tradução, se relacionam com o texto literário. Para a leitura do objeto de estudo, sob a perspectiva da semiótica peirceana, contaremos com as três classes de signos da segunda tricotomia (ícone, índice e símbolo), observando sua funcionalidade para a análise, mas, sobretudo, a categoria do ícone peirceano, pela propriedade de significar pautada em relações de semelhança com o objeto. A hipótese levantada é a de que, nas narrativas estudadas (literária e fílmica), a metáfora do duplo ou do espelhamento pode ser autorreferente, num jogo labiríntico de digressões e interrupções do enredo, que visam à desconstrução da verossimilhança, por sua vez, icônica da própria problematização da matéria ficcional. A fim de explorar as categorias peirceanas em sua potencialidade analítica, discutiremos a adaptação fílmica como procedimento intersemiótico, buscando investigar a leitura que os cineastas fazem do romance, as pistas do processo de tradução e as implicações da tipologia peirciana para uma apreciação teórico-crítica do filme.

**Palavras-chave:** Adaptação fílmica. Tradução intersemiótica. Signos tradutores.

## Introdução

O artigo objetiva investigar alguns aspectos da adaptação do romance *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, para o filme homônimo (2009), dirigido por Walter Carvalho e



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

---

\* Graduada em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (1996). Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2001), com dissertação sobre metapoesia em Mario Quintana. Atuou, em Brasília, como professora de Instituições de Ensino Superior, na área de Letras e Direito, e como Coordenadora de Pesquisa. Atualmente, é doutoranda em Linguagem e Cultura (UFPB), na área de estudos semióticos, e tutora do Curso de Letras da UAB-UFPB Virtual.

roteirizado por Rita Buzzar, a partir da análise de signos tradutores, ancorada nos estudos semióticos do teórico americano Charles Sanders Peirce.

Narrado em primeira pessoa, o livro *Budapeste* conta a história de um escritor anônimo brasileiro que se vê preso na capital húngara acidentalmente, devido a um pouso imprevisto quando voava de Istambul a Frankfurt com conexão para o Rio de Janeiro. A relação com a cidade se caracteriza, logo nas primeiras linhas do romance, pela obsessão em aprender a língua desconhecida, através das legendas do telejornal húngaro. Em contrapartida, ao voltar para o Rio de Janeiro, ele não consegue se comunicar com a mulher, o filho e o sócio da Cunha & Costa, escritório de *ghost writers* travestido de agência cultural. A relação do personagem José Costa com as cidades, os idiomas e os livros que escreveu gera uma simetria, aliás, investigada por boa parte dos textos críticos sobre o romance, com desdobramentos importantes para o enredo de *Budapeste*, e que o articula a uma tradição literária devedora da temática do duplo.

Contudo, mostra-se prematuro aceitar o tema do duplo como única chave de leitura para *Budapeste*. A tensão narrativa estabelecida desde o sucesso anônimo do livro “O ginógrafo” (“autobiografia” escrita sob encomenda para um excêntrico empresário alemão) atinge o ápice com a repercussão de “Budapest” (suposta autobiografia do próprio José Costa, que ele afirma não ter escrito e que se confunde com o livro que o leitor tem em mãos). Instaure-se assim um estranhamento provocado pela dúvida quanto à autoria desse último livro, afinal, quando ocorre a negação, o leitor já aceitara a existência da figura diegética até então atribuída ao narrador-personagem José Costa. O enigma da autoria em *Budapeste* não se dilui, transforma-se em provocação no leitor a respeito do universo ficcional do próprio gênero romance.

Dessa forma, a partir do caráter metaficcional do livro e da desconstrução narrativa que o caracteriza, a questão que propomos é de que maneira a adaptação do diretor Walter Carvalho e da roteirista Rita Buzzar traduz determinados signos presentes no romance de Chico Buarque. Isto é, considerando a adaptação como procedimento intersemiótico, como veremos adiante, interessa-nos investigar a leitura que os cineastas fazem do romance, que pistas deixam do processo de tradução filmica e se a natureza dessa tradução configura-se mais em termos estruturais e/ou temáticos.

### **Tradução semiótica de extração peirceana**

Examinado a partir do diálogo com um gênero de ficção considerado menor (as narrativas literárias de crime e mistério), por identificar-se muitas vezes com o conceito de literatura de massa, *Budapeste* é um romance sobre o sistema literário do gênero romance, em sentido amplo. Um grande golpe. Um enigma semiótico. A literatura enigmática de *Budapeste* reclama, portanto, uma crítica decifrativa, que se debruce sobre ambos os códigos da linguagem (verbal e visual), e em relação ao discurso narrativo tão referenciado no romance e no filme. Nossa hipótese é a de que a adaptação cinematográfica, ao traduzir determinados signos presentes na obra, transparece possibilidades interpretativas desses signos, o que pretendemos fazer, valendo-nos do conceito de Ícone.

A linha de semiótica norte-americana, fundada por Charles Sanders Peirce, tem em comum, com os outros modelos de investigação semiótica, o estudo do signo. Para Peirce, os signos são sinais, qualquer coisa que assume o lugar de outra em qualquer situação, nesse sentido, situação de representação (PEIRCE, 1975). Na prática, quase tudo pode carregar o significado de outra coisa. Se o signo é representação, estabelecemos a partir dele um processo de tradução, isto é, colocamos um signo no lugar de outro, e nos relacionamos assim com a realidade através da linguagem. Uma questão que parece bastante proficiente, do ponto de vista analítico, é pensar em como o texto artístico, por si só já uma tradução, representa outro texto de um universo semiótico distinto, e em que medida a fenomenologia peirceana pode contribuir para a interpretação desta transposição.

Em sua visão pansemiótica do universo (NÖTH, 2003), Peirce previu uma tipologia de signos associada a categorias universais, que resultou em um sistema de dez classes de signos, organizados em três grupos denominados tricotomias. Interessa-nos, para efeito de análise, as categorias da segunda tricotomia peirceana – ícone, índice e símbolo. O ícone, inicialmente, seria um signo cujo caráter significante estaria em suas qualidades próprias – sendo o ícone puro apenas uma possibilidade teórica. O ícone realizável possui a propriedade de significar pautada em relações de semelhança com o objeto, sejam de cunho indexical ou simbólico. Em *Budapeste*, a temática do duplo e do espelhamento compreende camadas várias de significação determinadas pelo princípio da semelhança e relacionadas ao conceito de reflexividade, como veremos adiante. O índice constitui um signo cuja relação com a realidade é mais evidente, pois está fisicamente conectado ao objeto, seja existencial ou referencialmente. O símbolo é um signo cuja relação entre “representamen” (o signo em si mesmo) e objeto é arbitrária, ou seja, “imagens se tornam símbolos quando o significado de

seus elementos só pode ser entendido com a ajuda de uma convenção cultural” (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 150).

Não é necessário estender a descrição dessas categorias, já que quase sempre operam conjuntamente (SANTAELLA, 2000), para validar a sua aplicação na análise e interpretação do texto artístico. Poderíamos, por exemplo, pensar quanto há de iconicidade em determinadas obras, quando elas se autorreferenciam ou referenciam outras; ou como a indexicalidade é importante no caso do romance ou filme histórico, e do documentário – se encararmos o elemento “externo” como indexical, problematizando a referência e representação da realidade por esses tipos de texto; ou ainda se pensarmos na obra de arte como legissigno ou signo simbólico, quando lida tensamente com a regra e o hábito, desautomatizando-os – confirmando ou frustrando expectativas que envolvem a tradição e o uso convencional dos seus códigos de signos.

Para a leitura de *Budapeste*, sob a perspectiva da semiótica peirceana, contaremos, em princípio, com as três classes de signos, observando sua funcionalidade para a análise. A par da apreciação crítica da adaptação fílmica, outro ponto determinante para o estudo que se apresenta é reafirmar a validade da Teoria Geral dos Signos (TGS), de Peirce, como instrumento analítico eficiente do processo de tradução.

Um autor que se apoiou na TGS para desenvolver uma tipologia da tradução de um sistema de signos a outro foi Julio Plaza. A tradução intersemiótica de Plaza encontra em Peirce correlações entre a. estruturas, eventos e convenções; e b. iconicidade, indicialidade (ou indexicalidade) e simbolicidade, respectivamente, as quais correspondem as “três matrizes fundamentais de tradução” (PLAZA, 2008, p. 89), Icônica, Indicial e Simbólica, indispensáveis para nossa análise do filme de Walter Carvalho.

A Tradução Icônica caracteriza-se pelo princípio de similaridade de estrutura. “Trata-se fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato do original através de um significado de lei transductor” (PLAZA, 2008, p. 90). Apropriando-se de conceitos advindos da química e física, o autor distingue traduções icônicas de caráter isomórfico (formas semelhantes) e paramórfico (formas distintas), para concluir, na direção de Peirce, que “o legissigno admite grande variedade de formas, o que torna explícito o paramorfismo” (PLAZA, 2008, p. 90). Partindo da condição de intraduzibilidade do original, caso não passe pelo viés da criação, o autor coloca a discussão crítica sobre autenticidade e originalidade artísticas, além dos limites entre cópia e original, no âmbito da Tradução Icônica. É a partir

desse procedimento intersemiótico que o crítico definiria níveis de informação estética e complexidade de uma tradução.

A Tradução Indicial orienta-se pelo contato entre original e tradução, seja pelo movimento homeomórfico, correspondência harmônica entre os elementos dos dois conjuntos de signos, ou pelo movimento metonímico, em que partes do original apareceriam deslocadas no novo contexto sógnico, através do “deslizamento de significantes”. Neste procedimento, Plaza evidencia a “relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção” (PLAZA, 2008, p. 92).

Sem se estender muito com relação à Tradução Simbólica, o autor destaca os signos de caráter convencional que a compõem. “Define *a priori* significados lógicos, mais abstratos intelectuais do que sensíveis” (PLAZA, 2008, p. 93), através da referência simbólica ao original.

Como afirmamos anteriormente, durante a definição da segunda tricotomia peirceana, a tipologia de traduções deve operar conjuntamente na composição dos conjuntos sógnicos envolvidos no processo intersemiótico. Ao compreender a tradução como processo de representação, Júlio Plaza evidencia a permutação das formas, como parte da dinâmica desse processo, mas não se esquivava de compará-las, atento que está a predominância de uma ou outra forma no resultado final de tradução. Quanto à Tradução Icônica, destaca sua tendência a “aumentar a taxa de informação estética” (PLAZA, 2008, p. 93), a partir da independência com relação ao original que representa, constituindo-se, dessa maneira, como *transcrição* do original. A Tradução Indicial é caracterizada pelo signo antecedente, numa “relação de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou de contiguidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo” (PLAZA, 2008, p. 93), caso da *transposição*. Na Tradução Simbólica, a relação entre os objetos sógnicos será mediada por convenções que determinarão sua significação, caso da *transcodificação*.

### ***Budapeste, o filme***

Em debate ocorrido por ocasião do lançamento do filme *Budapeste*, com o ator Leonardo Medeiros (que interpretou o protagonista José Costa) e o diretor Walter Carvalho, mediado por Fernando Meireles (responsável por adaptar importantes obras da literatura como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago), os dois últimos tecem considerações importantes sobre a adaptação fílmica de textos literários:

Tem livros que eu acho são mais fáceis, livros que têm história, mas têm trama, é só seguir e contar aquilo direito, são mais simples de adaptar. Ensaio sobre a cegueira, acho, é um livro complicado de adaptar, mas ainda tem uma história, você segue personagens. Budapeste, quando eu li, achava que era inadaptável. Acho que o Walter é completamente irresponsável e maluco de ter topado. É um livro que é ‘muito literatura’, a história, a trama é pequena. Enfim, ele foi muito corajoso, eu não teria essa manha, essa coragem. (MEIRELES, 2009)

Eu fui ler o livro e antes de terminar eu decidi que ia fazer porque o livro era muito difícil, (...) complexo, confuso, não é uma narrativa convencional, uma coisa com começo, meio e fim, necessariamente nessa ordem. (...) Eu queria levar pra imagem, traduzir pra imagem, pelo viés da palavra, a literatura do Chico, esse que era o nosso pensamento original e inicial. Na verdade, o que me atraiu em filmar e adaptar o Budapeste foi exatamente a literatura difícil, complexa e bela do Chico. Isso que me desafiou e estimulou, a trabalhar com os códigos, essa passagem dos códigos. (CARVALHO, 2009)<sup>1</sup>

O que chama a atenção à primeira vista no discurso dos cineastas é a importância da representacionalidade, ficcionalidade e narratividade para o cinema, de um modo geral, mas, especialmente, para o tipo de cinema que eles fazem. Sendo *Budapeste* um romance de enredo icônico, ou seja, cuja trama fragmentada encontra-se, em princípio, a serviço do próprio temário engendrado na figura de um narrador intradieético, ocupado em apagar sua identidade de escritor, mas que também questiona o seu lugar de autor através de uma narrativa cifrada, repleta de autorreferências, nossa hipótese é a de que a preocupação com uma tradução “fiel” ao romance não fosse um caminho mais criativo. Assim, se diferentes meios de representação implicam diferentes olhares, coloca-se como condição para a qualidade da adaptação, o que Ismail Xavier chama de atualização da obra original, que se confunde com o conceito de Tradução Icônica, apresentado anteriormente como fundamento de nossa análise:

Livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (XAVIER, 2003, p. 62)

Voltando à questão que motivou a elaboração deste artigo, interessa-nos pensar no caminho narrativo tomado por Walter Carvalho para, como ele mesmo afirmou, dar conta da “passagem dos códigos”. Nesse sentido, selecionamos algumas cenas e elementos da linguagem cinematográfica articuladores dessa ressignificação da obra literária, como signos tradutores de figuras que consideramos essenciais para a composição da trama de *Budapeste*: o universo narrativo, o espelhamento e a impostura do ‘eu’.

---

<sup>1</sup> Transcrição livre de parte de debate veiculado em site de compartilhamento de vídeos. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=0QliaFPDvkk>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

Um primeiro signo presente nesta transposição é o que chamaremos de narratividade, sob a perspectiva da discussão proposta anteriormente por Walter Carvalho e Fernando Meireles, isto é, sobre a exigência diegética que o cinema ou certo tipo de cinema encerra. Uma solução percebida no filme é a tradução da fragmentação do enredo, composta a partir de uma focalização em primeira pessoa, na construção espaço-temporal. No livro, temos parte do primeiro capítulo, funcionando como uma espécie de prólogo do romance, deslocado para a capa, de modo que o leitor se depara com o apelo mais “narrativo” e sedutor de antemão, “Fui dar em Budapeste graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio” (BUARQUE, 2003, p. 6), em vez da frase mais reflexiva que abre o livro, “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (BUARQUE, 2003, p. 5). O filme começa com a frase final do capítulo, também de conteúdo reflexivo, mas que possibilita a inserção do espectador no universo de sentidos que a cidade encerra para José Costa: “eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela” (BUARQUE, 2003, p. 11). Na sequência, a relação se perpetua quando o título do filme ganha destaque na tela com letras cuja cor identifica-se ao tom sépia, característico da fotografia que compõe a cidade.

Esta série de impressões, porta de entrada para a história que será mostrada ao espectador, assumem, em princípio, contornos indefinidos, como este ser em trânsito, que não se mostra à primeira vista, responsável que é em apagar seus registros. Nesse sentido, a primeira cena do filme é emblemática: por meio de uma câmera desfocada, Costa atravessa um túnel em direção ao olho-câmera de modo direto, momento em que o identificamos como protagonista. Além do túnel, a ponte que liga Buda e Peste, as duas faces da capital húngara, sob o Danúbio, é representativa desta transitividade.

Apesar da opção pela narratividade ser mais explícita no filme, os episódios não estão colocados necessariamente com a intenção de se contar uma história, pelo menos não linearmente. As pistas de acesso ao protagonista são as cidades combinadas simetricamente, Buda e Peste ou o Rio de Janeiro (José Costa viaja de uma a outra, como o faz com relação aos dois idiomas e às duas mulheres); os saltos temporais, ora a serviço da prolepse ora da analepse, percebidos no filme através de índices como a cor amarela da cidade húngara, evidenciada na fotografia do filme, como já dissemos; a relação ‘carnal’ que Costa estabelece com os idiomas, falados muitas vezes por meio de artefatos de comunicação (TV, secretária eletrônica, telefone, microfone), e a trilha sonora que incorpora o estranhamento da personagem (quando ouve-se, por exemplo, a canção do próprio Chico Buarque, “Feijoada

completa”, desconfortavelmente interpretada em húngaro); os quartos que o personagem habita, crivados por espelhos.

No filme, o espelhamento, metáfora do enredo labiríntico e do *eu* fragmentado, constitui a segunda figura que destacamos na leitura desta transposição. É representado a partir da alusão ao objeto, mas também da técnica do sobreenquadramento, quando vemos através das várias aberturas promovidas pelo próprio espelho (preferencialmente nas cenas de intimidade entre personagens), pelo túnel do início, pela vitrine da livraria, quando observamos José Costa de fora a contemplar as várias edições de “O ginógrafo”, pelo reflexo de sua imagem em superfícies de vidro. O efeito especular engrossa a estrutura icônica do que é posto em cheque pelo escritor: a representatividade, originalidade e autenticidade do romance. Movimentos importantes para a composição desta alteridade, do eu e, por consequência, da matéria narrada, ocorrem quando a. a câmera mostra ao espectador Costa, ao mesmo tempo, como personagem e observador de cenas narradas pela voz over; b. na ação reflexiva de olhar para a câmera e quebrar o acordo ficcional com o espectador; c. na sequência final, quando a câmera é refletida no espelho, enquanto Costa lê o livro que afirma não ter escrito, icônica da construção em abismo característica da narrativa e da discussão sobre a autoria transposta para o universo do cinema.

No que se refere à impostura do autor, construída desde a figura anterior do espelhamento, na multiplicidade de imagens e enquadramentos que se desdobram, selecionamos outras passagens que merecem destaque no filme. Na cena em que a escultura do escritor anônimo (homenagem ao primeiro húngaro que adaptou uma história de seu país para a literatura) é contemplada por José Costa, a variação de enquadramentos em *plongée* e *contra-plongée* coloca em desnível monumento e personagem, ora visto abaixo do monumento, o que acentua sua fragilidade, ora visto de cima, por uma câmera que passeia por trás da escultura, mimética da tensão vivenciada por Costa, entre o desejo do anonimato e o reconhecimento. Ou quando, na intenção de reaver algum dinheiro por seu trabalho na Cunha & Costa, José procura sem sucesso a agência que fora fechada. Se no livro o sócio Álvaro estabelecera-se em Brasília, no filme lhe é atribuída a autoria de “O naufrágio”, anagrama de “O ginógrafo”, num dos momentos visualmente mais importantes tanto para o livro, quanto para o filme:

No entanto, andando pelo comércio de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título O Ginógrafo, em letras góticas

lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava O Naufrágio. (BUARQUE, 2003, p. 159-160)

Até aqui, na análise da adaptação fílmica do romance *Budapeste*, observamos a predominância de referências temáticas e estruturais, o que confere à *transposição* da obra atributos de Tradução Indicial e Icônica, pois o deslocamento de significantes partilha, com o original, elementos da trama, adaptados à linguagem cinematográfica.

No entanto, nem sempre esses deslocamentos possibilitam uma ressignificação da obra literária. Um episódio potencialmente rico no livro, em termos visuais e na referência aos elementos cinematográficos, desconsiderado na adaptação, ocorre quando, a partir da simultaneidade dos tempos – há uma aproximação entre o tempo diegético e o da leitura, “porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia” (BUARQUE, 2003, p. 174) – Zsoze Kósta transforma-se em imagem refletida:

Enfim me aprimei, fixei o olhar à minha frente, minhas pupilas estavam dilatadas, e o rosto semicoberto de Kriska me parecia redondo, achei que ela tinha engordado muito. E quando compreendi que ela estava grávida, comecei a tremer todo, deu um trejeito nos meus lábios, paralisei. Meio vesgo e de boca torta fiquei congelado, porque Kriska deu uma pausa no vídeo para acudir a criança, que desatava a chorar. Quando não estava amamentando, ela gostava de mostrar suas filmagens, as imagens vacilantes, o zoom irrequieto [...]. (BUARQUE, 2003, p. 168)

Outro exemplo, nesse caso de alteração que propõe uma leitura menos ambígua para a questão da autoria, percebe-se quando o desfecho da história caminha para uma ambientação onírica, pouco explorada no texto narrativo. O filme aproxima-se da ambiência onírica propondo um desfecho “pacífico” para o personagem protagonista. A dúvida de José Costa sobre quem escreveu o livro, ou sobre a identidade do “Sr....”, se encerra quando vemos uma versão húngara de Costa (o ator Leonardo Medeiros aparece com cabelos longos, chapéu e óculos escuros), assumindo o papel de marido de Kriska, sendo que o romance não encerra a questão. O autor do livro pode ser o marido misterioso de Kriska ou o próprio Kosta, já que a impostura faz parte de sua condição de *ghost writer*:

Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. Era como se ele tivesse imprimido cores num filme que eu recordava em preto-e-branco [...]. (BUARQUE, 2003, p. 169)

Nesse momento, sentimos falta de uma maior problematização da fetichização do autor, como faz o romance. “Numa obra literária, disse Kriska, deve haver nuances que só se percebem pela voz do autor” (BUARQUE, 2003, p. 172). Mesmo que Kriska solicite uma

“voz” física, sabemos das implicações que o sentido possui no universo da literatura, e o personagem narrador nos leva a esta reflexão: “Sem querer ela me dava a deixa para lhe comunicar, de modo peremptório, que não poderia ser eu o autor de um livro que trouxesse meu nome na capa” (BUARQUE, 2003, p. 172). A deixa também serve para o leitor/espectador de *Budapeste*, na medida em que o modo como o narrador dá corpo à história comunica mais sobre o processo de escritura e o lugar que o escritor ocupa nele do que propriamente a alusão à questão, proposta em alguns momentos da adaptação fílmica. Nesse sentido, o efeito de distanciamento provocado pelo olhar de Costa para a câmera torna-se mais profícuo do que a imagem final desta refletida pelo espelho, a essa altura transformado quase em clichê.

### **Considerações finais**

Era propósito deste artigo examinar signos tradutores envolvidos no processo de tradução do livro *Budapeste* para o filme homônimo, sem encará-lo como “perda”, discurso que ressalta a superioridade do texto literário sobre o filme, mas como prática intertextual. O que não implica confirmar, num movimento oposto, a validade de toda e qualquer adaptação. Sem dúvida, o confronto de diferentes mídias e discursos possibilita (ou deve possibilitar) valor em termos estéticos, se a relação entre os questionáveis conceitos de “originalidade” e “cópia” for dinamizada pelas diferentes traduções.

A questão é que *Budapeste*, como um romance que por si problematiza essa relação (sobretudo na estrutura), solicita uma leitura atenta à multiplicidade de sentidos suscitados pela composição icônica da narrativa. Nesse sentido, a análise do romance mobiliza mais o conceito de signo icônico e tradução icônica, do que o filme, pelo esforço de transposição intersemiótica clivado na passagem do referencial para o icônico.

Carvalho prefere não se arriscar numa *transcrição* mais radical da obra (a despeito do livro, por si só, investir em iconicidade), concentrando-se em *transportar* a trama que consegue extrair do romance para o código fílmico. A nosso ver, o momento em que o filme mais se aproxima de uma tradução inventiva do romance se dá quando direção e roteiro problematizam a questão da autoria no cerne da estrutura fílmica. Não obstante as diferenças semióticas entre um e outro código, ficamos com a lição do crítico João Batista: “a grande arte cinematográfica realizada é, fundamentalmente, distinta da arte literária, e com ela só compete, em qualidade, quando dela se afasta” (BRITO, 2006, p. 161)

## Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. (trad. Eloísa A. Ribeiro). 3.ed. Campinas: Papyrus, 2003.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

CARVALHO, Walter. Budapeste Reportagem parte 1. Cinema Online. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0QliaFPDvkk>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

MEIRELES, F. Budapeste Reportagem parte 1. Cinema Online. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0QliaFPDvkk>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3ª. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. (trad. e org. Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg). São Paulo: Cultrix/Edusp: 1975.

\_\_\_\_\_. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Reimpressão.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

\_\_\_\_\_; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal; aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

\_\_\_\_\_. *O método anticartesiano de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

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

## Referência Fílmica

BUDAPESTE (*Budapest*) 2009. Direção de Walter Carvalho. Roteiro e produção de Rita Buzzar. Hungria/Brasil/Portugal: Imagem Filmes, 2009. 113 min. Sonoro e colorido.

[Recebido em março de 2012 e aceito para publicação em dezembro de 2012]

### **The film adaptation as an intersemiotic translation procedure: the *Budapeste* case**

**Abstract:** Based on the semiotic theories of American philosopher Charles Sanders Peirce, this article analyzes Walter Carvalho and Rita Buzzar's film adaptation of the novel *Budapeste*, by Chico Buarque (2003). According to Peirce, a sign is anything that can take the place of something else in any situation — in this sense, in a representation context. If the sign is a representation device, we use it to make *translation* processes, that is, we put a sign in place of another sign so that we are able to relate to reality through language. An important issue, from this theoretical point of view, is to question how film adaptations, translations of translations, are related to literary texts. For the reading that we propose, from a semiotic perspective, we shall apply the most famous Peircean classes of signs (icon, index and symbol), considering their functionality, but we shall mainly use the icon category, because of its property of representing based on similarity relations between signs and their objects. The hypothesis we are considering initially is that, in both narratives in issue (the literary and the film one), the mirror metaphor, or the duplication metaphor, can be self-referential ones, taking part in a labyrinthine game of digressions and interruptions in the plot, which is an attempt to deconstruct the verisimilitude and so is also an icon of the fictional subject. In order to explore the analytical potential of the Peircean categories, we shall discuss the film adaptation as an intersemiotic process, trying to find out which interpretation of the novel is in the filmmaker's reading, following the clues of this translation process and considering the implications of Peirce typology to a theoretical-critical appreciation of the film.

**Keywords:** Film adaptation. Intersemiotic translation. Signs translators.

