

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM HOLLY GOLITHLY EM *BREAKFAST AT TIFFANY'S*: ENTRE O ROMANCE E O CINEMA

INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN THE CONSTRUCTION OF HOLLY GOLITHLY IN *BREAKFAST AT TIFFANY'S*: INBETWEEN THE NOVEL AND THE CINEMA

Sinara de Oliveira Branco
Universidade Federal de Campina Grande
Campina Grande, Paraíba, Brasil

Mariana Assis Maciel
Universidade Federal de Campina Grande
Campina Grande, Paraíba, Brasil

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar a construção intersemiótica da personagem Holly Golithly em dois ambientes: o romance e o filme *Breakfast at Tiffany's* (1961). Ao longo da adaptação fílmica será observado como lugares e pessoas influenciam a personagem, levando em consideração a relação entre o contexto imagético e a linguagem verbal (relação palavra-imagem) nos diferentes ambientes em que a personagem está inserida. A fundamentação teórica inclui a Teoria da Adaptação; Tradução Intersemiótica; Legendagem; e Análise da Imagem e da Narrativa Fílmica. O corpus multimodal coletado para a análise é composto por cenas selecionadas do filme, das quais foram organizados *frames* e legendas, além dos excertos do romance que correspondem às cenas selecionadas do filme. Os resultados obtidos apresentam as mudanças que a personagem sofre quando adaptada para o cinema, apontando a sua construção na narrativa fílmica. Por meio da tradução intersemiótica percebe-se como a análise das cenas e das legendas auxilia na construção e na interpretação da personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; Cinema; Legendagem; Imagem; Cinema; *Breakfast at Tiffany's*

ABSTRACT: The purpose of this text is to analyze the intersemiotic construction of Holly Golithly in two contexts: the novel and the film *Breakfast at Tiffany's* (1961). Along the film adaptation, the focus will be on the observation of how people and places influence her

behaviour, taking into consideration the relationship between the imagetic and the verbal contexts (word-image relationship). The theoretical framework used is based on the Theory of Adaptation; the Intersemiotic Translation; Subtitling; Image Analysis and Film Narrative. The multimodal corpus compiled involves the selected scenes from the film, offering frames and subtitles, as well as excerpts from the novel. Results have shown how the character has changed in the film adaptation regarding her construction in the film narrative. With the application of intersemiotic translation, it was possible to observe how the analysis of the scenes and subtitles help with the construction and the interpretation of the character.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; Cinema; Subtitling; Image; Breakfast at Tiffany's

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E NARRATIVA FÍLMICA NA CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

A construção da personagem Holly Golightly, do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961), dirigida por Blake Edwards, comparada ao romance homônimo, em que o filme se baseia escrito por Truman Capote (1958), é o ponto de investigação aqui. O estudo é desenvolvido a partir da compilação e da seleção de cenas do filme. O filme e o romance foram traduzidos para o português brasileiro como *Bonequinha de Luxo*. O filme chegou ao Brasil no mesmo ano em que foi lançado, 1961, mas o romance, traduzido para o português brasileiro por Samuel Titan Júnior, foi lançado no Brasil apenas em 2005, pela Editora Companhia das Letras.

Enfatiza-se aqui a construção de um corpus multimodal, que contribui para a divulgação de trabalhos e estudos relacionados à Tradução, ao Cinema e a questões culturais. A interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução reforça a ideia de que a tradução é uma atividade dinâmica, que não pode ser restrita apenas a uma transposição de códigos verbais de um sistema linguístico para outro. Essa dinamicidade pode ser observada, por exemplo, quando livros, filmes, peças de teatro, videogames e histórias em quadrinhos são adaptados para formatos diversos e, à medida que novos formatos textuais e midiáticos vão surgindo, a necessidade de adaptação torna-se maior (HUTCHEON, 2013). Consequentemente, a ocorrência de estudos voltados à análise da atividade tradutória dentro dessas mídias também aumenta.

A tradução vista como uma atividade multifacetada, que não se limita a operações linguísticas, é reforçada nas três categorias de tradução propostas por Jakobson (1959; 2004). Para o autor, a atividade tradutória está presente não só quando um signo verbal é traduzido para outro sistema linguístico, mas está também presente dentro do mesmo código linguístico por meio da paráfrase, bem como quando um signo verbal (um texto escrito) é transposto para um signo não verbal (um desenho, uma imagem). De acordo com Plaza (2013), Jakobson (1959; 2004) foi o primeiro a diferenciar e definir as categorias de tradução, defendendo que o signo verbal pode ser traduzido: i) por outro signo verbal dentro da mesma língua (tradução intralingual); ii) para outra língua (tradução interlingual); e iii) para um sistema de signos não verbais (tradução intersemiótica).

A tradução intersemiótica também acontece quando há transposição midiática, ou seja, quando um mesmo produto é distribuído em diferentes plataformas midiáticas, por exemplo, um romance pode aparecer no formato de filme, de peça de teatro, de histórias em quadrinhos (HQs) ou no formato de videogame (HUTCHEON, 2013). Essa terceira categoria da tradução também pode envolver estudos voltados ao Cinema, Legendagem e Adaptação Fílmica.

As transposições midiáticas mencionadas anteriormente são chamadas de adaptações. Segundo Hutcheon (2013), adaptar é transpor, de forma declarada, uma obra reconhecida e de prestígio cultural para outro formato midiático ou para uma mesma mídia, criando uma conexão com um texto anterior, mas não

oferecendo uma relação fiel ou literal ao texto fonte. Ainda de acordo com Hutcheon (2013), nas adaptações o enredo permanece, mas a apresentação da história pode mudar. As adaptações são reinterpretações, recriações e, inevitavelmente, uma experiência intertextual que não tem a intenção de ser melhor ou de substituir o texto fonte, mas recriá-lo, reciclá-lo e torná-lo mais acessível. Essa pluralidade de textos em diversos formatos resulta do fato de que cada interpretante tem sua forma de interpretar um texto e, conseqüentemente, haverá para um mesmo texto uma diversidade de traduções e adaptações.

Segundo Gorovitz (2006), o discurso de uma obra não é algo cristalizado, seja ela original, uma tradução ou uma adaptação. Adaptações e traduções preservam e repassam heranças culturais, tornando as artes atemporais e permitindo uma interação e uma quebra de barreiras culturais, pois “[a] arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22). A autora defende que é por tornar as artes atemporais que as adaptações como forma de arte e de entretenimento vêm se beneficiando do prestígio cultural e se tornando cada vez mais atraentes aos olhos da cultura e sociedade atual. Ao se beneficiar do prestígio cultural, as adaptações são designadas para serem encontradas nas mais diversas formas midiáticas, e cada forma midiática tem sua maneira de adaptar e de criar uma interação com o público.

A interação que se cria com um romance adaptado para o cinema, por exemplo, não é a mesma que se cria com a sua versão escrita, uma vez que o processo de adaptação envolve a mudança de mídia (do livro para o filme) e cada mídia envolve modos de engajamento diferentes. Segundo Hutcheon (2013), os modos de engajamento são: “contar”, “mostrar” e “interagir”. Esses modos de engajamento são de suma importância para qualquer narrativa, pois eles são organizados de forma que possam transmitir uma mensagem e guiar o espectador/leitor para que ele consiga compreender a mensagem.

As adaptações geralmente passam do “contar” para o “mostrar”, isto é, das páginas de um romance para a tela do cinema. O modo “contar” em romances envolve um narrador, personagem ou observador, que conta uma história, descrevendo os conflitos ou situações em que as personagens estão inseridas (ROSENFELD, 2006). À medida que a história vai se desenvolvendo, os leitores vão tendo contato com as sensações e emoções dos personagens. Gaudreault e Jost (2009, p. 23) também fazem algumas considerações sobre o “contar”, que consideração narração escrita ou escritural. Os autores declaram que a narrativa escrita é um ato comunicativo entre um narrador e um narratário (o leitor), que toma conhecimento da história que está sendo contada por meio de um “intermediário”, um livro, por exemplo. No modo “mostrar”, por sua vez, as imagens (planos) contam uma história, que vai sendo construída por meio da percepção visual, da linguagem não verbal e de um narrador diegético, criando uma sequência lógica compreendida com o auxílio da linguagem não verbal (van LEEUWEN, 2011). A linguagem não verbal tem o “[p]oder de mostrar ações sem dizê-las” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 57).

O terceiro e último modo de engajamento é o “interagir”. É através da interação que se tem a imersão tanto no “contar” quanto no “mostrar”, pois o público tem a necessidade de interagir com as histórias. O “contar” permite que o

leitor use sua própria imaginação para criar a interação, e o “mostrar” permite a interação por meio do uso da percepção visual e auditiva, provocando a colaboração dos sentidos, sendo através do “mostrar” que um mundo que antes existia apenas na imaginação do leitor seja visto e ouvido. Apesar das diferenças, o ‘contar’ e o ‘mostrar’ são igualmente interativos e específicos e têm a função comunicativa em comum, pois ambos pretendem comunicar algo a alguém, seja por meio de imagens, seja por meio da linguagem verbal (ROSENFELD, 2006; HUTCHEON, 2013). O ‘contar’ e o “mostrar” estão presentes em qualquer filme, mais especificadamente, em qualquer forma midiática que utilize imagens e diálogos/texto escrito em sua essência.

O cinema utiliza os três modos de engajamento descritos utilizando-se de uma sequência de imagens em movimento para construir a narrativa de um filme. Um filme é uma grande unidade que conta uma história, o desenrolar de um acontecimento ou de um conflito por meio dessa sequência de imagens, que são organizadas de forma coesa, ininterrupta e contínua (AUMONT, 2011). A narrativa fílmica, assim como qualquer outra narrativa, tem um começo e um fim, sendo, portanto, uma narrativa “fechada” e que pressupõe um narrador, esteja ele explícito ou não, que cria uma relação entre um conjunto de acontecimentos narrados com a intenção de transmitir uma mensagem a ser decodificada pelo receptor do filme. É esse narrador que mostra “[o]s estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos “passar” seu ponto de vista [...]” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 39).

A narrativa cinematográfica segue a narratologia da expressão, ocupando-se das formas de expressão por meio das quais alguém conta algo: formas de manifestação do narrador, materiais de expressão postos em jogo por uma mídia narrativa (imagens, palavras, sons), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista. Toda narrativa fílmica é formada por um conjunto de imagens em movimento, organizadas de forma que resulte na narração de uma história. A imagem cinematográfica é a unidade básica da narrativa fílmica e determina o caráter icônico do cinema. Em uma imagem cinematográfica existe uma diversidade de códigos e linguagens que se unem para transmitir uma mensagem e contar uma história (CASTRO, 2011; BERNADET, 2010).

Segundo Castro (2011), uma imagem, seja ela cinematográfica ou de qualquer outro tipo, através do seu valor representativo da realidade, traz informações visuais já conhecidas, que serão decodificadas e confrontadas com as informações previamente conhecidas. O reconhecimento dessas informações prévias acontece em virtude da influência incessante do que vemos (a realidade), que é posteriormente memorizado e volta à tona quando é identificado em uma imagem, oferecendo ao espectador uma sensação de familiaridade e proximidade pelo fato de “[r]e encontrar uma experiência visual em uma imagem [...]” (AUMONT, 2011, p. 83). Ao representar algo real, a imagem traz convenções e conotações definidas, simbolizando uma perspectiva sobre um contexto social e/ou um contexto ideológico específico. A análise minuciosa de uma imagem permite a compreensão dos valores significativos, simbólicos, culturais e discursivos dessa e, eventualmente, os objetivos desses valores no momento da

produção e da interpretação dessa imagem. Ao analisar uma imagem com base nos seus recursos significativos, percebe-se o quanto uma única imagem tem intenção maior do que se pretendia transmitir.

Voltando para o contexto fílmico, Branco (2016) afirma que a imagem cinematográfica busca unir a linguagem verbal à linguagem não verbal, de forma que uma complemente a outra. Essa afirmação corrobora a declaração de Aumont (2011) sobre a intencionalidade da imagem, pois no contexto fílmico, além de analisar uma imagem levando em consideração seus valores é preciso também levar em consideração a relação palavra-imagem. No contexto fílmico, a união do verbal e do não verbal é associada à tradução intersemiótica, que passa a ser a interação do verbal com o não verbal. Nesse contexto esses dois sistemas linguísticos tencionam transmitir e comunicar ideias e sentimentos, sendo através da tradução intersemiótica que todas essas relações se tornam relevantes para a construção de sentido (BRANCO, 2016). Para Gorovitz (2006), a tradução intersemiótica também acontece nas interações entre espectador e filme, uma vez que ao interagir com o que se passa na tela, o espectador traz algo do filme para a sua realidade.

UNINDO A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À LEGENDAGEM

Na legendagem, o áudio original do filme e a voz original dos atores envolvidos permanecem e as legendas se tornam um complemento para a produção audiovisual. No texto audiovisual a língua de partida (os diálogos/textos) e a língua de chegada (as legendas) se encontram sem a necessidade de uma se sobrepor a outra, resultando na união formada pelo discurso escrito/oral original, pela imagem original e pela adição de legendas (DÍAZ CINTAS, 2010). As legendas podem ser definidas como a tradução interlingual do texto audiovisual, ou seja, a tradução da mensagem transmitida oralmente ou escrita na língua de partida, que geralmente é uma língua estrangeira para o espectador, para a língua de chegada desse espectador, que geralmente é sua língua materna. Essa mensagem é traduzida de forma concisa e não deve desviar a atenção do espectador, pois ele precisa se concentrar tanto na narrativa fílmica, quanto nos diálogos (legendas). Para isso, as legendas devem ter no máximo duas linhas, que são localizadas na parte inferior da tela.

Georgakopoulou (2009) afirma que as legendas são uma transposição da linguagem oral para linguagem escrita e que algumas decisões precisam ser feitas em relação à tradução ou não de características que são próprias da linguagem oral, como sotaques e traços coloquiais. Dessa forma, além da adequação dessas limitações técnicas, as legendas também são restritas à dimensão visual, pois quando a dimensão visual é mais importante, as legendas oferecem apenas informações linguísticas básicas. Segundo Díaz Cintas e Remael (2007), as informações perdidas quando se passa da forma oral (as falas e os diálogos) para a forma escrita (as legendas) são complementadas devido à capacidade

interpretativa e comunicativa dos textos audiovisuais e pelo sistema semiótico do filme ou de qualquer outro programa audiovisual (LINDE; KAY, 2009).

O ROMANCE E O FILME

Breakfast at Tiffany's (1961), escrito por Truman Capote, conta a história de Holly Golightly. A história é narrada pelo vizinho de Holly, Fred, que é um escritor que acaba de se mudar para o prédio em que Holly mora. Fred relata que nunca pensou em escrever sobre Holly, mas depois de uma conversa com o dono do bar que ele e Holly frequentavam, ele decide escrever sobre ela. Holly é uma jovem do Texas que se casou aos 14 anos com um homem mais velho. Seu desejo por luxo e riqueza fez com que ela deixasse seu marido e fugisse para Nova York. Ao chegar à Nova York, Holly se torna uma garota de programa rodeada de pessoas da alta sociedade, frequentando festas de luxo de Manhattan.

O filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) também conta a história de Holly Golightly, mas, diferentemente de Holly do livro, no filme, Holly se muda para Nova York após ter conseguido anular seu casamento e o fato de se tornar uma garota de programa é suavizado através de situações que a descrevem como acompanhante de cavalheiros em festas.

ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DO CORPUS MULTIMODAL

Foram selecionadas 3 cenas do filme *Breakfast at Tiffany's* (1961) e 2 excertos do romance para a análise aqui. Após a compilação das cenas, separamos as cenas legendadas e não legendadas. A seleção das cenas do filme foi feita a partir de um olhar crítico do filme, buscando encontrar e selecionar cenas que apresentassem o contexto filmico influenciando a construção de Holly. Com relação ao romance, o critério para a seleção dos excertos do romance foi baseado em trechos em comum com o filme – o ambiente e a descrição da personagem – para observar semelhanças e diferenças entre o romance e a adaptação filmica.

Breakfast at Tiffany's é composto por uma narrativa com cenas que seguem uma sequência linear, sem mudanças bruscas entre as cenas. As cenas têm pouco movimento de câmera e são inteiramente dialogadas, proporcionando um ritmo mais lento ao filme.

CENA 1

No início do filme (00:03:00 – 00:04:25), Holly está voltando para casa depois de ter passado a noite fora, quando percebe que um de seus clientes está esperando por ela em frente ao seu prédio. Notando a sua presença, Holly tenta

fugir, mas o Sr. Arbuck a vê e vai ao seu encontro, seguindo-a até a porta de seu apartamento.

Personagem	Diálogo	Legendas
Sr. Arbuck	<i>What happened to you, anyway?</i>	O que aconteceu com você?
	<i>You take off for the powder room and that's the last I see you.</i>	Você foi ao banheiro e foi a última vez que te vi.
Holly	<i>-Now, really, Harry... -Harry was the other guy.</i>	É mesmo, Harry? - Harry era o outro cara.
Sr. Arbuck	<i>I'm Sid. Sid Arbuck. You like me, remember?</i>	Eu sou Sid. Sid Arbuck. Você gosta de mim, lembra?
	<i>Come on, baby. You like me. You know you do.</i>	Vamos lá, boneca, você gosta de mim.
Holly	<i>I worship you, Mr Arbuck. - but good night, Mr Arbuck.</i>	Eu te venero, Sr. Arbuck. - Boa noite, Sr. Arbuck.
Sr. Arbuck	<i>-Baby, wait a minute. What is this?</i>	- Espere um instante! Que é isto?
	<i>You like me. I'm a liked guy.</i>	Você gosta de mim. Eu sou um cara simpático.
	<i>You like me, baby. You know you do.</i>	Você gosta de mim. Sabe que gosta.
	<i>Didn't I pick up the check for five people?</i>	Você não pegou o cheque para 5 pessoas...
	<i>Your friends. I've never seen them before.</i>	Seus amigos? Eu nunca os vi antes.
	<i>And when you asked for a little change for the powder room, what do I give you? A \$50 bill.</i>	E quando pediu troco para o banheiro... eu lhe dei uma nota de 50 dólares.
	<i>Now doesn't that give me some rights?</i>	E isso não me dá algum direito?

Tabela 1: Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck. **Fonte:** Elaborado pelas autoras.

O diálogo mostra que mesmo tentando se esquivar do seu cliente e demonstrando desinteresse com frases curtas, Holly é gentil. O fato de ela ter escolhido a palavra *worship* em “*I worship you, Mr. Arbuck*”, que foi traduzida para o português como “Eu te venero, Sr. Arbuck”, mostra que ela faz uso de palavras que têm poder de persuasão, significando que quando Holly está na companhia de um cliente, ela faz uso de uma linguagem rebuscada.

De acordo com van Leeuwen (2011), os filmes são compostos por elementos multimodais que tencionam transmitir uma mensagem. No momento em que Holly conversa com seu cliente, o elemento multimodal em destaque é seu tom de voz que, apesar de não ser rude, indica que ela não está interessada em conversar. Corroborando van Leeuwen (2011), Aumont (2011) defende que a voz é um indicativo narrativo, pois cada personagem tem sua própria voz e seu timbre, que estão inter-relacionados e complementam a representação visual da personagem. Nessa cena, o tom de voz de Holly é complementado por sua linguagem corporal, apresentada a seguir:



Figura 1: Holly se esquivando do seu cliente. **Fonte:** BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

A linguagem corporal de Holly complementa a sua fala e o seu tom de voz. Tanto as suas falas curtas e rápidas, como suas tentativas de se esquivar do cliente trabalham em conjunto para reforçar a ideia de que Holly não demonstra interesse pelo Sr. Arbuck e quer que ele vá embora. Segundo Gaudreault e Jost (2009), a relação palavra-imagem é uma especificidade da linguagem cinematográfica e da narrativa fílmica, que é construída com a intenção de transmitir uma mensagem a ser decodificada pelo receptor do filme. Nesse caso, a mensagem seria a demonstração do desinteresse.

No filme, o desinteresse de Holly consegue fazer com que o cliente desista e vá embora. No romance, Holly também demonstra o mesmo desinteresse e o diálogo é o mesmo, porém quando o Sr. Arbuck está prestes a ir embora, Holly o convida para entrar. De acordo com o narrador, Holly estaria apenas provocando, pois sua real intenção desde o início era convidá-lo para entrar:

“Hey, baby! he said, for the door was closing in his face.

“Yes, Harry?”

Harry was the other guy. I’m Sid. Sid Arbuck. You like me.”

I worship you, Mr. Arbuck. But good night, Mr. Arbuck.”

Mr. Arbuck stared with disbelief as the door shut firmly. “Hey, baby, let me in, baby. You like me, baby. I’m a liked guy. Didn’t I pick the check, Five people, your friends, I never seen them before? Don’t that give me the right you should like me? You like me, baby.”

He taped the door gently, then louder; finally he took several steps back, his body hunched and lowering, as though he meant to charge it, crash it down. Instead, he plunged down the stairs, slamming a fist against the wall. Just as he reached the bottom, the door of the girl’s apartment opened and she poked out her head.

“Oh, Mr. Arbuck...”

He turned back, a smile of relief oiling his face: she’d only been teasing.

“The next time a girl wants a little powder-room change” she called, not teasing at all, “take my advice, darling: don’t give her twenty cents!”

Excerto 1: Diálogo entre Holly e Sr. Arbuck. **Fonte:** Capote, 2008, p. 13-14.

Enquanto no filme a personagem dispensa seu cliente, no livro ela o leva para o seu apartamento, deixando mais evidente que Holly é uma prostituta. Essa mudança em relação às atitudes da personagem aconteceu devido à censura da época e à atriz. Segundo Wasson (2011, p. 71), Truman Capote criou uma Holly

prostituta da alta classe, que diz e faz o que quer. Porém, ela tem apenas 18 anos e Hollywood não estava interessada em fazer filmes polêmicos, bem como não queria a imagem de Audrey Hepburn ligada a uma personagem tão polêmica e diferente das “boas moças” que ela vinha interpretando. Dessa forma, os roteiristas transformaram o filme *Breakfast at Tiffany's* em uma comédia romântica e “Holly lutaria contra a promiscuidade” (WASSON, 2011, p. 109), se tornando uma personagem que é uma acompanhante de luxo e uma boa moça do interior do Texas.

As mudanças do filme corroboram as ideias de Hutcheon (2011), ao fazer relação entre adaptação e prestígio cultural. A autora diz que toda adaptação busca um reconhecimento cultural, mas para isso deve levar em consideração seu público-alvo, a forma midiática envolvida e as exigências técnicas dessa mídia, além da mensagem a ser transmitida.

CENA 2

No início do filme, Holly sai de um táxi e para em frente à joalheira Tiffany's para tomar seu café da manhã. Holly diz que tomar café em frete da joalheria a faz esquecer os problemas. O pouco movimento na rua indica que ainda é muito cedo e as roupas de Holly indicam que ela passou a noite fora de casa. Esta cena inicial não legendada representa a personagem; seus objetivos e como vive.



Figura 2: Holly no início do filme. **Fonte:** BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

A cena inicial dispensa diálogos, com a sequência de planos fazendo o papel narrativo, possibilitando a descrição do contexto e da personagem através da sequência de imagens, corroborando a ideia de Gaudreault e Jost (2009) e van Leeuwen (2011) ao afirmarem que uma imagem pode contar uma história sem a presença da linguagem verbal. Na Figura 2, ao ficar parada em frente à vitrine da loja vestida elegantemente, Holly reforça seu objetivo de pertencer à alta sociedade.

Como o filme proporciona a interação por meio do uso das percepções visual e auditiva, provocando a colaboração dos sentidos (HUTCHEON), ao interpretar o espectador cria hipóteses que serão confirmadas ou não ao longo do

filme. Esse ato de criar e produzir as hipóteses reforça a ideia de Santaella (2005), ao afirmar que a comunicação acontece através das várias formas de comunicação. No romance, Holly é descrita por seu vizinho:

I went out into the hall and leaned over the banister, just enough to see without being seen. She was still on the stairs, now she reached the landing, and the ragbag colors of her boy's hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow, caught the hall light. It was a warm evening, nearly summer, and she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinnes, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouth was larger, her nose up-turned. A pair of dark glasses blotted out her eyes. It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman. I thought her anywhere between sixteen and thirty; as it turned out, she was shy two months of her nineteenth birthday. [...]

Of course we'd never met. Though actually, on the stairs, in the streets, we often came face-to-face, but she seemed not quite to see me. She was never without dark glasses. She was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and the grays and lack of luster that made her, herself, shine so. One might have thought her a photographer's model, perhaps a young actress, except that it was obvious, judging from her hours, she hadn't time to be either.[...]

Excerto 2: Descrição de Holly. **Fonte:** Capote, 2008, p. 12-13; 15.

A partir da Figura 2 e da descrição de Holly no romance, observamos que, tanto no romance quanto na cena inicial do filme, Holly aparenta ser uma mulher rica, da alta sociedade de Manhattan, que veste roupas luxuosas e usa joias da Tiffany's. Essa inferência acontece através das narrativas (GAUDREAULT; JOST, 2009).

CENA 3

Holly está sentada na janela, tocando violão e cantando.



Figura 3: Holly cantando Moon River. **Fonte:** BREAKFAST AT TIFFANY'S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Paramount Pictures, 1961.

Moon River foi escrita especialmente para o filme. Ao unir os elementos multimodais, linguagem corporal, tom de voz e expressões faciais, com a música, percebemos o quanto a cena corrobora as sensações e as emoções de Holly, uma vez que ao observarmos suas expressões faciais, vemos que ela se entrega à música. Isso acontece porque a imagem e som são dois elementos que estão interligados no cinema, construindo a narrativa (GAUDREALUT; JOST, 2009).

HOLLY E SUA (DES)CONSTRUÇÃO

Holly Golightly, a personagem principal do filme e do romance *Breakfast at Tiffany's*, é construída seguindo padrões e expectativas específicas, ao longo da narrativa literária e da adaptação fílmica. As cenas do filme e excertos do romance foram selecionados para comprovar as nuances da personagem, que sofrem adequações – no romance, uma personagem mais ousada, no filme, uma personagem mais ingênua.

A partir da análise dos frames, das legendas e dos excertos, observamos que Holly adapta o seu comportamento e a sua linguagem para o contexto em que está inserida, comportando-se como uma mulher da alta sociedade. Em seguida, a partir da construção visual e comportamental de Holly, observa-se que à medida que Holly convive com o seu vizinho e se apaixona por ele, ela muda a sua aparência, passando a usar mais roupas casuais e demonstrando desinteresse por seu estilo de vida, passando a aceitar a sua realidade.

Em relação aos excertos destacados, no romance, a prostituição e o interesse de Holly por dinheiro, luxo e riqueza são mais explícitas, enquanto que no filme, a construção do caráter da personagem e a forma como ela é representada são suavizadas, fazendo com que o público crie mais empatia com a personagem, uma vez que Holly do filme tem um propósito nobre por trás de sua vontade de enriquecer e entrar para a alta sociedade de Manhattan.

Por meio da análise das cenas, o uso da tradução intersemiótica em contexto fílmico foi apresentado conforme proposto por Branco (2016), apresentando a ideia de que um filme é um texto híbrido, composto por elementos multimodais que se unem para transmitir uma mensagem (DÍAZ CINTAS, 2010; DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2007; van LEEUWEN, 2011) e mostrando que a tradução intersemiótica, juntamente com os elementos multimodais, auxilia na interpretação e na construção de personagens. Ao fazer uso de um filme, que é resultado de um processo tradutório e de adaptação, mostramos que a atividade tradutória não se resume a uma transposição de um código linguístico para outro e que uma adaptação não tem o propósito de substituir o texto fonte, mas de recriá-lo e reinterpretá-lo, conforme defende Hutcheon (2013). Quando um livro é adaptado para o cinema, ele pode sofrer mudanças, devido ao fato de livro e filme serem formas midiáticas diferentes, com modos de engajamentos diferentes, não significando que o filme irá substituir ou tornar o livro “melhor ou pior”, de alguma forma. Livro e filme aqui tratados transmitem informações e constroem

suas narrativas e personagens de formas diferentes (ROSENFELD, 2006; HUTCHEON, 2013).

Por fim, buscamos mostrar que os Estudos da Tradução são uma área interdisciplinar, reforçando e contribuindo para a divulgação de trabalhos e estudos relacionando Cinema, Tradução, Adaptação Fílmica e Análise Imagética. Reforçamos ainda que adaptações levam em conta questões como público-alvo, a forma midiática e as exigências técnicas dessa mídia, a mensagem e a ideologia a ser transmitida.

REFERÊNCIAS

AMOUNT, Jaques. *A Imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2011, p. 11-75; 205-331.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 07-49.

BRANCO, Sinara de Oliveira. “Tradução Intersemiótica: o verbal e o não verbal em congruência”. In: PINHEIRO-MARIZ, Josilene.; BRANCO, Sinara de Oliveira. (Org.). *Estudos em Linguagens, Discurso e Tradução: VII Seminário Nacional sobre Ensino de Língua Materna e Estrangeira e de Literatura – I Simpósio Internacional de Estudos em Linguagens*. Campina Grande: EDUFCEG, 2016, p. 173-187.

BREAKFAST AT TIFFANY’S. Direção: Blake Edwards. Produção: Marty Jurow; Richard Shepherd. Intérpretes: Audrey Hepburn; George Peppard; Patricia Neal. Roteiro: George Axlerod. Paramount Pictures. 1961. 115 min. Color.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

CAPOTE, Truman. *Breakfast at Tiffany’s and Three Stories*. 1. ed. USA: Vintage International, 2008. (50TH Anniversary Edition).

CASTRO, Márcio Sampaio. *Introdução aos Estudos Linguísticos e Semióticos: o texto nas produções escritas, visuais e audiovisuais*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. *Audiovisual Translation: language transfer on screen*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009.

DÍAZ CINTAS, Jorge. “Subtitling”. In: GAMBIER, Yves; van DOORSLAER, Luc. *Handbook of translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, v. 1, 2010, p. 344-349.

DÍAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. *Audiovisual Translation: subtitling*. Routledge: USA, 2007, p. 45-67.

GAUDREAU, André.; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.

GEORGAKOPOULOU, Panayota. Subtitling for DVD Industry. In: DIAZ CINTAS, Jorge; REMAEL, Aline. *Audiovisual Translation: language transfer on screen*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução: a legendagem e a construção do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. *On Linguistic Aspects of Translation*. 1959. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004, p. 113-118.

LINDE, Zoé de; KAY, Neil. *The Semiotics of Subtitling*. Great Britain: St Jerome Publishing, 2009, p. 1-7.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: histórias, teorias e métodos*. Tradução Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro; São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

VAN LEEUWEN, Theo. "Multimodality". In: SIMPSON, James. (Ed.). *The Routledge Handbook of Applied Linguistics*. 1. ed. London and New York: Routledge, 2011, p. 668-682.

WASSON, Sam. *Quinta Avenida, 5 da manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de Luxo e o surgimento da mulher moderna*. Tradução José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. *The Map: A beginner's guide to doing research in translation studies*. St. Jerome Publishing, 2010, p. 8-68.

Sinara de Oliveira Branco
SinaraBranco@gmail.com

Mariana Assis Maciel
MariAssisMaciel@hotmail.com

Recebido em: 14/9/2017

Aceito em: 6/2/2018

Publicado em Abril de 2018