

**FACULDADE DE ADMINISTRAÇÃO E NEGÓCIOS DE
SERGIPE
ESPECIALIZAÇÃO EM TRADUÇÃO INTERPRETAÇÃO E ENSINO
DE LINGUA ESTRANGEIRA**

ADELAINÉ SILVA DOS SANTOS

**ASPECTOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA
ADAPTAÇÃO DO ROMANCE EAT PRAY LOVE DE
ELIZABETH GILBERT PARA O CINEMA**

ARACAJU (SE), 12 DE JULHO DE 2018

ADELAINE SILVA DOS SANTOS

**ASPECTOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA
ADAPTAÇÃO DO ROMANCE EAT PRAY LOVE DE
ELIZABETH GILBERT PARA O CINEMA**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Núcleo de Pós-Graduação e
Extensão – NPGE, da Faculdade de Administração e Negócios de Sergipe – FANESE,
como requisito para obtenção do título de especialista em Tradução, Interpretação e
Ensino de Língua Estrangeira.**

**Prof^a Ma. Tania Regina Carvalho Santos Leite
Avaliadora**

**Prof^a Ma. Monica Soares
Coordenadora do Curso**

**Adelaine Silva dos Santos
Aluna**

Aprovado(a) com média: 10,0

Aracaju (SE), 12 de julho de 2018.

RESUMO

Esta pesquisa, intitulada Aspectos da Tradução Intersemiótica na Adaptação do Romance Eat Pray Love de Elizabeth Gilbert para o Cinema, tem por objetivo analisar a tradução intersemiótica do livro Eat Pray Love para o meio cinematográfico, buscando verificar em quais aspectos o filme consegue se manter fiel à obra literária, apontar aspectos culturais e linguísticos presentes nos dois textos e comparar cenários e paisagens apresentadas no livro com as mostradas no filme. Os estudos na área da tradução intersemiótica, teoria da adaptação e abordagem sobre a questão da fidelidade nas adaptações de obras literárias para outros meios dão o embasamento teórico para esta pesquisa. O método científico utilizado foi, quanto à abordagem, hipotético-dedutivo e, quanto aos procedimentos, comparativo. Os resultados da análise comparativa entre as duas obras levam à conclusão de que as adaptações cinematográficas de livros são textos independentes, construídos a partir de uma interpretação do texto fonte, hipótese confirmada pelas semelhanças e diferenças presentes na adaptação fílmica de Eat Pray Love.

Palavras-chave: Fidelidade. Intersemiose. Adaptação.

SUMÁRIO

RESUMO

1 INTRODUÇÃO	1
2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E FIDELIDADE	3
3 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO	6
4 EAT PRAY LOVE	8
4.1 O Livro	8
4.2 O Filme	8
5 EAT PRAY LOVE: ANÁLISE COMPARATIVA	10
5.1 Itália	11
5.2 Índia	12
5.3 Indonésia	13
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	15

REFERÊNCIAS

ABSTRACT

1 INTRODUÇÃO

A prática de adaptar obras literárias para o cinema teve seu início no século XIX e intensificou-se a partir do final da década de 1920, numa tentativa de atingir camadas da sociedade com pouco ou nenhum acesso ao literário. Nos dias atuais, filmes adaptados de livros e de outras formas de expressão da arte dominam grande parte da produção cinematográfica, destacando-se inclusive nas premiações mais importantes da área.

Amorim (2010) afirma que, uma vez que cinema e literatura são constituídos principalmente por meio do gênero narrativo, é natural que o cinema tenha se apropriado da literatura para impulsionar seu desenvolvimento, tornando-se assim a arte mais próxima da literatura.

No entanto, essa relação cinema – literatura não é muito pacífica nos debates entre os críticos dessas artes, inclusive entre os leitores das obras literárias, que tratam as adaptações como algo secundário e consideram o livro como a *arte verdadeira*. Suas principais críticas versam sobre o quesito da fidelidade da obra cinematográfica para com o texto de partida, descrevendo-a como uma traição ou violação do literário.

Apesar de sua popularidade e das muitas pesquisas na área, poucos são os trabalhos concernentes à prática da adaptação de obras literárias para o cinema. Nesse sentido, este artigo visa preencher um pouco da lacuna existente nos estudos da adaptação de obras literárias para o cinema, bem como suscitar futuras reflexões sobre o tema.

Com esse intuito, será feita uma análise da adaptação da obra *Eat Pray Love*, da autora norte-americana Elizabeth Gilbert, para o cinema. O estudo tem por objetivo geral analisar a tradução intersemiótica do referido livro para o meio cinematográfico e os objetivos específicos de (i) verificar em quais aspectos o filme consegue se manter fiel à obra literária; (ii) apontar aspectos culturais e linguísticos presentes no texto de partida¹ e que foram mantidos na adaptação; e (iii) comparar características dos cenários/paisagens apresentadas no livro com as mostradas no filme.

Foram traçadas as seguintes hipóteses: (i) as adaptações se caracterizam como (re)leituras de um texto pré-existente, configurando-se, portanto, como obras independentes ou autônomas; e (ii) as principais características e aspectos de *Eat Pray Love* são mantidas no filme, guardando-se as devidas adequações exigidas pela mudança de mídia.

¹ Matéria textual a partir da qual será produzida a tradução (texto de chegada).

Após ler o livro e assistir ao filme, procedeu-se à análise das obras. O método utilizado foi o comparativo. Segundo Prodanov e Freitas (2013 p. 38), “esse método realiza comparações com o objetivo de verificar semelhanças e explicar divergências.” Assim, foi feita uma análise de forma comparativa entre trechos da obra literária e trechos equivalentes na obra cinematográfica, a fim de verificar no que se assemelham e no que diferem.

Os estudos de Roman Jakobson, linguista precursor na classificação dos tipos de tradução, Julio Plaza, que sistematiza a definição de tradução intersemiótica, Linda Hutcheon, que trata da teoria da adaptação e Robert Stam, em sua abordagem sobre a questão da fidelidade na tradução intersemiótica, dão o embasamento teórico a este artigo. As principais questões levantadas por esses autores foram consideradas durante a análise de *Eat Pray Love*, em suas versões literária e cinematográfica.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E FIDELIDADE

Para o linguista russo Roman Jakobson (1969), o significado de um signo linguístico² é a sua tradução por outro signo que possa lhe substituir. À luz dessa concepção de produção de significado, Jakobson dividiu os tipos de tradução em: tradução intralingual (ou reformulação), quando os signos verbais são traduzidos por outros signos verbais da mesma língua; tradução interlingual, em que os signos verbais são traduzidos por signos verbais de outra língua; tradução intersemiótica (ou transmutação), quando signos verbais são traduzidos por signos não verbais. É o que ocorre quando se traduz, por exemplo, da arte verbal (livro) para a arte cinematográfica.

O conceito de tradução intersemiótica de Jakobson foi sistematizado e ampliado por Julio Plaza, artista plástico espanhol radicado no Brasil em 1973. Plaza (2013) considera que a tradução intersemiótica abrange também a passagem de signos não verbais para signos verbais. O autor vê essa categoria de tradução como a “tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornando-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos.” (PLAZA, 2013, p.45). Dessa forma, não se deve limitar a arte, seja escrita ou de qualquer outra natureza, às características de um único sentido.

De acordo com o autor, tradução é uma forma de retextualização. Portanto, cria um novo original. Como criação, estabelece escolhas dentro de um novo sistema de signos, escolhas essas estranhas ao sistema de signos do original. Assim, “[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original.” (PLAZA, 2013, p.30)

A tradução mantém uma relação estreita de similaridade e, até mesmo, de continuidade com seu original. No entanto, representa uma nova leitura ou uma interpretação deste. Até porque depende da ação de um tradutor, que vai interpretar e criar de uma forma que lhe é peculiar. Deve-se também observar o contexto que envolve a tradução. Isto porque um texto nunca é traduzido isoladamente. Ao contrário, dialoga com outros textos, muitos deles frutos de outras traduções.

Na adaptação de um texto escrito para o cinema, por exemplo, a tradução (filme) agrega leituras e convenções interpretativas próprias daquele tipo de mídia, a qual se utiliza de várias formas diferentes para construir o conteúdo. Torna-se evidente o diálogo entre os dois tipos de

² Toda palavra que possui um sentido é considerada um signo linguístico.

signos em questão, integrando semelhanças e diferenças para formar um novo sistema de signos, numa tentativa de representar o objeto de um texto de uma outra maneira.

A análise das relações entre o texto literário e o cinematográfico deve perpassar pelas particularidades de cada um. O autor do livro não o escreve pensando em termos de um roteiro cinematográfico. Seu objetivo é, obviamente, o literário. Na transformação do livro para o cinema, ocorre uma interação entre as mídias e, conseqüentemente, interpretações, apropriações e redefinições de sentido, já que escritor e cineasta possuem percepções e objetivos diferentes.

Por conseguinte, a tradução intersemiótica é naturalmente contrária à ideia de *fidelidade*. Exatamente nesse ponto é que surgem as críticas mais ferrenhas dos leitores das obras literárias, por considerarem a literatura uma arte superior. Assim, julgam as adaptações dos livros para o cinema utilizando critérios como o da *fidelidade*. As adaptações são, então, classificadas por eles como *mais fiéis* ou *menos fiéis*.

Para Robert Stam (2000), chamar uma obra adaptada de infiel ao original nada mais é do que a expressão de desapontamento e frustração do leitor, ao perceber que características por ele consideradas fundamentais na narrativa – ou simplesmente por ele mais apreciadas – não estão contempladas na versão cinematográfica da obra literária. A adaptação é considerada, portanto, resultado de um processo de perda.

Tal julgamento gera uma ideia de hierarquização entre *original* e *cópia* e eleva o original ao status de *superior*. Essa concepção será facilmente desconstruída ao se considerar que sem uma ‘cópia’, um ‘original’ não poderia ser assim chamado. Dessa forma,

o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior ao romance como “original”. (STAM, 2006, p.22)

O autor entende ainda que todo esse preconceito em torno das adaptações se deve a alguns pressupostos, tais como o da antiguidade. Para alguns, quanto mais antiga uma obra, melhor ela é. Notadamente, os escritos literários datam de muito antes do cinema, o que motiva os amantes da literatura a considerá-los superiores a outras formas de narrativa, especialmente ao cinema.

Pensar em *fidelidade* na tradução, especialmente na tradução intersemiótica, envolve uma questão mais abrangente: fidelidade a quê? À narrativa, em cada um dos seus detalhes e peculiaridades? Às características dos personagens? Ou ainda às intenções do autor? (Quais

seriam essas intenções? Como inferi-las, se muitas vezes não estão claras nem para o próprio autor?)

Segundo Stam (2000), uma variação dentro desse tema da *fidelidade* aponta para a fidelidade à essência do meio de expressão e não ao texto-fonte em si, alegando que cada meio tem suas características específicas, positivas em alguns aspectos e negativas em outros. Assim,

Cada meio tem sua especificidade derivada de seus respectivos materiais de expressão. O romance tem um único material de expressão, a palavra escrita, enquanto o filme tem pelo menos cinco: imagem fotográfica em movimento, som fonético, música, ruídos e materiais escritos. (STAM, 2000, p.59)

Ainda de acordo com o autor (idem, p.59), “o cinema herda todas as formas artísticas associadas a essas questões de expressão” e, assim como a literatura, está aberto a todas as formas de expressão cultural.

Evidentemente, *fidelidade* torna-se um conceito inadequado no julgamento das adaptações de textos literários para o cinema. Vê-las como *traduções*, com todas as perdas e ganhos inerentes ao processo é, sem dúvida, mais apropriado. Afinal, uma adaptação representa um texto original, produzido em determinado contexto, sendo transformado, por meio de uma série de operações complexas, em um novo texto produzido num outro contexto e em outra mídia.

3 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

Para o teorizador de filmes Christian Metz (*apud* Linda Hutcheon 2006), o cinema diz coisas que até poderiam ser transmitidas por meio de palavras, mas o faz de forma diferente. Entretanto, essas narrativas não surgem ao acaso, não são inventadas. Elas derivam de um texto inicial: o texto fonte ou de partida. Por isso, para o referido autor, há sempre uma razão para a existência das adaptações.

A referência a uma obra como *adaptação* indica sua evidente relação com outro(s) texto(s). E a ‘presença’ deste(s) é sempre sentida na adaptação, especialmente por aqueles que conhecem tais textos. Ainda assim, as adaptações são consideradas textos autônomos e não devem ser julgadas quanto a proximidade e/ou fidelidade com relação ao seu original.

Hutcheon (2006) define o fenômeno da adaptação a partir de três perspectivas distintas porém interligadas: (i) adaptação é uma transposição de um produto para outro, seja a troca de mídia (de livro para filme) ou de gênero (de épico para romance), a mudança de contexto (contar uma história sob um ponto de vista diferente) ou até mesmo a mudança do real para o ficcional; (ii) adaptação é um processo de criação que envolve (re)interpretação e (re)criação, na tentativa de “preservar estórias que valem a pena conhecer mas que não falam com um novo público sem uma ‘reanimação’ criativa” (Priscilla Galloway *apud* Hutcheon 2006, p.8); (iii) adaptação é uma forma de intertextualidade, já que ativa memórias de textos previamente conhecidos. “Por consequência, uma adaptação é uma derivação que não é derivada; uma obra que é segunda sem ser secundária. É o seu próprio *palimpsesto*³.” (HUTCHEON, 2006, p.9)

A adaptação é considerada, portanto, um processo em que há uma apropriação do texto de partida para que seja então recriado. Trata-se de uma forma de intertextualidade, já que um texto se baseia em outro(s) para que venha a existir. Nem sempre essa apropriação é ‘visível’, dependendo do conhecimento prévio do leitor para ser reconhecida. É preciso, ainda, haver um entendimento das especificidades de cada mídia bem como das possibilidades narrativas que cada uma oferece para a construção do novo texto. “Vista como uma prática de re-escritura intertextual, a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo deste, um outro.” (AMORIM, 2010, p.58)

Muitos teóricos da adaptação evidenciam a narrativa como o cerne do que deve ser transposto. Todavia, buscam-se equivalências em outros elementos da obra, tais como temas, eventos, pontos de vista, personagens, contextos, símbolos, imagens, dentre outros. Hutcheon

³ Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro.

(2006) pontua que como *contar* uma história é diferente de *mostrar* uma história, aspectos diferentes devem ser adaptados de formas diferentes. Ao *contar* a história, o narrador tem, por exemplo, liberdade para ir e vir no tempo e no espaço, bem como para adentrar a mente dos personagens. Ao se *mostrar* uma história, como ocorre nos filmes, tais coisas são vivenciadas pelos espectadores em tempo real.

Millicent Marcus (*apud* Hutcheon 2006) explica que existem, na verdade, duas correntes de pensamento nesse sentido: aqueles que acreditam que uma narrativa pode existir independentemente de ser incorporada por um sistema de significação específico e os que consideram impossível uma narrativa ser considerada de forma separada de sua forma material de mediação. O que as operações envolvidas na adaptação indicam é que os vários elementos da narrativa podem ser, e de fato são, considerados de forma independente pelos adaptadores devido a restrições técnicas impostas por cada tipo de mídia, o que acaba por destacar aspectos diferentes da narrativa.

Outra questão para o processo de adaptação, especialmente nas adaptações de livros para o cinema, é que, por motivos óbvios, a obra literária, para ser adaptada, tem que ser reduzida em tamanho e complexidade. Essa redução é vista por muitos críticos como negativa. Para outros, no entanto, a obra condensada se torna mais poderosa, mais motivadora e mais clara. Segundo Zadie Smith (2003 *apud* Hutcheon 2006), o corte que é feito adiciona motivação e clareza artística à obra. Além disso, a adaptação fílmica agrega corpos, vozes, som, música, arquitetura e muito mais ao texto fonte.

Percebe-se que o critério da *fidelidade* no julgamento das adaptações de obras literárias para o cinema se torna um ideal teórico, impossível de ser concretizado na prática pelos motivos expostos acima, dentre outros não mencionados neste trabalho. Às adaptações é dada a liberdade de repetir sem copiar, incorporando diferença à semelhança, revisitando narrativas para recriá-las e recontá-las.

4 EAT PRAY LOVE

4.1 O Livro

Eat Pray Love (Comer Rezar Amar) é um livro autobiográfico de autoria da jornalista e escritora norte americana Elizabeth Gilbert. Publicado em 2006, em língua inglesa, foi traduzido para 36 idiomas e escolhido pelo jornal New York Times como um dos 100 melhores livros de 2006.

Quando completou 30 anos, Elizabeth (Liz) Gilbert tinha tudo que uma mulher americana moderna deveria querer: um marido, uma casa, uma carreira de sucesso. Porém, ela não se sentia feliz. Após um divórcio conturbado, seguido por um relacionamento amoroso também turbulento e mal resolvido, Liz Gilbert pede demissão do emprego e parte, sozinha, numa jornada de um ano por três países – Itália, Índia e Indonésia – em busca do autoconhecimento. A escritora precisava descobrir quem era e o que realmente queria.

Na Itália, busca o prazer nas coisas simples da vida, como um bom prato de comida – o *Eat* (Comer). Ali, seu foco foi os prazeres da culinária e do idioma italianos. Em seguida, parte para a Índia. Buscando o desenvolvimento espiritual - o *Pray* (Rezar), dedicou-se à arte da devoção com a ajuda de um guru local e de um sábio caubói texano. Finalmente, nos últimos quatro meses da jornada, segue para Bali, na Indonésia, em busca do equilíbrio entre o prazer mundano e a religiosidade. É onde ela se permite romances e festas – o *Love* (Amar) – conhece pessoas de várias nacionalidades e se apaixona por um brasileiro. Em Bali, ela conta com o apoio e os ensinamentos de um xamã balinês que conhecera numa viagem anterior à ilha. O xamã lhe ajuda a descobrir onde está o equilíbrio que ela tanto almeja.

4.2 O Filme

Eat Pray Love é um filme americano lançado em 2010, uma adaptação do best-seller também americano e de mesmo nome para o cinema. Escrito pela roteirista Jennifer Salt e adaptado pelo cineasta Ryan Murphy, também diretor da obra, *Eat Pray Love* mostra a jornada de um ano da jornalista e escritora Elizabeth Gilbert por três países – Itália, Índia e Indonésia – em busca do autoconhecimento.

A atriz Julia Roberts interpreta a personagem principal e autora do livro, Elizabeth (Liz) Gilbert. O elenco conta ainda com Javier Bardem, no papel do brasileiro por quem Liz se apaixona em Bali, na Indonésia; Richard Jenkins, o caubói texano Richard que Liz conhece na Índia; Billy Crudup (Steven Gilbert) e James Franco (David Piccolo), ex-marido e namorado

de Liz respectivamente, ainda em Nova York; Hadi Subiyanto, no papel do xamã balinês Ketut Liyer; dentre outros.

As filmagens foram feitas *in loco*, em sua maioria nos locais descritos no livro com figurantes escolhidos dentre os nativos, especialmente na Índia e em Bali.

Eat Pray Love teve recepção mista da crítica especializada e, apesar de ser considerado um sucesso de bilheteria tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, o filme não chegou a ser indicado a prêmios da área.

5 EAT PRAY LOVE: ANÁLISE COMPARATIVA

Segundo Linda Hutcheon (2006), em seus estudos sobre adaptação, *contar* uma história é diferente de *mostrar* uma história. Tal diferença pode ser claramente percebida ao se comparar um livro – onde a história é contada – com sua adaptação cinematográfica, onde a história é mostrada. No caso da obra *Eat Pray Love*, objeto de estudo deste artigo, livro e filme apresentam uma combinação de semelhanças e diferenças, apresentada na análise a seguir.

A primeira diferença importante encontra-se já na introdução da história. No livro, a autora e personagem principal Liz Gilbert fala sobre a Índia e seus vários cordões de 108 contas: os *japa malas*. Ela faz uma descrição minuciosa desse ‘rosário’ indiano em seus vários formatos e cores. Cita também os iogues (ou yogis), nome dado aos praticantes de yoga, espalhados por toda parte na Índia. A menção aos *japa malas* é para explicar como a história se encontra dividida no livro: são 108 relatos (ou contas), divididos em 3 partes (Itália, Índia e Indonésia). Portanto, 36 pequenas histórias em cada parte, escritas no seu 36º ano de vida. Finalizando a introdução, Gilbert agradece a todos os envolvidos nas 3 partes da sua jornada pela permissão de citá-los no livro, embora com nomes diferentes. O único cujo nome é mantido como o verdadeiro é Richard, um texano que ela conhece em sua passagem pela Índia e que foi muito importante para seu crescimento espiritual no decorrer da história. Feitos os agradecimentos, inicia então a 1ª parte do livro: Itália.

A introdução do filme mostra uma viagem de trabalho que Gibert fez para Bali, na Indonésia, e seu primeiro encontro com o xamã balinês Ketut Liyer. Liyer faz algumas previsões para a vida de Liz, inclusive a de que ela voltaria a Bali e eles ensinariam várias coisas um ao outro. O filme dá um salto de 6 meses à frente e mostra os conflitos de Liz em seu casamento e em seu relacionamento com Deus. Mostra o divórcio conturbado e seu envolvimento amoroso com o ator David, com quem Liz passa a morar e a acompanhar para reuniões religiosas. Após idas e vindas no relacionamento com David, Liz decide sair numa jornada de um ano em busca de autoconhecimento e equilíbrio. Inicia então sua passagem pela Itália.

As 3 partes da viagem são delimitadas no filme pela mudança de locação nas filmagens, mostrando paisagens e pessoas típicas de cada cidade. Percebe-se também a mudança na trilha sonora, com músicas cantadas na língua e no ritmo próprios de cada país. No livro, essa delimitação é feita pela menção do nome do país, uma citação de algum participante daquela parte da história e o que a autora busca naquele local.

A escritora se refere a meses e anos, bem como descreve características das estações do ano. O filme mostra as estações nas paisagens e no vestuário dos personagens, sem mencionar mês e/ou ano.

5.1 Itália

Na Itália, o foco é a busca pelo prazer. O prazer de comer. No livro, os pratos que Liz experimenta, e até prepara, são descritos com riqueza de detalhes: desde os ingredientes até a aparência do prato pronto. O filme mostra isso através da aproximação da câmera dos alimentos, desde o momento em que estão sendo preparados até a degustação por Liz, dando *close* em cada ato da atriz quando esta está se alimentando. Nesses momentos, para intensificar a sensação, ouve-se música italiana ao fundo.

Nesta fase da viagem não há muitas diferenças entre o contado no livro e o mostrado no filme. Como diferença mais marcante pode-se citar a forma como Liz conhece dois de seus amigos da Itália: Giovanni e Sofie. No filme, Liz conhece Sofie numa lanchonete em Roma e Sofie lhe apresenta a Giovanni, alguém com quem poderia aprender italiano. No livro, Liz conhece Giovanni através de um anúncio de jornal em que ele se coloca a disposição para praticar italiano com estrangeiros. É Liz quem o apresenta para Sofie, sua colega do curso de italiano.

A escritora dá uma pausa na narrativa sobre a Itália e volta para Nova York, contando como se deu o diálogo de Liz com Deus no banheiro de seu apartamento, momento em que ela decide se separar do marido. A autora prossegue narrando o seu envolvimento com David e sua decisão de partir na viagem de um ano. O filme mostra isso na introdução, como já explicitado acima.

O livro traz várias palavras e até pequenas frases em italiano, seja dito pelos personagens nativos, seja em tentativas de Liz de se expressar no idioma. O filme mostra ainda uma curiosidade sobre a língua italiana, não mencionada por Gilbert no livro: um dos amigos italianos explica que italiano é uma língua falada não só com a boca, mas com as mãos, com gestos. Ao sair às ruas, Liz passa a observar essa característica nas várias situações que encontra pelo caminho.

Uma outra diferença a ser pontuada nessa parte da narrativa é com relação ao contato de Liz com pessoas de Nova York. O livro relata uma visita que sua irmã lhe fez em Roma e uma visita de Liz a seus tios que fazem turismo em Florença. No filme, o único contato que Liz

tem com alguém próximo se dá através de um e-mail que ela envia para David, seu namorado, para o qual não obtém resposta.

5.2 Índia

Liz Gilbert embarca para a Índia em busca da devoção. Esta é, sem dúvida, a maior semelhança entre livro e filme, pois os eventos narrados pela autora no livro, em sua maioria, diferem daquilo mostrado no filme. Dos personagens que ganham importância no livro, apenas dois aparecem no filme com igual destaque: o caubói texano Richard, que também está passando uma temporada na Índia, e a companheira de trabalho no *ashram*⁴, a indiana Tulsi.

No livro, Richard e Liz se conhecem no refeitório do *ashram*. Richard observa a grande quantidade de comida que Liz come e lhe dá logo o apelido de *groceries* (traduzido para o português por *comida*). No filme, Liz e Richard se conhecem logo na chegada de Liz ao *ashram*, quando ela vai ao salão de reuniões e ele observa sua dificuldade para se concentrar durante a meditação. Mais tarde, ao se encontrarem no refeitório, surge o apelido *groceries* para Liz, pelo mesmo motivo registrado no livro. Tanto no livro, quanto no filme, Liz e Richard se tornam grandes amigos e Richard tem um papel muito importante no crescimento espiritual de Liz.

Nas duas formas de narrativa, Liz conhece Tulsi no trabalho que lhe é designado no *ashram*: lavar o chão. E as duas se tornam amigas e confidentes. Conversam muito sobre casamento e divórcio, e percebem que têm muitas ideias em comum sobre os dois temas. No filme, Tulsi se casa. Um casamento arranjado, como a maioria dos enlaces na Índia, e Liz é uma de suas ‘madrinhas’. Depois da cerimônia, Richard leva Liz a um terraço onde eles têm uma longa conversa sobre suas histórias e sobre perdão. O perdão a si mesmo. Quando Richard sai, Liz tem uma ‘visão’ com Steve, seu ex-marido, e depois com David. Logo após essa passagem, Liz recebe uma ligação de David, como resposta ao e-mail que ela lhe enviou ainda na Itália.

No livro, quem se casa é uma prima de Tulsi e não há registro da conversa com Richard e da visão no terraço, nem da ligação de David.

Nesta parte da narrativa, poucos são os registros em outros idiomas. Apenas algumas palavras em sânscrito, escritas no livro. Nada é falado em sânscrito no filme.

Uma semelhança significativa é quanto à partida de Richard da Índia. Tanto no filme quanto no livro, Richard parte de volta para sua terra de origem deixando Liz triste e um tanto solitária no *ashram*.

⁴ Local de retiro, de meditação, de prática de Yoga, aberto a pessoas de toda parte do mundo para viverem de forma temporária ou permanentemente.

Esta é a parte mais curta do filme – cerca de 30 minutos, dos quase 140 minutos de gravação. No livro, embora tenha o mesmo tanto de ‘contas’ dos outros dois segmentos, boa parte dos 36 capítulos trata de considerações da autora sobre meditação, yoga e outros temas relevantes para o aspecto abordado nessa parte da história.

5.3 Indonésia

Em busca do equilíbrio, Liz Gilbert parte para o último trecho de sua jornada: a ilha de Bali, na Indonésia. Nesta parte da narrativa também são encontradas diferenças significativas entre os dois meios de comunicação.

Logo no início, a primeira diferença: no livro, Liz chega em Bali e vai direto para um hotel, onde fica alguns dias até encontrar uma casa para alugar. A autora faz uma descrição detalhada do hotel e seus arredores, ‘mostrando’ toda a beleza do lugar. Liz faz amizade com Mario, um balinês que trabalha no hotel onde ela está hospedada. É Mario que ajuda Liz a chegar até a casa do xamã Ketut Liyer e a comprar a bicicleta que passa a ser seu meio de transporte na ilha. No filme, a jornada na Indonésia inicia com Liz passeando de bicicleta pelas estradas de Bali, já se deslocando para a casa de Ketut. A imagem de abertura dessa parte do filme mostra o mar e um pouco da beleza do lugar. Nada muito detalhado.

Tanto no filme quanto no livro o xamã Ketut não reconhece Liz de imediato. No filme, ela mostra para ele um desenho que ele lhe deu na sua primeira visita a Bali. No livro, ela descreve tal desenho para ele. Só então ele se lembra dela. Outra diferença no reencontro de Liz e Ketut diz respeito aos manuscritos de Ketut: no livro, ele pede que ela faça cópias e encaderne tudo; no filme, ele pede que ela copie tudo à mão.

Quanto ao encontro e posterior relacionamento com o brasileiro Felipe, percebe-se várias divergências entre as duas narrativas. No livro, eles se conhecem numa festa oferecida por Felipe num bar na praia. Uma amiga em comum, também brasileira, convida Liz para essa festa. Logo começam a namorar, mas Liz ainda mantém sua abstinência sexual. Liz passa uma semana viajando de carro pela ilha com o amigo Yudhi, de quem alugou a casa onde mora. Ao retornar da viagem, vai direto para a casa de Felipe. Passam, então, a se relacionar sexualmente.

No filme, Liz está andando de bicicleta quando Felipe a atropela com seu jipe. Ele presta socorro e a leva para casa. À noite, se encontram novamente no bar de uma amiga em comum, a brasileira Armenia. Liz flerta com outros rapazes no bar enquanto Felipe apenas a observa. No final da noite, ele lhe dá uma carona para casa. No outro dia saem para passear por Bali,

Felipe como guia de turismo. Eles se encontram todos os dias por algumas semanas e só depois desse tempo começam a namorar. Liz acaba de imediato com sua abstinência sexual.

Na parte linguística, observa-se muitas passagens no filme em que Felipe fala em português, assim como a brasileira Armenia. Várias vezes ouve-se música cantada em português, especialmente nas cenas em que Felipe aparece. No livro, não são muitas as palavras e expressões em língua portuguesa. Tão pouco é feita referência à música brasileira.

Liz dedica um capítulo inteiro à descrição de Felipe – único personagem de todo o livro exhaustivamente descrito pela autora. Ela o descreve como bom e gentil. Cita sua idade – 52 anos – e diz que “He’s got silver hair and he’s balding in an attractively Picassoesque manner. His eyes are warm and brown. He has a gentle face and he smells wonderful.”⁵ (GILBERT, 2006, p. 288). O Felipe do filme, no entanto, não tem cabelos grisalhos, tão pouco está perdendo os cabelos. Sua idade não é dita, mas ele não aparenta ter os mesmos 52 anos que tem no livro. Aparece ser mais jovem, talvez até ter menos de 50 anos. No livro, Liz apenas cita seus filhos. No filme, um deles está lá em Bali, passando férias com o pai. Ele torna-se amigo de Liz e incentiva o relacionamento dos dois.

Outra passagem que se deve registrar dadas as semelhanças é o aniversário de Liz. Tanto no filme quanto no livro, Liz envia um e-mail a seus amigos e parentes pedindo que, ao invés de lhe comprarem presentes ou gastarem com uma festa para celebrar seu aniversário, façam doações em dinheiro para que ela possa comprar uma casa para a curandeira Wayan, que precisou se desfazer de tudo o que tinha para poder comprar a guarda da própria filha depois do divórcio. Liz consegue arrecadar \$18 mil, mais do que suficiente para a casa de Wayan. O livro menciona uma festa de aniversário para Liz feita pelos amigos de Bali. No filme não há referência a essa festa.

Uma outra semelhança, desta feita de ordem sociocultural, deve também ser mencionada: mulheres divorciadas são postas à margem das outras, tanto no livro quanto no filme. Inclusive é dito para Liz que ela precisa de um “bom homem ao seu lado” várias vezes na narrativa, ao ponto de ela reclamar para Felipe que está cansada de ouvir que precisa de um homem. Livro e filme mostram isso.

Filme e livro terminam com o casal Liz e Felipe partindo de barco para uma viagem de férias em outra ilha da Indonésia.

⁵ Ele é grisalho e está perdendo os cabelos de um jeito atraente, à *la Picasso*. Seus olhos são calorosos e castanhos. Ele tem um rosto gentil e um cheiro delicioso.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de verificar quais aspectos do livro *Eat Pray Love* foram mantidos no filme de mesmo nome, foi feita uma análise comparativa entre os dois, sob a perspectiva da tradução intersemiótica e da teoria da adaptação. Os resultados da análise mostram que os objetivos deste estudo foram plenamente atingidos.

Partindo do entendimento de que a adaptação fílmica é uma releitura do texto de partida, ou mesmo uma interpretação deste, e deixando de lado critérios como o da *fidelidade*, provavelmente incabível numa análise dessa natureza, é possível identificar muitos aspectos do livro no filme. Pode-se, inclusive, afirmar que o texto de partida está ‘presente’ na adaptação. Há muito mais semelhanças do que diferenças, sendo que as últimas são impostas por fatores como a mudança de mídia e a necessária redução da obra, seja na sua duração ou na complexidade dos fatos mostrados.

O tema central da obra de partida, a busca da autora e personagem principal pelo autoconhecimento e consequente equilíbrio entre as várias esferas da vida, é também tema principal da adaptação, bastante repetido pela protagonista em diversos momentos da produção. Percebe-se equivalências em outros aspectos também, tais como os personagens mais importantes do livro, que são mostrados no filme, em geral, guardando as mesmas características e os locais onde os eventos aconteceram. Quando não são os mesmos do livro são muito semelhantes aos descritos na obra literária.

As diferenças, que só podem ser sentidas por aqueles que realmente conhecem o texto de partida, em momento algum desviam a adaptação da essência da narrativa e, como já mencionado acima, permite ao leitor perceber nitidamente a *presença* do texto literário no texto adaptado.

Isto posto, conclui-se que as hipóteses levantadas para esta pesquisa, que afirmam que (i) adaptações se caracterizam como textos independentes ou autônomos e (ii) os aspectos mais importantes da obra literária *Eat Pray Love* são resguardados na obra cinematográfica, estão confirmadas.

Espera-se que esta pesquisa contribua de alguma forma com os estudos das adaptações cinematográficas de obras literárias, fomentando mais discussões e questionamentos sobre uma prática que tem se tornado mais e mais popular com o passar do tempo.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um Livro, Ler um Filme: Sobre a Tradução/Adaptação de Obras Literárias para o Cinema como Prática de Leitura. **Cadernos do CNFL**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 4, t. 2, p. 1725-1739, ago. 2010.

GILBERT, Elizabeth. **Eat Pray Love: One woman search for everything**. London: Bloomsbury Publishing, 2006.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PRODANOV, C.; FREITAS, E. **Metodologia do Trabalho Científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (org) **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

_____. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, apr. 2006.

ABSTRACT

This research aims to analyze the intersemiotic translation of the book *Eat Pray Love* into the cinematographic medium. It seeks to verify in which aspects the film manages to remain faithful to the literary work, to point out cultural and linguistic aspects present in the two texts and to compare scenarios and landscapes presented in the book with those shown in the film. The studies in intersemiotic translation, the theory of adaptation and the approach on the question of fidelity in adaptations of literary works to other means give the theoretical basis for this research. The scientific methods used were the hypothetical-deductive, as far as the approach is concerned and the comparative analyses, concerning the procedures. The results of the comparison between the two works lead to the conclusion that cinematographic adaptations of books are independent texts, built from an interpretation of the source text, hypothesis confirmed by the similarities and differences present in the film adaptation of *Eat Pray Love*.

Key words: Fidelity. Intersemiosis. Adaptation.

DADOS DO AUTOR

Adelaine Silva dos Santos é Licenciada em Letras Inglês pela Universidade Tiradentes – UNIT e Pós-Graduanda em Estudos da Tradução, Interpretação e Ensino de Língua Estrangeira pela Faculdade de Administração e Negócios de Sergipe – FANESE.