

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA ESTRANGEIRA  
CURSO DE LETRAS E LITERATURA ESPANHOLAS

Jair Paulo Siqueira

**Del teatro hacia la *graphic novel*:**  
la adaptación de los planos escénicos de *Vestido de Noiva*

Florianópolis

2020

Jair Paulo Siqueira

**Del teatro hacia la *graphic novel*:**

la adaptación de los planos escénicos de *Vestido de Noiva*

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Letras e Literaturas Espanholas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras e Literatura Espanholas.

Orientadora: Profa. Dra. Alinne Balduino Pires Fernandes.

Coorientadora: Profa. Dra. Carolina Parrini Ferreira.

Florianópolis

2020

#### Ficha de identificação da obra

Siqueira, Jair Paulo. Del teatro hacia la *graphic novel*: la adaptación de los planos escénicos de *Vestido de Noiva* / Jair Paulo Siqueira; orientadora, Alinne Balduino Pires Fernandes; coorientadora, Carolina Parrini Ferreira, 2020. 131 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Espanhol, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Letras Espanhol. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Adaptação. 4. Vestido de Noiva. 5. Nelson Rodrigues. I. Balduino Pires Fernandes, Alinne. II. Parrini Ferreira, Carolina. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Espanhol. IV. Título.

Jair Paulo Siqueira

**Del teatro hacia la *graphic novel*:**  
la adaptación de los planos escénicos de *Vestido de Noiva*

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de “Bacharel em Letras e Literatura Espanholas” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras e Literaturas Espanholas.

Florianópolis, 23 de outubro de 2020.

---

Profa. Cristiane Conceição Silva, Dra.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Alinne Balduino Pires Fernandes, Dra.  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Profa. Carolina Parrini, Dra.  
Coorientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Profa. Eleonora Frenkel Barreto, Dra.  
Avaliadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. George Ayres Mousinho, Dr.  
Avaliador  
Universidade Federal de Santa Catarina

Pois dedico esta coisa aí a Yue e Anais (tônica no “i”) que, assim como grande parte da população brasileira, não podem ler esta pesquisa.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao André, amigo, companheiro, namorado, que há 6 anos viu um potencial em mim que eu mesmo não via. O resultado disso pode-se ver nessa pesquisa e em meu histórico acadêmico. Mas, mais do que isso, há quase 7 anos vem me ajudando em meu desenvolvimento pessoal e sendo meu apoio emocional. Muito do meu desenvolvimento como sujeito devo às nossas intermináveis discussões. As inúmeras conversas que tivemos ao longo dos últimos 4 anos colaboraram muito para o desenvolvimento desta pesquisa e de tudo que eu fiz ao longo da graduação. O amor que lhe tenho excede os limites do romantismo, e não há páginas suficientes para expressar toda minha gratidão.

Aos meus pais, Rosimar e Pedro, que independente de nossas discordâncias estão sempre presentes e com os braços estendidos. Que nunca me negaram o amor que um filho precisa e que mantêm a casa sempre aberta. Sem eles, meu intercâmbio não teria sido possível e, tampouco, essa graduação.

À minha orientadora Alinne que em um almoço no RU, em 2016, apostou em minha ideia de estudar adaptações. Que acredita no meu potencial e que me guiou sabiamente durante uma iniciação científica, mesmo eu desaparecendo vez ou outra. Que depois de todo esse processo, ainda confiou em mim para um TCC e aqui temos os resultados dessa parceria. E o mais importante de tudo: que nunca tentou mudar o que eu quis estudar, orientou, mas não modificou.

À minha coorientadora Carol por aceitar entrar neste projeto e pelas longas horas investidas na revisão. Por ter investido no ensino gramatical durante e graduação e me mostrar que isso é um dos fundamentos para a construção do conhecimento linguístico. De certo modo, isso molda uma parte da minha ação docente e me faz enxergar resultados em mim e naqueles que ajudo a compreender melhor o espanhol.

À professora Liliana que me acolheu no Núcleo Onetti em 2016 e me guiou durante toda minha graduação. Que me concedia conversas extremamente motivadoras e que sempre me apontava diversas direções. Que hoje, aposentada, me faz tremenda falta no contato que antes era diário, mas que mesmo um pouco longe continua sendo tão prestativa e acreditando fortemente no meu potencial. Muitas vezes, penso que nem consigo ver o que ela vê em mim. Isso me faz apostar cada vez mais alto e espero que essa amizade se estenda pelo resto de nossas vidas. Junto a ela, agradeço ao Núcleo Onetti que me acolheu durante esses anos, e em especial a Lara que muito me escutou e compartilhou seus conhecimentos.

A Jéssica (Mozona) que começou me possuindo como veterana e que hoje é minha amiga mais próxima. Que me cuidou em momentos extremamente difíceis e que nunca me negou sua presença. Que me ouve falar dessa pesquisa constantemente e que vai me fazer uma falta imensa quando se mudar para a Alemanha.

Ao Zaccaron que nos dois últimos anos fez questão de me lembrar constantemente dos meus objetivos. Que me ajudou muito em momentos difíceis e é um amigo que todos deveriam ter ao seu lado. Te quero wapo!

A Renata que me dedicou “trocentos” cafés no Elefante Branco e que tanto colaborou para minha saúde mental. Chegou como uma estranha no “rolê” e ganhou meu coração.

A Júlia que sempre me incentiva a concluir essa pesquisa e que de aluna se tornou uma excelente amiga.

A Gabriela (a Vieira) que tornou meus “infernos” da graduação mais leves. Nossas conversas e risadas continuam me alegrando porque, ainda hoje, os memes da graduação continuam atuais em nossas memórias. ¡Mira, una árbole!

A Martín, el boludo que me es tan importante y que me ayudó mucho en esa discusión durante el inicio de la investigación.

Aos “burn book” que foram excelentes amigos nos últimos anos e que muito me ouviram falar sobre minhas pesquisas também.

Aos meus professores pelos conhecimentos compartilhados nos últimos anos – fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa e à Universidade Federal de Santa Catarina que indiretamente subsidiou as condições necessárias para o desenvolvimento do que apresento aqui.

A minha banca de avaliação deste trabalho. À professora Eleonora que ministrou minha última disciplina de literatura espanhola e me reacendeu a chama pela literatura. E ao professor George que, mesmo sem me conhecer, aceitou fazer desta jornada. Suas contribuições, com certeza, somarão muito ao meu processo formativo.

Por fim e igualmente importante, a Nelson Rodrigues por sua maravilhosa obra e a Arnaldo Branco e Gabriel Góes pela excelente adaptação. Sempre desejarei poder viajar no tempo para assistir à primeira encenação de Vestido de Noiva.

Era um jardim do século XVIII, ou até XVII, ainda parcialmente conservado; passando diante de suas grades de ferro batido, via-se entre as árvores, sobre relvados cuidadosamente aparados, algo que parecia um castelinho de alas curtas, um castelinho de caça ou de amor, de tempos passados. Para ser exato, as abóbadas de sustentação eram do século XVII, o parque e o andar superior pareciam do século XVIII, as fachadas tinham sido renovadas e um pouco prejudicadas no século XIX; portanto o todo estava um tanto confuso, como em retratos fotografados uns por cima dos outros[...] (MUSIL, 1989, p. 11)



## RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo analizar la *graphic novel* de *Vestido de Noiva*, una adaptación del texto teatral homónimo de Nelson Rodrigues, ante los estatutos teóricos de la Traducción Intersemiótica y de la Adaptación. El texto rodrigueano se compone de una complejidad en sus planos escénicos, que se dividen entre realidad, memoria e irrealidad, y fue ese elemento lo que transformó la obra de teatro en el marco cero del Teatro Moderno Brasileño. Ante la innovación que los múltiples planos escénicos trajeron para el teatro nacional, se busca investigar si la *graphic novel* mantiene el nivel de complejidad de la obra teatral y cómo lo hace. Además, se busca comprender si una mente interpretante puede definir o no la complejidad de la obra. Para eso, hemos construido un marco teórico con algunos representantes de los campos mencionados, como Robert Stam, Julio Plaza y Linda Hutcheon, y analizamos la adaptación ante sus procesos de interpretación, creación y recepción. Los resultados muestran una profundización de la complejidad de los planos escénicos, que en la adaptación pasan a integrar otros aspectos de la obra y se multiplican, logrando alcanzar la totalidad de seis planos al contrario de la obra teatral que presenta tres planos evidentemente declarados y uno que no ha sido ampliamente discutido por los estudiosos del tema.

**Palabras clave:** Vestido de Noiva. Teatro. Graphic Novel. Adaptación. Traducción Intersemiótica.

## RESUMO

Esta investigação tem como objetivo analisar a *graphic novel* de *Vestido de Noiva*, uma adaptação do texto teatral homônimo de Nelson Rodrigues, frente aos estatutos teóricos da tradução intersemiótica e da adaptação. O texto rodrigueano é composto por uma complexidade em seus planos cênicos que se dividem entre realidade, memória, alucinação e irrealidade, e foi esse elemento que transformou a peça no marco zero do Teatro Moderno Brasileiro. Frente à inovação que os múltiplos planos cênicos da peça trouxeram para o teatro nacional, busca-se investigar se e de que modos a *graphic novel* mantém o nível de complexidade do texto fonte e se uma mente interpretante pode ou não definir essa complexidade. Para isso, construímos um marco teórico com alguns representantes dos campos citados como Robert Stam, Julio Plaza e Linda Hutcheon, e analisamos a adaptação frente a seus processos de interpretação, criação e recepção. Como resultado, temos um aprofundamento da complexidade dos planos cênicos que, na adaptação, passam a integrar outros aspectos da obra e a multiplicar-se, alcançando, assim, uma totalidade de seis planos ao contrário do texto teatral que apresenta três planos nitidamente declarados e um que não tem sido amplamente discutido.

**Palavras-chave:** Vestido de Noiva. Teatro. Graphic Novel. Adaptação. Tradução Intersemiótica.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabla 1:</b> el signo triádico de Peirce .....	23
---	----

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> representación de Vestido de Noiva en 1943 .....	41
<b>Figura 2:</b> representación de Vestido de Noiva en 1958 .....	44
<b>Figura 3:</b> “cartel” de la graphic novel (A) y cartel de la representación de 1943 (B).....	47
<b>Figura 4:</b> los planos escénicos de la <i>graphic novel</i> .....	50
<b>Figura 5:</b> <i>Cor de Cinza</i> , de Noel Rosa, en <i>Vestido de Noiva</i> .....	57
<b>Figura 6:</b> Colores del plano de la memoria .....	59
<b>Figura 7:</b> Colores del plano de la realidad.....	60
<b>Figura 8:</b> Colores del plano de las alucinaciones .....	60
<b>Figura 9:</b> Colores del plano de la irrealidad .....	61
<b>Figura 10:</b> Colores del plano de las memorias de Mme. Clessi .....	62
<b>Figura 11:</b> Deterioro de las fronteras entre planos escénicos (A) y su total ruptura (B).....	63
<b>Figura 12:</b> la omisión de la bofetada .....	66
<b>Figura 13:</b> Familia Rodrigues (A), Roberto (B) y Nelson (C) .....	68
<b>Figura 14:</b> La realidad de la criatura vs. la realidad del criador.....	69

## SUMÁRIO

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>13</b>
<b>1. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN</b> .....	<b>20</b>
<b>2. VESTIDOS DE NOIVA</b> .....	<b>34</b>
<b>2.1 SOLUCIONES ENCONTRADAS EN LAS ADAPTACIONES DE <i>VESTIDO DE NOIVA</i> PARA EL TEATRO</b> .....	<b>37</b>
<b>2.2 LA ADAPTACIÓN DE VESTIDO DE NOIVA PARA LA GRAPHIC NOVEL</b> ....	<b>46</b>
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	<b>71</b>
<b>REFERENCIALES BIBLIOGRÁFICOS</b> .....	<b>73</b>
<b>APÉNDICE A</b> – Versão em português da Introdução .....	<b>76</b>
<b>APÉNDICE B</b> – Versão em português do capítulo 1: Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação .....	<b>83</b>
<b>APÉNDICE C</b> – Versão em português do capítulo 2: Vestidos de Noiva.....	<b>96</b>
<b>APÉNDICE D</b> – Versão em português do subcapítulo 2.1: Soluções nas Adaptações de <i>Vestido de Noiva</i> para o Teatro .....	<b>98</b>
<b>APÉNDICE E</b> – Versão em português do subcapítulo 2.2: A Adaptação de <i>Vestido de Noiva</i> para a <i>Graphic Novel</i> .....	<b>106</b>
<b>APÉNDICE F</b> – Versão em português das Considerações Finais .....	<b>130</b>

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

*Vestido de Noiva* fue el segundo texto dramático escrito por Nelson Rodrigues y su primer gran éxito de público. La primera representación de la obra fue realizada el 28 de diciembre de 1943 en el Teatro Municipal de Río de Janeiro por la compañía de teatro *Os Comediantes*. A parte del laurel del gran éxito, la obra ha sido reconocida como el marco cero del Teatro Moderno Brasileño, pues rompió con el teatro de costumbres que se practicaba en Brasil e introdujo la importancia de la *mise-en-scène* y del rol del director (FERREIRA, 2008).

La obra nos presenta a la protagonista Alaíde que, al borde de la muerte en una mesa quirúrgica luego de ser atropellada, lucha entre alucinaciones y memorias para reconstruir su identidad y los sucesos que la llevarán hacia la presencia de Madame Clessi – una *cocotte* asesinada por su novio adolescente en 1905. Transitando entre memorias y alucinaciones, Alaíde confronta a su hermana, que le quiere robar el marido y, al mismo tiempo, intenta liberarse de las amarras de una sociedad machista y volverse una *cocotte* igual que la Mme. Sin embargo, no es el tema que nos presenta la gran innovación del texto teatral rodrigueano, sino la proyección exterior de la mente de Alaíde, que intenta recomponerse. La complejidad de la representación de los tres planos escénicos – realidad, alucinación y memoria – es lo que consagra a *Vestido de Noiva* el casi epíteto “defloradora do teatro moderno nacional”<sup>2</sup>.

Realidad, alucinación y memoria surgen con fronteras muy bien definidas al inicio del texto rodrigueano, pero, con el paso de las escenas y actos, esos planos se vuelven permeables y alcanzan un punto en el que ya no se sabe qué es memoria y qué es alucinación. Si el texto teatral presenta tal complejidad, pensar la representación parece ser algo muy difícil. Pero la solución para la representación parece haber sido uno “*desses encontros felizes de um autor e*

---

<sup>1</sup> Por entender que foi a sociedade brasileira quem financiou esta pesquisa e minha graduação, acredito ser importante que qualquer brasileiro possa ler este trabalho sem encontrar uma barreira linguística. Por ser uma pesquisa que me confere o título do curso de língua espanhola, cabe-me apresentá-la no idioma em que me graduo, mas isso não exclui meu compromisso com a oportunidade de leitura daqueles que não falam ou não compreendem bem o espanhol. Por isso, no apêndice deste trabalho, encontra-se todo o texto em português – aquele que serviu de base para esta última versão em espanhol. A estrutura e escolha de palavras muda em alguns momentos, mas tomei o cuidado de não provocar diferentes sentidos entre as versões do texto.

<sup>2</sup> El texto surge al inicio de la adaptación fílmica homónima de 2006, dirigida por Joffre Rodrigues. El uso del término refleja la poca madurez del machismo brasileño – tan combatido por la protagonista – al asociar los cambios del teatro con un término nítidamente machista que representa la pérdida de las “flores” de la virginidad femenina. Es decir, 63 años después, todavía se perciben rasgos machistas en la adaptación de una obra que, justamente, nos muestra una lucha contra ese sistema.

*um director, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras”* (PRADO, 1956 *apud* MAGALDI, 2010)<sup>3</sup>.

El director polonés Zbigniew Marian Ziembinski y el pintor y escenógrafo Santa Rosa, con la ayuda de Nelson Rodrigues, crearon en la representación original un escenario sencillo, pero con una estructura compleja: tres palcos escénicos sobrepuestos, los tres ante el público al mismo tiempo, pero en completa oscuridad. Se usaban luces para señalar el plano escénico actual y, a partir de eso, la confusión del texto dramático empezaba a conferir al escenario la misma complejidad de representación, mientras utilizaban elementos extradiagéticos y *voz en off*.

Algunas adaptaciones homónimas surgieron en el escenario brasileño desde aquel momento. Entre ellas: la susodicha adaptación fílmica de 2006 (la de Joffre Rodrigues), una otra adaptación televisiva, producida por TV Cultura en 1974, y una *graphic novel* (o “historietas”, en el término hispánico, e “*história em quadrinhos*”, en el término brasileño) en 2013. La *graphic novel* fue producida por el Editorial Nova Fronteira bajo el sello Desiderata y es el objeto de análisis de esta investigación.

La complejidad de los planos escénicos es el mayor desafío para la adaptación del drama rodrigueano: el juego de palcos y luces de las representaciones fue codificado para la *graphic novel* – que tiene guión de Arnaldo Branco e ilustraciones de Gabriel Góes – a través de como un juego de colores y trazos que delimitan las viñetas y producen la distinción necesaria para la comprensión de que se trata de tres planos. Ese no es el único obstáculo en el proceso de adaptación de la obra: el alejamiento cultural entre los momentos históricos es una de las preocupaciones de los adaptadores, que deben aproximar un texto teatral de 1943 a los lectores de la *graphic novel* del siglo XXI, evitando, al máximo, la pérdida de sentidos o la existencia de anacronismos.

Por eso, el análisis de la adaptación del texto rodrigueano requiere el estudio de por lo menos dos campos de estudios: la Traducción Intersemiótica y la Teoría de la Adaptación. Con ejes y metodologías distintas, pero con elementos en común, la Teoría de la Adaptación surge como el desdoblamiento de la Traducción Intersemiótica, que tiene como eje el estudio de las interpretaciones de un sistema sígnico por otro. Eso nos lleva a los estudios de Charles Sanders

---

<sup>3</sup> Para evitar cualquier pérdida de sentidos en las citas, durante toda esta investigación vamos a presentarlas en su lengua original y proveer traducciones hechas por nosotros en notas de pie de página. Sigue la traducción de esa cita: “de esos encuentros felices entre un autor y un director que se comprenden y se valoran mutuamente, ambos en el ápice de sus carreras” (Traducción nuestra).

Peirce, por ejemplo. Es importante aclarar que el producto de la traducción/transcodificación no es la única preocupación de este campo, sino también el proceso de traducción. Esa preocupación surge en los estudios de Bluestone (1957), ya que los contextos socioculturales que determinan los sujetos del proceso van a interferir en la “entidad” generada – el producto de la traducción. La Teoría de la Adaptación, a su vez, se preocupa con estas dos distinciones desde su principio: el proceso de adaptación y el producto de la adaptación. Linda Hutcheon (2013) es quien hace la distinción entre estas dos “entidades” que causan tantas dificultades en la definición del campo: la “adaptación como proceso” es la interpretación creativa y la creación interpretativa, mientras que la “adaptación como producto” es extensiva, autónoma y palimpséstica.

Independientemente de las preocupaciones teóricas, hay un *leitmotiv* presente en los dos campos: las críticas no fundadas en los estatutos teóricos de la traducción y de la adaptación. Este es un tema reiterativo que los teóricos de los dos campos tratan de combatir. Uno de los ejemplos más citados es Virginia Woolf, que, utilizándose de la adaptación de Anna Karenina, afirma en “The movies and reality”:

All the famous novels of the world, with their well known characters, and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples. The eye says: “Here is Anna Karenina.” A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says: “That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria.” (WOOLF, 1926, *online*)<sup>4</sup>

Brito (1996) señala que declaraciones como esa indican que la iconicidad cinematográfica – que contrasta con la iconicidad de la *graphic novel* – no puede alcanzar la tan rica significación verbal y oculta, en verdad, un desprecio por la imagen visual como si fuera inferior a la interpretación de signos verbales. Aún sobre las críticas no especializadas, Robert Stam (2006) y Hutcheon (2013) señalan que tales críticas ven las adaptaciones como “infieles”, “traiciones”, “deformaciones”, entre tantos otros términos peyorativos.

---

<sup>4</sup> Todas las famosas novelas del mundo, con sus personajes bien conocidas y sus escenas famosas parecen pedir que solo se las pongan en películas. ¿Podría algo ser más fácil y sencillo? El cinema cayó sobre su caza con inmensa voracidad y, hasta ahora, se alimenta en gran parte del cuerpo de su desafortunada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. La alianza no es natural. Ojo y cerebro son despedazados sin piedad mientras intentan, en vano, trabajar en parejas. El ojo dice: “Aquí está Anna Karenina.” Una voluptuosa señora en terciopelo negro usando perlas aparece ante nosotros. Pero el cerebro dice: “Eso nos es más Anna Karenina que la Reina Victoria.” (Traducción nuestra)

Por supuesto, los críticos que profieren esos comentarios no ven la adaptación como una entidad autónoma, extensiva y palimpséstica, como defiende Hutcheon (2013). En su clasificación, la autora defiende una obra que no tiene lazos tan estrechos con su fuente (autonomía) y, por consiguiente, tiene más libertad para ampliar la significación que una obra puede enseñar (extensión). Pero eso no puede borrar completamente los lazos entre las obras, puesto que es imprescindible que los consumidores del producto final reconozcan en él la obra fuente (la sensación de palimpsesto). Stam (2006) señala que esas críticas no se fundan en el estatuto teórico de la Adaptación y, tampoco, en intereses analíticos, sino en criterios de calidad de la adaptación y en un intento de ver más lo que se “pierde” que lo que se gana en el proceso.

Otro tema presente en esas críticas es el famoso criterio de la fidelidad. En *Novels into Film*, Bluestone afirma:

The film-makers still talk about “faithful” and “unfaithful” adaptations without ever realizing that they are really talking about successful and unsuccessful films. Whenever a film becomes a financial or even a critical success, the question of “faithfulness” is given hardly any thought. If the film succeeds on its own merits, it ceases to be problematic. The film-makers are content with the assumption that they have mysteriously captured the “spirit” of the book. The issue goes no farther. (1957, p. 114)<sup>5</sup>

McFarlane sigue el mismo posicionamiento y afirma: “[...] the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: ‘This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.’” (1996, p. 8)<sup>6</sup>

Junto al discurso de la fidelidad surge el de la obra maestra, que Béla Balázs (1931) presenta como la unión entre forma y contenido en determinado medio que no puede ser adaptada, pues el producto generado solo podría “degradar” el “original”, pero, paradójica e irónicamente, si la obra “original” fuera de mala calidad una adaptación tendría el “poder” de mejorarla. Así, lo que se nota en ese discurso es la idealización del “intocable”. Hutcheon (2013) va en contra de ese discurso y afirma que una “obra maestra” no pasa de un producto apreciado por un público específico que resiste a los cambios. De este modo, cuantos más

---

<sup>5</sup> Los cineastas aún discuten sobre adaptaciones “fieles” e “infieles” sin darse cuenta de que en verdad están hablando de películas exitosas o fracasadas. Siempre que una película se vuelve un éxito financiero o incluso crítico, se ignora el tema de la fidelidad. Si la película alcanza el éxito por sus propios méritos, ella deja de ser problemática. Los cineastas se contentan con asumir que lograron, misteriosamente, capturar el espíritu del libro. La cuestión no lo excede. (Traducción nuestra)

<sup>6</sup> “[...] el crítico que se queja de problemas de fidelidad, en verdad no está diciendo más que: ‘Esa lectura del original no comparte con la mía en estos modos’”



cambios (lecturas distintas) pueda haber en las adaptaciones, más frustrado se sentirá el público con relación a ellas.

Sin embargo, como nos presentan el Estructuralismo y el Posestructuralismo, las lecturas de una obra equivalen al número de lectores, es decir, cada lector/espectador tiene su visión particular de la obra que, invariablemente, está influenciada por el contexto a su alrededor. De este modo, ese ideal intocable no tiene sentido, pues, como señala Bakhtín:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (2003, p. 291)<sup>7</sup>

Para el teórico, el autor produce un discurso nuevo orquestando los anteriores, pues entiende que el discurso surge en un determinado contexto sociohistórico y no puede dejar de tocar a los otros hilos dialógicos existentes.

De ese modo, en el proceso de adaptación, los adaptadores tienen la misma función que el autor de la obra fuente: orquestar discursos anteriores para producir una obra híbrida que no es completamente inédita, así como la obra fuente no lo era. Es decir, podemos afirmar que cada obra equivale por sí misma, lo que confluye directamente en los rasgos autónomos, extensivos y palimpsésticos de la teoría de Hutcheon (2013).

Con base en esos dos campos teóricos, y considerando las especificidades del texto teatral rodrigueano y los prejuicios todavía enfrentados por las adaptaciones, esta investigación busca presentar soluciones para algunos cuestionamientos.

Lo que hizo que *Vestido de Noiva* fuera el marco cero de nuestro Teatro Moderno, aparte de su propio texto, fue la solución presentada por Ziembinski y Santa Rosa, quienes llevaron al palco su “imposible” representación. Eso nos revela que fue justamente la complejidad de los planos escénicos lo que consagró esa representación, ya que el tema de dos hermanas apasionadas del mismo hombre no presentaba nada innovador. De ese modo, la mayor

---

<sup>7</sup> El propio hablante como tal es, en cierto nivel, un respondiente, pues no es el primer locutor que rompe por primera vez el eterno silencio de un mundo mudo, y presupone no solo la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino también la existencia de los enunciados anteriores – emanantes de él mismo o de otro – a los cuales su propio enunciado está vinculado por algún tipo de relación (se fundamenta en ellos, polemiza con ellos) simplemente los supone conocidos por el oyente. Cada enunciado es un enlace de la cadena muy compleja de otros enunciados (Traducción nuestra).

dificultad encontrada por los adaptadores es representar la complejidad de los planos en cualquier cambio de medios.

Creemos que, por mucho que el teatro no pudiera ser constituido sin la idealización previa de un público, la complejidad de los planos escénicos lo excedía. Lo que afirmamos es que, independientemente, de la comprensión del público, la complejidad presentada por Rodrigues, Ziembinski y Santa Rosa se hallaba presente en el palco. Pero, ¿será que se puede afirmar lo mismo en relación a la adaptación de la *graphic novel*?

Basándonos en los estatutos teóricos de la Traducción Intersemiótica y de la Teoría de la Adaptación, nuestra hipótesis es que Arnaldo Branco y Gabriel Góes logran presentar sustancialmente una adaptación que no quita la complejidad de los planos escénicos del texto rodrigueano. Con eso, nuestro principal objetivo es demostrar cuáles niveles de la cadena semiótica peirceana alcanza la *graphic novel* de *Vestido de Noiva* para descubrir si logra mantener el nivel de complejidad del texto fuente y si una mente interpretante puede definir o no esa complejidad. Se hace importante aclarar que no buscamos comprender si el hecho del lector entender o no la obra la vuelve compleja, sino que si su dificultad de representación puede o no ser definida por él.

Por supuesto, consideramos rasgos mediáticos y refutamos, así como la larga tradición, el criterio de la fidelidad. Además, para alcanzar nuestro objetivo principal, tenemos los siguientes objetivos específicos:

- realizar una revisión de literatura que articule los campos de la Traducción Intersemiótica y de la Teoría de la Adaptación para formar nuestro referencial teórico;
- describir las soluciones presentadas por Ziembinski, Santa Rosa y Sérgio Cardoso para la complejidad de los planos escénicos en dos representaciones, y entender la relación que mantienen con la adaptación hecha para *graphic novel*;
- interpretar la *graphic novel* basándonos en nuestra revisión de literatura;
- y discutir sobre cómo los traductores/adaptadores logran crear una nueva obra que presenta la complejidad de la obra fuente en un sistema sígnico tan distinto al cual fue proyectada.

Algunos de esos cuestionamientos han sido respondidos desde agosto de 2016, pues esta investigación surge de un proyecto de iniciación científica realizado entre los años de 2016 y

2018. La revisión de literatura realizada al inicio de la investigación fue actualizada entre noviembre de 2019 y enero de 2020, y considera algunos teóricos que discurren sobre la traducción/adaptación para el cinema. Por este motivo, en nuestro referencial teórico, que marca el primer capítulo de esta investigación, algunas veces se discutirá la relación literatura y cinema, lo que no representa cualquier problema o incongruencia teórica, dado que los estudios de la Traducción Intersemiótica nos presentan una discusión sobre los sistemas sígnicos, aunque sus teóricos lo hayan hecho enfocando las traducciones al cinema. A su vez, los teóricos de la Adaptación promueven una discusión que excede los límites de la relación literatura y cinema.

Otro tema importante en la investigación fue la elección de un término que pudiéramos utilizar durante todo el análisis para evitar dificultarlo con los innúmeros términos que inundan los dos campos teóricos abordados. Por eso, vamos a utilizar siempre el término “adaptación” para denominar tanto el producto producido por el proceso de traducción intersemiótica como el producto del proceso de adaptación, ya que ambos campos de estudio utilizan ese término, como se nota en el primer capítulo.

Finalmente, para cumplir todo lo que buscamos con esta investigación, la dividimos de la siguiente forma: el primer capítulo presenta nuestro marco teórico; el segundo – que está dividido en dos partes – presenta, primeramente, las soluciones encontradas para dos representaciones de *Vestido de Noiva* (la construcción de las *mise-en-scène*) y, luego, nuestro análisis de la *graphic novel*; al final presentamos nuestras consideraciones finales.

## 1. TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA Y TEORÍA DE LA ADAPTACIÓN

La traducción intersemiótica fue definida por primera vez en 1959 por Roman Jakobson en su texto “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción”<sup>8</sup>. Al clasificar los tipos de traducciones, el autor define la traducción intersemiótica como “[...] interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2010, p. 81)<sup>9</sup> y la trabaja como “transmutación”. Luego, define las traducciones intralingual (reformulación) y la interlingual (traducción en sí), respectivamente, como “[...] interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua [e] [...] interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (*ibidem*, p. 81)<sup>10</sup>.

Amorim (2013) señala que Jakobson fue el precursor al pensar la traducción como “recodificación” y no solo como “transporte”, y esa recodificación, para el autor, tiene gran influencia del sistema gramatical al cual se destina (cuando hablamos de traducciones intra e interlingual) y de los sistemas de signos al cual se destina (cuando se trata de traducciones intersemióticas). Por supuesto, esa recodificación sufre alteraciones en otros sistemas sógnicos y, por eso, Jakobson (2010) afirma que, en caso de deficiencia en las traducciones, la terminología puede ser modificada por préstamos, neologismos etc.

Fundamentándose en el cinema, Robert Stam (2000) enseña que, en el caso de la traducción intersemiótica, hay por lo menos cinco formas de construcción de contenido que pueden sanar deficiencias, dado que cada medio tiene sus especificidades. Estas formas son: imágenes en movimiento, sonido fonético, música, ruidos y materiales escritos. En el teatro, las cinco formas son igualmente posibles, y en la *graphic novel* se busca un modo de representarlos.

Lo interesante es que vemos la teorización de Jakobson indicándonos una interpretación de signos verbales por otros sistemas de signos y siendo influenciada por esos mismos sistemas. Eso nos lleva a cuestionarnos si, ya en Jakobson, habría una posible ruptura con los criterios de fidelidad en la traducción intersemiótica (como abordado por Julio Plaza posteriormente), dado que el propio autor señala la existencia de deficiencias en las traducciones.

---

<sup>8</sup> On linguistic aspects of translation.

<sup>9</sup> “[...] interpretación de signos verbales por intermedio de sistemas de signos no verbales”

<sup>10</sup> “[...] interpretación de signos verbales por intermedio de otros signos de la misma lengua [e] [...] interpretación de signos verbales por intermedio de alguna otra lengua”

En la obra *Tradução intersemiótica*, Plaza (2010) amplía el alcance teórico de Jakobson para formular una teoría de la traducción intersemiótica que, para él, todavía no estaba sistematizada. Su teoría rechaza implícitamente el criterio de la fidelidad (AMORIM, 2013) y presenta un vector dialéctico.

En la sistematización anterior (de Jakobson) vemos la existencia de un vector unidireccional en la traducción intersemiótica que parte de los signos verbales para los sistemas de signos no verbales; Plaza, actualiza ese vector, y, con eso, la traducción ya no parte solo de signos verbales, sino de otros sistemas sýgnicos para alcanzar, también, el signo verbal. El autor sigue un enfoque fundado en la semiótica de Charles Sanders Peirce y, por lo tanto, señala que la traducción excede el límite lingüístico – dependiendo de otros sistemas sýgnicos para existir –, dado que, para Peirce, el pensamiento en sí ya es un acto traductor, una vez que depende del intermedio de signos y por su carácter de “transmutación”.

De acuerdo con Plaza (2010), el pensamiento, para Peirce, es la traducción de lo que tenemos en mente (y eso no son solamente signos verbales, sino también imágenes, sentimientos etc.) en otras representaciones, es decir, otros signos. Según Amorim (2013), la filiación de Plaza a la Escuela de Frankfurt hace que el autor entienda la traducción como una retextualización sobre el pasado, es decir, crea un “original” sobre el pasado, un puente entre pasado-presente-futuro. Es a partir de la concepción de retextualización (en la cual se crea un nuevo texto) que el autor rechaza el criterio de fidelidad, pues surge ahí el “palimpsesto” que, luego en la Teoría de la Adaptación, vuelve a ser discutido por Linda Hutcheon.

En su teorización, vemos que Plaza discute y utiliza las discusiones fenomenológicas de Peirce y su concepción triádica de signo, que parte de simples reacciones emocionales y alcanza comprensiones socialmente condicionadas.

Para Peirce (2008), los fenómenos son todas las cosas que surgen en nuestra percepción y nuestra mente, y pueden ser clasificadas en tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad. La primeridad es la primera percepción que tenemos del signo cuando todavía no reflexionamos sobre él y se percibe (se siente) por elementos que nos suscitan emociones y sensaciones como, por ejemplo, colores y texturas. Cuando empezamos a reaccionar al signo, es decir, lo percibimos en cuanto mensaje, alcanzamos la segundidad, pues ahora lo descomponemos en relaciones y asociaciones. Ya en la terceridad, alcanzamos la percepción final del signo, pues cruzamos al pensamiento en un extenso contexto de significaciones, o sea, alcanzamos las lecturas simbólicas.

Es a partir de esa concepción fenomenológica que Peirce formula su teoría del proceso triádico y jerárquico de significación en el cual cada relación sónica revela un nivel que depende del anterior.

El autor entiende que el proceso de significación sucede en tres tricotomías<sup>11</sup> y que ellas mantienen correlaciones con las percepciones fenomenológicas mencionadas. Antes de discurrir sobre las tricotomías peirceanas, nos parece importante definir algunos términos que contemplan esa teoría.

Como “signo”, Peirce entiende “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (2008, p. 46)<sup>12</sup>. Santaella (2000) señala que ese “alguien” es una reducción abusivamente simplificadora de la mente interpretante concebida por Peirce. Según la autora, Peirce redujo el nivel de abstracción lógica de su definición porque “na angústia de não conseguir se fazer entender por seus contemporâneos, [Peirce] viu-se na contingência de comprometer o rigor teórico na tentativa de comunicar” (SANTAELLA, 2008, p. 12)<sup>13</sup>.

Al final, ese “alguien”, que es una mente interpretante, puede ser o no humano, puede existir o no. De todos modos, esa definición simplificadora de Peirce nos cabe para el análisis de esta investigación, dado que nuestros “interpretantes” ideales son producidos en mentes humanas.

El “interpretante” (distinto de la mente interpretante) es la imagen creada a partir del primer signo, es decir, un signo que puede ser más desarrollado o no que el primero y que, como señala Santaella (*ibidem*), es, de algún modo, una creación del propio primer signo. Peirce entiende “objeto” como las cosas representadas por el signo, “não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia” (2008, p. 46)<sup>14</sup>. Y la idea a la cual se refiere el autor se puede llamar “fundamento del representamen/signo”.

En una representación abusivamente simplificadora podemos entenderlo del siguiente modo: el signo producido por una idea del objeto (el fundamento del representamen) lo representa y, al ser comunicado, produce un interpretante en una mente interpretadora.

---

<sup>11</sup> En esta investigación nos fundamentamos solamente en las tres primeras tricotomías difundidas por Peirce, conscientes de que en la primera década del siglo XX el autor extendió su clasificación a diez tricotomías y sesenta y seis clases de signos (cfr. PEIRCE, 2008). De todos modos, las tres primeras tricotomías son las más difundidas hasta hoy porque las otras clasificaciones nunca fueron suficientemente discutidas por Peirce.

<sup>12</sup> “las cosas que, de cierta manera, representan algo para alguien” (Traducción nuestra).

<sup>13</sup> “angustiado por no lograr hacerse entender por sus contemporáneos, [Peirce] se vio en la contingencia de comprometer el rigor teórico en el intento de comunicar” (Traducción nuestra).

<sup>14</sup> “no en todos sus aspectos, sino con referencia a un tipo de idea” (Traducción nuestra).

Por eso, el signo mantiene correlaciones con tres cosas: consigo mismo, con el objeto que representa y con el interpretante. Esas son las tricotomías que se presentan enseguida<sup>15</sup>:

<b>El signo en relación a sí mismo</b>	<b>El signo en relación al objeto</b>	<b>El signo en relación al interpretante</b>
Cualisigno (1RSS)	Ícono (1RSO)	Rema (1RSI)
Sinsigno (2RSS)	Índice (2RSO)	Dicente (2RSI)
Legisigno (3RSS)	Símbolo (3RSO)	Argumento (3RSI)

**Tabla 1:** el signo triádico de Peirce

Para entenderlas nos parece más fácil abordarlas aisladamente en un primer momento, para que luego, en el análisis, empecemos a discutir las correlaciones que se presentan. En la primera tricotomía – de la relación del signo consigo mismo – encontramos los tres siguientes fundamentos: el “cualisigno” (1RSS) corresponde a una simple cualidad material del signo que solo puede actuar como tal cuando toma forma; el “sinsigno” (2RSS), a su vez, es una cosa o un evento real que es un signo y lo es a través de sus cualidades, es decir, su existencia depende de la preexistencia de uno o más cualisignos (1RSS); el “legisigno” (3RSS) es una ley, normalmente establecida por los hombres, que es un signo. Este depende, entonces, de la preexistencia de sinsignos (2RSS), llamados aisladamente de “réplicas”. Es decir, un legisigno (3RSS) es la repetición de réplicas (sinsignos 2RSS) ante una ley o regla establecida. Al mismo tiempo, la existencia del sinsigno (2RSS) como réplica depende de preexistencia de su fundamento más evolucionado (el legisigno 3RSS).

En la segunda tricotomía de Peirce (2008), en la que el signo se relaciona con el objeto que representa, podemos encontrar tres niveles de relación: el “ícono” (1RSO) es un signo que posee rasgos semejantes al objeto que representa (que puede existir concretamente o no), es decir, lo representa justo por sus cualidades análogas; el “índice” (2RSO) es un signo realmente afectado por el objeto que representa, o sea, posee una especie de ícono (1RSO) más

<sup>15</sup> Las tricotomías peirceanas pueden aparentar tener fácil visualización en un primer momento, pero, con el avance de la discusión, la confusión de términos empieza a formarse y la necesidad de recurrir a la tabla se vuelve recurrente. Pensando en eso, hemos creado siglas formadas por números y letras para cada correlación triádica que vamos a ver en esta investigación. Ellas funcionan del siguiente modo: los números 1, 2 y 3 representan el nivel al cual pertenece la relación dentro de una tríade, y las letras representan la tríade a la cual la relación pertenece. De este modo, la “relación del signo con signo/consigo mismo” es representada por la sigla RSS, mientras la “relación del signo con el objeto” recibe la sigla RSO y la “relación del signo con el interpretante” recibe la sigla RSI. Así, cuando hablamos sobre el “argumento (3RSI)” se entiende que el “argumento” pertenece al tercer nivel de la relación del signo con el interpretante.

evolucionado, pues ahora mantiene correlación de contigüidad física con el objeto que le causa modificaciones; a su vez, el “símbolo” (3RSO) es un signo que representa un objeto en virtud de una ley o regla preexistente, es decir, funciona como el legisigno (2RSS), pero en relación al objeto.

Es en la tercera tricotomía de Peirce (2008), vemos las correlaciones entre el signo y su interpretante. La primera relación de esta tricotomía es el “rema” (1RSI), un signo que no es más que una posibilidad cualitativa para su interpretante. Para Peirce (2008), el rema puede, incluso, propiciar alguna información, que no es interpretada como tal, es decir, en cuanto rema, el signo puede remitirnos a una información, pero esta no lo configura como signo. Santaella (2002) define el rema como un simple interpretante emocional, una simple cualidad de sentimiento. La segunda relación posible en esa tricotomía es el “dicente” (2RSI), un signo de existencia real. Eso le impide ser un ícono (1RSO), dado que el ícono puede representar incluso un objeto que no existe concretamente. Según Santaella (2002), el dicente (2RSI) exige una acción física o mental, un gasto de energía para que podamos hacer la asociación a la cual el signo nos direcciona. Finalmente, el “argumento” (3RSI) es un signo de ley para su interpretante, o, como define Santaella (2002), un interpretante lógico que usa las reglas interpretativas que provienen de convención social y son internalizadas por el intérprete.

La asociación entre las categorías fenomenológicas y los procesos de significación de los signos de Peirce pueden ser más fácilmente comprendidas si pensamos en cada tríade símica como correspondientes a uno de los modos como la “mente interpretante” aprehende los signos. El signo en relación a sí mismo corresponde a la primeridad; en relación al objeto corresponde a la segundidad; y en relación al interpretante corresponde a la terceridad, es decir, como señalado anteriormente, cada nivel de significación corresponde a una jerarquía del signo dentro de esas relaciones posibles. Esa concepción triádica nos orienta en la segunda parte de esta investigación, en la que analizamos cómo se adapta la complejidad de los planos escénicos para la *graphic novel* de *Vestido de Noiva*, en paralelo con la Teoría de la Adaptación que discutimos enseguida.

Hasta la teorización de Plaza tenemos estudios sobre el producto final de la traducción intersemiótica y es George Bluestone quien, según Amorim (2013), en su obra *Novels into Film* (1957), comienza a discutir la adaptación como proceso. Vemos que ahí empieza a surgir el término “adaptación” en los estudios de la traducción, pero aún como el proceso que entrega el producto de la traducción intersemiótica.



La contribución de Bluestone es importante porque, según Hattner (2013), el autor señala que se ignora el tema de la fidelidad cuando las adaptaciones (las películas en este caso, dado que es el enfoque de su trabajo) alcanzan el éxito financiero y que los cineastas hablan de adaptaciones fieles e infieles sin darse cuenta de que hablan de adaptaciones exitosas o fracasadas.

Brian McFarlane (1996), que también parte de los estudios semióticos, considera que ese proceso de adaptación fue poco estudiado por los críticos de la adaptación y, según él, debe tener como tema central las cuestiones narratológicas, ya que los críticos enfocan más la relación literatura y cinema. McFarlane ve la adaptación como traducción intersemiótica y rechaza el criterio de la fidelidad, pues “Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct 'meaning' which the filmmaker has either adhered to or in some sense violated or tampered with.” (1996, p. 7)<sup>16</sup>.

La teorización de McFarlane es importante porque presenta, por ejemplo, la ruptura de la jerarquía entre las artes – en la que siempre se exalta la literatura en relación al producto de la traducción/adaptación –, pues el autor comprende que los estudios deben entender los límites entre las artes y preocuparse por el proceso en lugar de los resultados, ya que “[...] nem sempre as traduções/adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e público” (AMORIM, 2013, p. 19)<sup>17</sup>. Otra contribución importante de McFarlane es que el autor ve en las adaptaciones dos tipos de elementos que sufren procesos distintos: los elementos que pueden ser fácilmente trasladados del código verbal al cinematográfico sufren un “proceso de traslado” mientras que los elementos que exigen una mayor creatividad de los adaptadores sufren un “proceso de adaptación” (*ibidem*, p. 19)

Otro autor que sigue en la adaptación como traducción es Yuri Lotman (1996) que, según Alfeld (2013), entiende la adaptación cinematográfica como “contactos intergenéricos” y como “traducción no coincidente”. Por tanto, la adaptación se destina a la creación de nuevos textos, pues ocurre entre distintos sistemas de signos y porque no hay como reproducir en el código cinematográfico el código literario. Alfeld afirma, entonces, que “[...] o filme impõe-se como um novo texto ou como recriação do literário expresso em outro sistema de significação”

---

<sup>16</sup> “La crítica de la fidelidad depende de una noción de texto que tiene y presenta al lector (inteligente) un único, correcto significado al cual el cineasta adhirió o, en cierto modo, violó o adulteró.” (Traducción nuestra).

<sup>17</sup> “[...] no siempre las traducciones/adaptaciones consideradas más fieles son aquellas que alcanzan el éxito junto a la crítica y al público” (Traducción nuestra).

(2013, p. 55)<sup>18</sup>. El autor aún afirma que hay tres procesos en la adaptación: un proceso de “migración signica” por dislocación del signo matriz (dado el cambio del medio); un proceso de “conversión mediática” por el contraste entre las palabras impresas y el movimiento de las imágenes; y un proceso de “traducción intersemiótica” porque los lenguajes escritos y audiovisuales tienen procesos de codificación distintos.

Como se nota, son muchos los teóricos que entienden la traducción intersemiótica como un proceso de adaptación, pues la consideran más allá del criterio de la fidelidad, pero, como veremos enseguida, hay autores de ese ese nuevo campo (adaptación) que ven problemas en pensar la adaptación como un proceso de traducción. De todos modos, creemos que es imposible haber una completa segregación entre los campos por más innovadores que sean los abordajes de las teorías de la adaptación con sus nuevas bases teóricas y metodológicas. Por eso, elegimos abordar los dos campos concomitantemente en esta investigación.

El problema de pensar la adaptación en cuanto traducción, para Naremore (2000), es que los estudios tienden a valorizar el texto fuente y recurren a la discusión sobre la fidelidad de la adaptación (SILVA, FREIRE, 2007). Una traducción intersemiótica exacta/fiel es algo imposible de alcanzar, pues, según Silva y Freire (2007), ni siquiera una traducción intrasemiótica lograría hacerlo. Los autores señalan que la alteración de sentidos de las palabras, de los sonidos y de las estructuras crean espacios de significación que, por no poder ser completamente rellenos, exigen la subjetividad en el proceso traductor. Si esos espacios imposibilitan la fidelidad en una traducción intrasemiótica, no cabe luchar por tal criterio en la intersemiótica, dado que no solo los códigos lingüísticos varían, sino también, inevitablemente, los medios de expresión.

Stam (2000) profundiza las discusiones sobre el proceso de adaptación y el criterio de la fidelidad. Para el autor, ese criterio no es más que un aburrimento del crítico que no reconoce en la pantalla su forma de pensar la obra fuente (como vemos en McFarlane, 1996) y el tema de la fidelidad solo puede ser superado si comprendemos esa cuestión. Por la decepción de los críticos, surgen términos que varían de “infidel” a “vulgar”. Stam los considera extremadamente moralistas (STAM, 2006), pues, al adoptar una postura deconstructivista, el autor cuestiona si es posible haber fidelidad al hacer un cambio de soporte mediático. Para el autor, el traslado de

---

<sup>18</sup> “[...] la película se impone como un nuevo texto o como recreación de lo literario expresado en otro sistema de significación” (Traducción nuestra).

un medio unimodal a un multimodal explica la improbabilidad de traducción literal, lo que él, incluso, considera indeseable.

Como no se considera la fidelidad en su teoría, para el autor, la adaptación no está subordinada al texto fuente, sino que es una obra nueva que surge de un acto creador que tiene sus propias especificidades. Para que veamos la adaptación de esta forma, debemos entenderla como una lectura del texto fuente, es decir, “[...] a reading that is inevitably partial, personal, and conjectural” (STAM, 2000, p. 62)<sup>19</sup>. Stam (2006) también aborda una cuestión que va más allá del criterio de la fidelidad: gran parte de la crítica se basa en un carácter subjetivo de la calidad de las adaptaciones y se aleja de temas más interesantes, como el estatuto teórico de las adaptaciones y sus intereses analíticos. En ese punto, esas críticas se basan mucho más en lo que fue “perdido”, rechazando las ganancias del proceso.

Stam (2006) señala, entonces, que ese prejuicio tiene orígenes no solo en el hecho de que algunas adaptaciones de novelas importantes son mal dirigidas, sino que también en relaciones enraizadas entre las dos artes (literatura y cinema, que son el enfoque de sus estudios). Eso incluye algunas ideas: las de que las artes antiguas son mejores que las actuales; las de que las ganancias en un arte representan pérdidas en otra; y las de que la adaptación es menor porque es una copia y menos importante porque no es una película pura, es decir, doblemente inferior. Pero, según el autor, esos prejuicios fueron subvertidos por el Estructuralismo y por el Posestructuralismo. La jerarquía del romance sobre la película fue destruida por los teóricos de la semiótica estructuralista que consideraban “[...] todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários” (*ibidem*, p. 21)<sup>20</sup>.

Ese pensamiento tiene colaboración de la teoría de la intertextualidad de Kristeva (que parte del dialogismo de Bakhtin) y de la intertextualidad de Genette, que discurren sobre la permutación de textualidades, y, también, de la crítica de Roland Barthes que considera que la crítica literaria y la literatura están en el mismo nivel y, por lo tanto, se puede rescatar dicha crítica para entender la adaptación como una lectura de la novela que no le está subordinada (*ibidem*). Derrida, según Stam (2006), deconstruyó el binarismo original-copia – que fortalece esa jerarquía – al postular que el aura del original no va en contra de las copias, pues la idea de originalidad no puede existir sin ellas y, además, el “original” siempre se revela copiado de

<sup>19</sup> “[...] una lectura que es, inevitablemente, parcial, personal y conjetural” (Traducción nuestra).

<sup>20</sup> “[...] todas las prácticas de significación en cuanto sistemas compartidos de signos que producen ‘textos’ dignos del mismo escrutinio cuidadoso de los textos literarios” (Traducción nuestra).

otras fuentes. Ese “falso original” ha sido discutido desde, por lo menos, Bakhtin, dado que el autor entendía que la obra artística nunca surge de la nada y siempre se funda en textos anteriores, desvalorizando, por tanto, la originalidad de la obra y creando lo que llamaba una “construcción híbrida” que mezcla las palabras de un artista con las de un anterior (*ibidem*).

Hubo también movimientos y tendencias teóricas que Stam (2006) señala como deconstructores de esa jerarquía. Los estudios culturales, según el autor, muestran interés en relaciones horizontales entre medios fronterizos y ponen la adaptación en el mismo nivel que otras producciones culturales y como parte de un continuo discursivo. Lo inédito de ese movimiento es la presentación de la adaptación como una forma igual que otras producciones.

La narratología, a su vez, les quita el privilegio a la literatura y a la novela al comprender las historias como un material genético que se manifiesta en textos específicos. Ese material, que se compone de núcleos narrativos, existe “por debajo” de medios específicos y asume una variedad de formas – de las historias de la vida real a las historietas, comerciales de televisión, cinema etc. –, por eso se considera que hay una ruptura de los privilegios (*ibidem*).

La Teoría de la Recepción, según Stam (2006), entiende el texto en cuanto un evento que tiene sus huecos rellenos y hechos realidad cuando leído/asistido. Eso ocurre porque, así como el Posestructuralismo, esa teoría huye de la noción de un núcleo de significación establecido por la obra fuente y su autor. Stam (*ibidem*) señala que el texto, que, según dice Bakhtin, es polifónico, dialógico, heteroglósico y plural de la novela, ahora puede recibir otras interpretaciones legítimas, y se puede ver las adaptaciones como lecturas o interpretaciones.

Finalmente, la Teoría Performativa entiende la novela en cuanto una performance verbal y la adaptación en cuanto una performance visual, verbal y acústica – considerando en ese caso la adaptación cinematográfica/teatral. Según Stam (2006), el concepto de “emisión realizativa” tiene sus raíces en la distinción del filósofo John Langshaw Austin, entre las emisiones constatativas y las realizativas. Para el filósofo, las constatativas afirman, describen los estados de las cosas y son verdaderas o falsas, mientras que las realizativas no hacen nada de esas cosas, pero realizan la acción a las cuales las constatativas se refieren. De ahí que Stam (*ibidem*) afirme que la emisión literaria crea la situación a la cual se refiere y que la adaptación cinematográfica crea una nueva situación audio-visual-verbal, ambas haciendo más que emular cosas preexistentes.

Pasando de los movimientos a las conceptualizaciones que ayudaron a romper el aura del “original”, Stam (2006) usa los términos “dialogismo”, de Bakhtin, e “intertextualidad”, de

Genette, para alcanzar su comprensión del proceso de adaptación como un dialogismo intertextual. El autor explica que el dialogismo defendido por Bakhtin

[...] se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidade geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (2006, p. 28)<sup>21</sup>

Según Stam (*ibidem*), Genette parte, entonces, del “dialogismo” de Bakhtin y de la “intertextualidad” de Kristeva para formular su concepto de “intertextualidad”, que luego se altera a “transtextualidad” y se vuelve más inclusivo, pues se refiere a todo lo que relaciona textos, sean esas relaciones manifiestas o no. El concepto de Genette abarca cinco tipos de relaciones transtextuales que Stam considera sugestivos tanto para la teoría como para el análisis de adaptaciones, aunque Genette no considere el cinema al formular su concepto.

Las cinco relaciones transtextuales del concepto genettiano son: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Stam (2006) presenta las categorías de la siguiente forma: la “intertextualidad” corresponde a la copresencia de dos o más textos, sea por citas, plagio o alusión, en forma oral o escrita. La “paratextualidad” es la relación del texto con sus “paratextos”, que son los títulos, prefacios, epílogos etc., todos accesorios del texto y que pueden ser virtualmente indistintos de él, aparte de moldear nuestra experiencia con el texto.

La “metatextualidad” que, según Stam (2006), rompe con el criterio de la fidelidad solo por su estatuto, es la relación crítica entre textos y puede hallarse presente de dos formas: la primera “explícitamente citada” corresponde a las adaptaciones que critican u hostilizan textos anteriores, y la segunda “silenciosamente evocada” corresponde a las adaptaciones que mantienen relaciones más difusas o no evidenciadas con sus textos fuentes.

La “architextualidad” corresponde a las “taxonomías genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto” (2006, p. 32)<sup>22</sup>. Esa categoría, según el autor, parece ser irrelevante para la adaptación, dado que, generalmente, las adaptaciones adoptan el título del texto fuente, pero existen las adaptaciones renombradas, no identificadas, difusas etc. que pueden suscitar acciones judiciales por plagio, ya que la adaptación no fue designada como tal.

<sup>21</sup> [...] se refiere en el sentido más amplio a las infinitas y abiertas posibilidades generadas por todas las prácticas discursivas de la cultura, la matriz de expresiones comunicativas que “alcanzan” el texto no solo a través de citas reconocibles, sino también a través de un sutil proceso de retransmisión textual (Traducción nuestra).

<sup>22</sup> “taxonomías genéricas sugeridas o refutadas por los títulos y subtítulos de un texto” (Traducción nuestra).

La última categoría, la “hipertextualidad”, es la que el autor considera como la más pertinente para los estudios de las adaptaciones, pues corresponde a la relación entre el texto fuente y un texto modificado, transformado, elaborado o extendido, es decir, la relación entre el hipotexto y el hipertexto, según los términos genettianos.

Stam (2000) señala aún que el dialogismo intertextual ayuda a trascender el criterio de la fidelidad y, por eso, las adaptaciones no deben ser consideradas copias, sino “transmutaciones” o “hipertextos” que parten de un proceso sin fin de “reciclaje”, transformación y transmutación de otros textos sin un punto de origen claro.

Ante todo ese escenario, encontramos a Linda Hutcheon, que formula su teoría de la “adaptación” sin comprenderla como un proceso de traducción. La autora sigue el posicionamiento de Stam y continúa resonando las ideas de Bakhtin al presentar la adaptación en cuanto una obra palimpsestosa. La autora trabaja con el concepto de adaptación “en cuanto adaptación”<sup>23</sup>, es decir, “obras inherentemente duplas ou multilaminadas” (2013, p. 28)<sup>24</sup>. El texto nuevo, de acuerdo con la autora, es lo que Genette entiende por texto en “segundo grado”, que tiene relación con un texto anterior, pero no deja de ser autónomo y tener su propia “presença no tempo e espaço” (*ibidem*, p. 27)<sup>25</sup>. En síntesis, para Hutcheon la adaptación es una repetición que no replica.

La autora entiende la adaptación bajo tres perspectivas distintas: la primera se refiere a la “entidad o producto formal”, es decir, lo que comúnmente asociamos al término. Bajo ese punto de vista, “a adaptação é uma transcodificação anunciada e extensiva de uma ou mais obras” (HUTCHEON, 2013, p. 29)<sup>26</sup> que puede sufrir cambios de medios, géneros, enfoques, contextos etc. Bajo la segunda perspectiva, la autora entiende la adaptación en cuanto “un proceso de creación”, es decir, un proceso en el cual los adaptadores necesitan reinterpretar y recrear el texto y se puede llamar “apropiación o recuperación” (*ibidem*, p. 29). Bajo la tercera perspectiva, Hutcheon ve la adaptación en su “proceso de recepción”, es decir, nuestra experiencia de la adaptación funciona si la vemos como un proceso de intertextualidad, si la percibimos como un palimpsesto en que resuenan los discursos de otras obras.

---

<sup>23</sup> No hemos encontrado una traducción de la obra de Hutcheon al español, así que los términos los vamos a traducir nosotros mismos.

<sup>24</sup> “obras inherentemente dobles o multilaminadas” (Traducción nuestra).

<sup>25</sup> “presencia en el tiempo y espacio” (Traducción nuestra).

<sup>26</sup> “la adaptación es una transcodificación anunciada y extensiva de una o más obras” (Traducción nuestra).

En la teoría de Hutcheon, se sigue combatiendo el criterio de la fidelidad, pues, como señala la autora, así como no existe traducción literal, tampoco puede existir adaptación literal, dado que, independientemente del cambio de medio, siempre hay una “reformulación” que produce pérdidas y ganancias (2013, p. 40). Al pensar entonces en un cambio de medio, no se puede desconsiderar las especificidades que les toca y que solo con existir ya provocan alteraciones.

Uno de los motivos por los que aún se considera ese criterio es lo que Hutcheon (2013) llama de “público conocedor”. Según la autora, cuando no sabemos que determinada obra es una adaptación o no conocemos la obra adaptada, vivenciamos la adaptación como si fuera una obra común. En este caso, seríamos lo que la autora denomina como “público desconocedor”. Pero, cuando la experimentamos verdaderamente, “en cuanto adaptación”, es decir, reconocemos en ella el(los) texto(s) adaptado(s) nos volvemos un público conocedor. Ese público, según la autora, tiene expectativas y, en muchos casos, exigencias ante la adaptación, lo que puede ayudar o perturbar el trabajo de los adaptadores, pero, sin él, la adaptación no alcanzaría la tercera perspectiva de la autora: el proceso de recepción en cuanto intertextualidad.

Como hay, en la adaptación, una tendencia a condensar los sucesos de la historia (principalmente en casos de adaptaciones de la literatura a otras formas de arte), los adaptadores consideran que el público conoce la obra adaptada y que puede rellenar los huecos que el proceso puede producir. Hutcheon (2013) señala, entonces, que hay casos en los que son tantas las condensaciones que la obra queda con huecos y pierde sentidos si no está apoyada por la adaptación. Con eso, solo el público conocedor logra rellenar los huecos mientras que el desconocedor queda ante una obra “incompleta”. Por tanto, la autora señala que la adaptación debe satisfacer ambos públicos para que se pueda considerarla exitosa.

El mayor problema que puede causar el público conocedor es, en nuestra opinión, la idealización de una "obra maestra". Cuando no se alcanzan las expectativas (y exigencias) de ese público, se produce un desprecio por las adaptaciones (ya tratadas por Stam, 2006), y junto a esos juicios de valor, hay, concomitantemente, la idealización de una obra “intocable”.

Béla Balázs (1931) nos presenta el concepto de “masterpiece” como la unión entre forma y contenido tan perfecta a determinado medio que no puede ser adaptada, pues el producto proveniente de ese proceso solo degradaría el original. La única posibilidad para Balázs es la adaptación de obras literarias de “baja calidad”, pues el cinema podría encontrar un modo de mejorarlas, pero, al mismo tiempo, se sabe que el cinema no puede mejorar una obra ya consagrada. Hutcheon (2013) va en contra de ese posicionamiento y postula que una

“obra maestra” no pasa de un producto apreciado por un público específico que resiste a los cambios. Por tanto, el contenido no está unido a la forma por encontrar una unión perfecta con ella, sino que el resultado de esa unión en el producto de la adaptación depende de las tres perspectivas postuladas por la autora.

Si el público presenta complicaciones o no en esa definición tripla de la adaptación (producto, proceso y recepción), aún así lo consideramos el factor más importante en la teoría de Hutcheon, pues la gran contribución que la autora presenta es una discusión sobre cómo el público interactúa con el producto formal, es decir, cuáles modos de participación están presentes en esa relación entre producto y público. Hutcheon nos presenta, entonces, tres formas de participación<sup>27</sup> – contar, mostrar e interactuar – y las tres son inmersivas en grados y formas distintas (2013).

El primer modo, del contar (*telling*), ocurre en nuestra imaginación y está guiado por las palabras pronunciadas, es decir, no se detiene a los límites de lo auditivo, de lo visual y, tampoco, de lo audiovisual. En el segundo modo, del mostrar (*showing*), nuestra interacción con la historia pasa al campo de la percepción directa, o sea, lo audiovisual y lo gestual tienen un rol muy importante. Ya el tercer modo, del interactuar (*interacting*), es el que nos ofrece, según la autora, la mayor inmersión en la historia, pues nos adentramos literalmente en ella y la conducimos a través de una interacción física y cenestésica (lo que no es ofrecido en los casos de los videojuegos).

La autora señala que esos modos de participación no se desasocian de los contextos de creación y recepción de los que forman parte y que esos contextos varían entre materiales, económicos, culturales, personales, estéticos, de público etc. En un análisis más profundizado, percibimos que esos modos no ocurren aisladamente en todos los casos. Como enseña Hutcheon (2013), todos son inmersivos en grados y formas distintas, pero, al mismo tiempo, se percibe que todos pueden mezclarse en una misma obra en grados y formas distintas, independientemente de cuál sea su modo de participación principal.

La impresión que tenemos al leer la teoría de Hutcheon es que a cada medio corresponde un modo de interacción/participación, pero nos parece que, dentro de un medio, diferentes interacciones pueden ocurrir, ya que la literatura/crítica moderna ya no ve más el lector – y eso vale para el espectador también – como un ser pasivo ante una obra, sino como un sujeto participativo en su construcción. De ese modo, por mucho que una obra literaria, por ejemplo,

---

<sup>27</sup> Modos de engajamento (en portugués) o modes of engagement (em inglês).



nos parezca dotada solo del modo contar (el más básico en la teoría de Hutcheon), se percibe que muchas veces debemos hacer un esfuerzo para comprenderla, recurriendo a investigaciones o a la utilización de paratextos etc. Eso, por sí solo, es suficiente para llevarnos al tercer nivel de interacciones discutido por la autora, dado que nos exige un gasto de energía, una acción física para que logremos alcanzar la significación del texto. Por tanto, lo discutiremos en la segunda parte de esta investigación.

## 2. VESTIDOS DE NOIVA

Uno de nuestros argumentos en esta investigación es que la complejidad de los planos escénicos de *Vestido de Noiva* excede la comprensión del público y buscamos entender si eso ocurre igualmente en adaptación. Por lo tanto, antes de que alcancemos una discusión sobre la adaptación de esa obra para la *graphic novel*, vamos a recorrer sus adaptaciones para el teatro.

Nos suena un poco raro tratar la representación teatral como una “adaptación” del texto dramático, pero tanto el estatuto teórico de la Traducción Intersemiótica como el de la Adaptación nos presentan concepciones que nos llevan a ese entendimiento. Eso ocurre porque la representación teatral no es más que la interpretación de un sistema de signos por otro y no lo deja de ser porque la tríade teatral se la exige – como se ve enseguida.

En “Iniciação ao Teatro” (2003), Sábato Magaldi conceptúa la tríade teatral como actor-texto-público. Según el autor, desde la concepción del texto, el dramaturgo ya tiene la representación en mente. La no existencia del texto transformaría la actuación en mímica pura; la no existencia de actor presume la no existencia de actuación, o sea, el texto solo podría ser leído; y la no existencia del público hace que el actor sea prescindible, dado que, sin el público no hay respuesta para la pregunta “¿para quién interpretar?”. Por lo tanto, la pérdida de cualquier una de las bases de esa tríade acarrea la desconfiguración de esa forma artística, pero existen otros elementos en el teatro que no tienen tal papel. Para ilustrarlo podemos pensar que cualquier lugar donde se encuentre una representación presenta una escenografía – desde que pensemos que la propia calle puede ser un escenario. Los elementos de la escenografía tienen extrema importancia en el proceso de aprehensión de significados en la representación, pero su ausencia no desconfigura el teatro en cuanto arte, pues, como señala Magaldi (2003), texto, actor y público son el fundamento de esa arte.

Eso nos hace cuestionar el papel que la escenografía y el público pueden desempeñar en las configuraciones de una obra teatral. Sabemos que *Vestido de Noiva* es considerada el marco cero del Teatro Moderno Brasileño porque sus planos escénicos presentan un reto a la escenografía, a la dirección y, por supuesto, al público, que debe comprenderlos. Pero ¿la comprensión del público puede determinar si la escenografía tiene éxito? Si para el público fuera fácil comprenderla, ¿eso desconfiguraría la complejidad de los planos escénicos?

Son esos cuestionamientos que nos hacen buscar, en dos adaptaciones del texto teatral rodrigueano para los palcos, respuestas que pueden ayudarnos a entender hasta qué punto el público puede determinar o no el éxito o fracaso de la escenografía y dirección. Además,

contextualizamos estas adaptaciones para presentar las soluciones encontradas para la complejidad de la obra en un arte que se ve como fuente de inspiración para la adaptación que analizamos en esta investigación. Aprovechamos el capítulo para también ir más allá de la mera descripción de las soluciones encontradas y para contextualizar mejor lo que la obra representa y su proceso de recepción.

Sin embargo, antes de hacerlo, nos parece necesario explicar lo que hemos llamado “complejidad” y lo que nos motivó a elegir las dos representaciones que vamos a analizar.

Hemos llamado “complejidad” la dificultad de representación de los planos escénicos de esa obra. Eso porque en 2020 se puede ver obras grabadas en vivo para la televisión, y los planos de *Vestido de Noiva* podrían ser fácilmente aislados hoy en día. Una estructura como la del canal de televisión Multishow – en que un palco giratorio puede contener varios escenarios como los del programa “Vai que cola”, por ejemplo – lograría resolver las dificultades del texto teatral rodrigueano. Pero los palcos que configuraban las casas de teatro de la década de 1940 no podrían contar con más de una posibilidad escenográfica. ¿Cómo podrían entonces representar una obra que necesitaba tres escenografías que gradualmente se mezclaban? La solución fue encontrada, pero con dificultades. Por eso, hoy en día sigue siendo una aventura representar *Vestido de Noiva*, ya que difícilmente un escenógrafo y un director querrán repetir las soluciones presentadas por otros.

Las representaciones elegidas por nosotros son las que contaron con escenografía de Santa Rosa (1943) y de Sérgio Cardoso (1958) y esa elección tiene algunos factores: la cuestión de la “originalidad”; cambios encontrados entre las representaciones; documentación; y citas explícitas en la adaptación que tenemos como objeto de este análisis.

Se combate el concepto de "original" desde, por lo menos, Bakhtin, y en esta investigación seguimos combatiéndolo, por eso utilizamos las comillas al presentar el dicho factor, pero no se puede negar la “originalidad” de la representación de 1943, que fue la primera en presentar una solución para la complejidad de los planos escénicos. Cabe destacar que esa “originalidad” se da en el contexto brasileño, pues Ziembinski conocía las técnicas utilizadas en Europa y no podemos afirmar que una representación con ese estilo no haya ocurrido allá. A su vez, el factor “cambios” corresponde a los cambios que fueron presentados 15 años después de la primera representación (se documenta que en esos 15 años las representaciones mantenían las configuraciones propuestas por Ziembinski y Santa Rosa). Se considera el factor "documentación" por la facilidad de encontrar relatos y fotos sobre esas representaciones y,

finalmente, el factor “citas explícitas” corresponde a la representación “original” (1943) que está presente en la *graphic novel*.

## 2.1 SOLUCIONES ENCONTRADAS EN LAS ADAPTACIONES DE *VESTIDO DE NOIVA* PARA EL TEATRO

En *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (2010), Magaldi – que tuvo la oportunidad de entrevistar a Rodrigues y organizar su obra – presenta entrevistas, percepciones personales y reportajes sobre algunas representaciones de *Vestido de Noiva* en las décadas de 1940 y 1950 por lo menos. En una de esas percepciones, cuenta el autor que, por mucho que Nelson Rodrigues haya “descubierto” el Teatro Moderno Brasileño con *Vestido de Noiva*, el pintor y escenógrafo Santa Rosa veía que la innovación ya había ocurrido desde la primera obra del dramaturgo<sup>28</sup> – *A mulher sem Pecados* (MAGALDI, 2010); cuenta aún que, ante el fracaso de su primera obra, Rodrigues mantenía altas ambiciones con *Vestido de Noiva* y, por tener dominio sobre la carpintería básica, se retaba a poner en el palco el proceso de acciones simultáneas en tiempos distintos.

La obra alcanzó el éxito intelectual que el dramaturgo esperaba y aún alcanzó el éxito de boletería que lo consagró como uno de los mayores dramaturgos brasileños. En un artículo escrito por Manuel Bandeira, para el periódico *A Manhã*, el 6 de febrero de 1943<sup>29</sup>, el autor dice que Rodrigues tiene el “don divino” de darles vida a las criaturas de su imaginación y que “*Vestido de Noiva* em outro meio consagraria um autor” (BANDEIRA, 1943, p. 4)<sup>30</sup>. La publicación se dio meses antes de la primera representación y Manuel Bandeira solo se había equivocado porque, de hecho, la obra consagró al dramaturgo; la pérdida del éxito que él había alcanzado ocurrió por otros motivos que tienen que ver con su “teatro desagradable”<sup>31</sup>.

Sobre las “acciones simultáneas en tiempos distintos”, puestas en escena por Rodrigues con el auxilio de Santa Rosa y de Ziembinski, hubo quien apuntara una coautoría del director en el texto de *Vestido de Noiva*. Sobre eso, Magaldi (2010) afirma que el crítico Décio de Almeida Lima le contó que pudo leer el texto de la obra antes de que el dramaturgo empezara

---

<sup>28</sup> Santa Rosa fue el escenógrafo responsable de la primera representación de *Vestido de Noiva* en diciembre de 1943, por tanto, su pensamiento nos hace cuestionar si el argumento de Bluestone – sobre ignorar el criterio de la fidelidad ante el éxito financiero – se puede extender al marco cero de nuestro teatro moderno. Si el escenógrafo de la obra, denominada como marco, señala que una obra anterior ya poseía los rasgos del teatro moderno, quizá el fracaso de boletería no haya permitido que el dramaturgo alcanzara sus laureles en el momento apropiado y solo lo hiciera ante un marco también de público.

<sup>29</sup> Todas las citas de periódicos presentadas en esta investigación fueron encontradas a partir de Magaldi (2010), pero se pueden consultar en línea en los sitios que están en la sección de referenciales bibliográficos.

<sup>30</sup> “*Vestido de Noiva*” en otro medio consagraría a un autor” (traducción nuestra).

<sup>31</sup> Sobre el “teatro desagradable” de Rodrigues, consultar Magaldi (2010).

a buscar un equipo para representarla, y que el texto era “rigurosamente igual” al que luego fue publicado (2010, p. 82). Ya Magaldi afirma en el párrafo siguiente que el dramaturgo se rebelaba contra las colaboraciones del director que necesitaba trabajar en su texto. Por lo tanto, señala que el comportamiento de Nelson Rodrigues en sí ya rechazaba un trabajo colaborativo en su texto.

Aún sobre el tema de las colaboraciones en los planos escénicos de *Vestido de Noiva*, Magaldi (2010) afirma que Rodrigues no tuvo ninguna otra obra como fuente de inspiración para la suya. Dice el crítico: “Desconheço em toda a história do teatro, algo que possa ser invocado como modelo, ainda que remoto, de *Vestido de Noiva*” (2010, p. 43)<sup>32</sup>. En una entrevista el propio Rodrigues asumió que no conocía al teatro antes de empezar a escribir textos dramáticos:

No depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro em 4 de dezembro de 1974, Nelson declarou: “(...) isso é uma coisa que só a maturidade me permite confessar. O negócio é o seguinte. Eu... confesso isso agora porque teria vergonha de confessar. Noutros tempos eu teria me defendido assim: ‘Ah! Eu vejo muito teatro!’ Mas hoje eu acho formidável e gozo pra burro ao dizer que até escrever *Vestido de Noiva* eu só tinha lido uma peça. Não digo visto. Eu tinha visto na infância, a Alda Garrido em *Cala a Boca Etelvina*. Agora, mais tarde, já adulto, eu só tinha lido *Maria Cachucha* e mais nada de teatro. Isso embora eu tivesse uma monstruosa bagagem de leitura literária. (*Depoimentos V*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981, pp. 122 e 123)<sup>33 34</sup>

Saber que el dramaturgo no tenía conocimiento sobre teatro al escribir *Vestido de Noiva*, podría hacernos cuestionar si no sería ese factor lo que le hizo romper con todo lo que se conocía como teatro en Brasil en aquel entonces. Pero, al saber que Rodrigues solo mantuvo el éxito hasta su producción siguiente, vemos que el dramaturgo no se rindió a las normas sociales y siguió con su “teatro desagradable”, sus obras “pestilentes”, “fétidas”<sup>35</sup>, entre otros cualitativos (sic) (MAGALDI, 2010, p. 82).

<sup>32</sup> Desconozco en toda la historia del teatro algo que pueda ser invocado como modelo, aunque remoto, de *Vestido de Noiva*” (Traducción nuestra).

<sup>33</sup> Esta es una reproducción fiel de la nota de pie de página número 4, del capítulo 3 titulado “OS PROCEDIMENTOS”, del libro *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (2010, p. 43), de Sábado Magaldi.

<sup>34</sup> En el testimonio dado al Servicio Nacional de Teatro el 4 de diciembre de 1974, Nelson declaró: “(...) eso es una cosa que solo la madurez me permite confesar. Pasa lo siguiente. Yo... lo confieso ahora porque habría tenido vergüenza de confesarlo. En otros tiempos yo me hubiera defendido así: ‘¡Ah! ¡Vejo mucho teatro! pero hoy me parece formidable y gozo demasiado al decir que antes de escribir *Vestido de Noiva* yo solo había leído una obra. No me refiero a ver. Yo había visto en la infancia, a Alda Garrido en *Cala a Boca Etelvina*. Ahora, más tarde, ya adulto, yo solo había leído a *Maria Cachucha* y nada más de teatro. Aunque yo tuviera un monstruoso bagaje de lectura literaria. (Traducción nuestra).

<sup>35</sup> Esas son palabras del propio dramaturgo en el primero número de la Revista *Dionysos*, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1949. Sobre su “teatro desagradable”, ver MAGALDI, 2010.

Su “teatro desagradable” es, como señalaba Rodrigues, “uma meditação sobre o amor e sobre a morte”<sup>36</sup> (1967, p. 21), y, además, como postula Magaldi (2010), un repudio del dramaturgo a la realidad. La frialdad humana parece molestarle, lo que se nota en las innúmeras retrataciones puestas por Rodrigues y señaladas por Magaldi: “os repórteres dão a nota fria do acontecimento”; “indiferença profissional [dos médicos] pelo paciente, considerado objeto que é preciso consertar”; “incapacidade de comoção verdadeira com a tragédia dos outros” por parte de una lectora que telefona ao jornal; a frieza do médico ao dizer ao marido espantado que “é uma felicidade. Uma grande coisa” o fato de a acidentada estar em estado de choque, pois assim ela não sente nada (2010, p. 72)<sup>37</sup>.

Magaldi (*ibidem*) afirma entonces que, para Rodrigues, la consciencia/realidad solo trae sufrimiento, y que lo mejor es aislarse en el inconsciente donde el mundo no puede herir al hombre. Esa retratación parece ser lo que vemos en *Vestido de Noiva*, cuando la protagonista aislada en su subconsciente busca recomponer los hechos que la llevaron hacia la presencia de Mme. Clessi. Es en ese subconsciente que Alaíde se halla en la vida que ha soñado para sí después de encontrar el diario de la Mme., y es en un estado de casi muerte, y luego muerte, que la protagonista pasa a “vivir” la presencia de la Mme. Por lo tanto, Magaldi (2010) sugiere, en algunos trechos, un posible suicidio de Alaíde<sup>38</sup>, dado que ella busca librarse de la realidad opresora que le rodea y de la situación conyugal que vive, y, quizá, de modo consciente o inconsciente, el atropellamiento no sea de hecho un “accidente”.

Dicha interpretación de un posible suicidio no es abordada en ninguna de las adaptaciones que hemos citado anteriormente. La *graphic novel* no presenta visualmente el atropellamiento, sino apenas onomatopeyas que nos recuerdan los ruidos de frenos, del choque y de la sirena de la ambulancia, así como ocurre en la representación de la obra; incluso en la adaptación fílmica de 2006, dirigida por Joffre Rodrigues (hijo del dramaturgo), que representa el accidente, lo hace como el atropellamiento de una joven que mira a los lados antes de cruzar la calle, pero se distrae con un niño que le pide dinero y, al volver a la acción anterior, no

---

<sup>36</sup> “una meditación sobre el amor y la muerte” (Traducción nuestra).

<sup>37</sup> “los reporteros dan la nota fría del evento”; “indiferencia profesional [de los médicos] hacia el paciente, considerado objeto que necesita reparos”; “incapacidad de conmoción verdadera delante de la tragedia ajena” por parte de una lectora que llama al periódico; la frialdad del médico al decir al marido espantado que “es una felicidad. Una gran cosa” que una persona accidentada esté en estado de choque, pues así ella no siente nada (Traducción nuestra).

<sup>38</sup> Magaldi (2010) discurre sobre el posible suicidio de Alaíde en, por lo menos, 3 trechos en las páginas 22, 26 y 62.

recobra la atención a su alrededor y tiene tal reacción antes de ser atropellada. La reacción del personaje en la adaptación fílmica no sostiene la hipótesis de un posible suicidio.

De todos modos, no nos cabe buscar en el autor los motivos de sus temas, pero presentamos esos datos porque el propio dramaturgo y personas que le eran cercanas escribieron y dieron entrevistas sobre sus obras y su vida. Juzgamos importante destacarlos porque esos textos nos surgen como herramientas para entender no solo los temas, sino también los montajes de sus obras, además de que corresponden a lo que Genette categoriza como “paratextos”.

Aparte de esa paratextualidad, tenemos también relatos y fotos sobre dos representaciones del texto teatral de *Vestido de Noiva*: la primera, hecha el 28 de diciembre de 1943, y la segunda representada el 15 de mayo de 1958.

La primera representación de esa obra se dio bajo dirección de Ziembinski y escenografía y pintura de Santa Rosa. La colaboración de los dos es tal que Álvaro Lins la exalta en un artículo del periódico *Correio da Manhã*, en 9 de enero de 1944:

Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia certos obstáculos, certos meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. [...] Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de Noiva*, como também Ziembinski com a sua direção magistral (LINS, 1944, p. 29)<sup>39</sup>

La arquitectura escénica de esa representación equivalía a las rúbricas descriptivas del texto teatral: tres planos, uno para la realidad, uno para las alucinaciones y otro para las memorias; el plano de la realidad en la cumbre, escaleras laterales que llevaban del plano de las alucinaciones hacia al de la realidad y el de las memorias más adelante, la iluminación marcaba cuál plano estaba en evidencia (véase la figura 1).

---

<sup>39</sup> No habría obtenido, por ejemplo, un éxito tan completo la obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sin la colaboración de Santa Rosa y Ziembinski. Había algunos obstáculos, algunos medios tonos, algunas anormalidades, algunas innovaciones y sutilezas que manos brutales o menos artísticas podrían haberlas lanzado al ridículo. [...] Diseñando los escenarios y construyendo la arquitectura escénica - con buen gusto y una penetración psicológica a la altura de la obra, Santa Rosa se volvió una especie de coautor de *Vestido de Noiva*, como también lo hizo Ziembinski con su dirección magistral (Traducción nuestra).





**Figura 1:** representación de Vestido de Noiva en 1943  
Escenografía y pintura de Santa Rosa y dirección de Zbigniew Marian Ziembinski.  
(Enciclopedia Itaú Cultural. Reproducción fotográfica de Carlos Moskovics)

La figura 1 exhibe la representación del acto final de la obra. En la cumbre (donde ocurre el casamiento a la izquierda con sepultura de Alaíde a la derecha) queda el plano de la realidad; abajo, donde detrás de los floreros floridos hay cuatro arcos representando el barrio Lapa, se sitúa el plano de las alucinaciones; en la parte más abajo y oscura de la imagen está el plano de las memorias; las escaleras laterales, quizá, representen el plano irreal que surge en el texto teatral luego de la muerte de Alaíde, ya que es el único sitio donde ella se vuelve a “materializar” después de morir. Se percibe que la iluminación en este momento de la representación se halla presente en tres planos – el de la realidad, el de las alucinaciones y el de la irrealidad; eso ocurre porque en este momento todas las fronteras entre los planos están rotas. La mente de Alaíde, que estaba en un estado de descomposición, alcanza su límite después de su muerte y, por eso, no se sabe cuánta alucinación, realidad o irrealidad hay en esta escena.

Por lo que vimos anteriormente, mucho se discute sobre la participación de Ziembinski y Santa Rosa en esa configuración del palco, dado que Rodrigues se retaba en ese estreno y que le molestaban los cambios. Aún sobre ese tema, el texto teatral de la obra describe exactamente esa configuración, como veremos más adelante, y Magaldi (2010) señala el hecho de que Almeida Lima dijo que el texto no había sufrido cambios. Magaldi, que era un crítico contemporáneo a Rodrigues y organizó toda su obra, aparte de hacerle entrevistas, afirma

todavía que el dramaturgo dominaba solamente la carpintería básica, necesitando entonces de un equipo para llevar su obra a los palcos. De este modo, quien firmó la escenografía y la pintura de la representación fue Santa Rosa, que tuvo el auxilio de la dirección del polonés Ziembinski.

El juego de luces que ocurre en esa representación ayuda a fijar los planos escénicos que ya estaban demarcados en el palco. Por lo tanto, cuando la realidad, la memoria y las alucinaciones presentaban alguna acción de los personajes, era la luz en el plano que determinaba en qué dimensión del drama ocurría tal acción. La acción se vuelve compleja cuando, en el segundo acto, memoria y alucinaciones empiezan a perder sus fronteras y elementos de un plano se trasladan a otro. Gradualmente se pierde la seguridad sobre a cuál plano pertenece la acción, pues ya no se puede confiar en nada, y menos en las memorias de la protagonista. Finalmente, la complejidad de los palcos y luces y la confusa comprensión sobre las dimensiones de la acción forman el bello retrato de una mente descompuesta que lucha por volver a su estado original.

Quince años más tarde, el 15 de mayo de 1958, *Vestido de Noiva* volvió a los palcos en el segundo cumpleaños del Teatro Bela Vista, bajo dirección de Sérgio Cardoso y representado por la *Compañía Nydia Lícia*<sup>40</sup>. Magaldi (2010) afirma que Ziembinski no pudo aceptar la invitación de la compañía para dirigir la obra y, entonces, Sérgio Cardoso asumió el rol. Fue Cardoso entonces quien cambió completamente la representación de *Vestido de Noiva*. Cardoso afirma en una entrevista<sup>41</sup> que él

não quis fazer uma reconstituição do espetáculo do Ziembinski, desde que, não tendo trabalhado nele, poderia ser traído pela memória, e, por outro lado, a necessidade de evitar qualquer sintoma de imitação, que seria bem mais lamentável que uma falha de memória [...] Não contando com Ziembinski na direção, não se justificava aproveitar, como era minha idéia inicial, os cenários do saudoso Santa Rosa, tão intimamente estavam ligadas as duas concepções: cenário e direção (*apud* MAGALDI, 2010, p. 88)<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Otras representaciones ocurrieron en ese tiempo y Magaldi discurre un poco sobre ellas, pero el crítico no logra discurrir sobre las soluciones presentador porque no hay documentación sobre eso, sino algunos comentarios y artículos sobre las representaciones.

<sup>41</sup> En edición del periódico *Folha da Manhã* de 18 de mayo de 1958. Entrevista realizada por J. J. de Barros y titulada “A dissecação da alma de uma mulher”. No se encuentra la edición en repositório digital.

<sup>42</sup> no quiso hacer una reconstitución del espectáculo de Ziembinski porque, como no había trabajado en el, podría ser traicionado por la memoria, y, por otro lado, había la necesidad de evitar cualquier síntoma de imitación, lo que sería mucho más lamentable que una falla de la memoria [...] No contando con Ziembinski en la dirección, no se justificaba aprovechar, como era mi primera idea, los escenarios del nostálgico Santa Rosa, que tenía las concepciones de escenario y dirección tan íntimamente ligadas (Traducción nuestra).

Distinto del escenario de Santa Rosa, que era dividido en tres planos, el de Sérgio Cardoso estaba dividido en solamente dos partes que correspondían a las alucinaciones y a la realidad. Según lo que dijo Cardoso en susodicha entrevista, en el plano de la realidad figuraba la realidad concreta, mientras que en el plano de las alucinaciones quedaban las memorias, que inicialmente surgían con total lucidez, y, claro, las alucinaciones; ambas se mezclaban lentamente con el plano de la realidad y todo se transformaba en un único plano. Es importante tener en cuenta que en el texto teatral las alucinaciones y memorias acaban mezclándose en un único plano, y que, en la primera representación de la obra, todos esos planos terminan iluminados en la última escena del tercer acto, salvo el plano al pie de la figura 1 que representa las memorias concretas antes de su unión con las alucinaciones.

De este modo, podemos ver que Cardoso alcanza, con otro tratamiento plástico, un resultado semejante al de Ziembinski. Según Magaldi (2010), como la concepción era otra, la iluminación también cambiaba para representar cada acción distinta que ocurría en los dos planos, o sea, para representar la realidad, la realidad concreta, la realidad adulterada por alucinaciones y la alucinación en sí, se usaban dos plataformas con poquísimos accesorios y un piso plástico que permitía una iluminación desde abajo hacia arriba (véase la figura 2). Por lo tanto, todo lo que venía desde las alucinaciones recibía la iluminación desde abajo, lo que le daba un efecto de irrealidad, mientras que los demás planos tenían iluminación normal. En la representación dirigida por Ziembinski, en 1943, la iluminación funcionaba con efecto de resistencia en la cual se utilizaba una intensidad de luz mayor o menor para crear una atmósfera onírica. Así que, en las dos representaciones, se usaba la iluminación para crear una atmósfera engañosa.



**Figura 2:** representación de Vestido de Noiva en 1958  
Dirección y escenario de Sérgio Cardoso.  
Acervo personal de la familia de Sérgio Cardoso (LICIA, 2004)

Almeida Prado escribe algunos elogios sobre el montaje de Sérgio Cardoso en el periódico *O Estado de São Paulo* (que luego fueron reunidos en su colección de crítica teatral *Teatro em Progresso*, de 1964): “É impossível imaginar-se encenação (a de Sérgio Cardoso) melhor articulada, que resolva com mais simplicidade e elegância as inumeráveis questões técnicas e dramáticas suscitadas pela obra de Nelson Rodrigues” (*apud* MAGALDI, 2010, p. 89)<sup>43</sup>; y lo exalta aún más, como se ve en el siguiente tramo:

Sérgio Cardoso conseguiu, portanto, realizar o milagre em que ninguém acreditava: apresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido, isto é, sem se deixar influenciar e também sem procurar fugir a qualquer custo do que fora feito antes. A sua encenação é original no sentido mais raro e genuíno da palavra, o etimológico, no sentido de provir diretamente da origem, de ter voltado ao texto, deixando-se guiar e inspirar exclusivamente por ele. [...] Mas isso não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski esteja superada: ao contrário do que é moda afirmar-se hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais são superados. Passam – mas para entrar na história (*apud* MAGALDI, 2010, p. 88)<sup>44</sup>

<sup>43</sup> “Es imposible imaginar representación (la de Sérgio Cardoso) mejor articulada, que solucione con más simplicidad y elegancia las innumerables cuestiones técnicas y dramáticas suscitadas por la obra de Nelson Rodrigues”

<sup>44</sup> Sérgio Cardoso logró, por tanto, realizar el milagro en que nadie se creía: presentar *Vestido de Noiva* como si Ziembinski y el expresionismo nunca hubieran existido, es decir, sin dejarse influenciar y tampoco procurar huir a cualquier costo de lo que había sido hecho antes. Su representación es original en el sentido más raro y genuino de la palabra, el etimológico, en el sentido de proveer directamente del origen, de haber vuelto al texto, dejándose guiar e inspirar exclusivamente por él. [...] Pero eso no quiere decir, quizá a los tontos, que la dirección de Ziembinski esté superada: a lo contrario de lo que está en moda afirmar hoy en día, jamás se supera cualquier obra de arte o estilo auténtico. Ellos pasan - pero para entrar en la historia (Traducción nuestra).

En estos 62 años que pasaron, desde el primer montaje de *Vestido de Noiva* por Sérgio Cardoso hasta hoy (77 años desde la de Ziembinski), se hicieron innumerables representaciones del texto rodrigueano y adaptaciones para otras formas de arte. Y el mayor reto de esos trabajos es la representación de la complejidad de los planos escénicos y, por eso, tenemos el objetivo de analizarla en la *graphic novel* de *Vestido de Noiva*.

Como hemos visto, desde su primera representación, la obra alcanzó éxito intelectual, es decir, encontró un público que logró comprender la propuesta que Rodrigues, Ziembinski y Santa Rosa pusieron en escena. Pero nos cuestionamos si ese éxito, en ambas representaciones (las dos que hemos mencionado), condiciona de algún modo la complejidad de lo que se representó en el palco. Tenemos en cuenta que, independientemente de la boletería alcanzada, la obra sería representada en su primera noche, pero ¿la “complejidad” estaría en el palco? Creemos que ella excede los límites de una mente interpretante y se da, también, por los elementos que la constituyen. La complejidad de esa obra no está solo en la dificultad de comprensión, sino que también radica una de representación en aquel momento histórico, pues lo que se puso en escena estaba más allá de lo que se conocía por teatro en Brasil.

Eso ocurre porque la ruptura de acciones secuenciales y cronológicas para poner en escena las acciones simultáneas y anacrónicas representaba un reto y una apuesta demasiado altos para el teatro de la época. Y los cambios no eran solo esos. Ahora la dimensión psicológica pasaba a exteriorizarse y se fundía con otras dimensiones. Las soluciones plásticas encontradas tampoco correspondían al teatro de la época, por eso colaboraron con el éxito intelectual de la obra y, por supuesto, con el éxito de boletería. Son muchos los aspectos que nos muestran por qué la complejidad de esa obra excedía la comprensión del público y se hallaba en sí misma en el palco, pero ¿el proceso se repite en la adaptación hecha para la *graphic novel*? Es lo que intentamos responder con el análisis que presentamos en el próximo capítulo.

## 2.2 LA ADAPTACIÓN DE VESTIDO DE NOIVA PARA LA GRAPHIC NOVEL

La *graphic novel* de *Vestido de Noiva* fue presentada en 2013 por la Editorial Nova Fronteira, bajo el sello Desiderata, y cuenta con adaptación de Arnaldo Branco e ilustraciones de Gabriel Góes. El guión, firmado por Branco, puede ser el primer elemento a suscitar cuestionamientos sobre la adaptación, pues se espera que esté reducido, ya que eso es una adecuación imprescindible para ese género artístico.

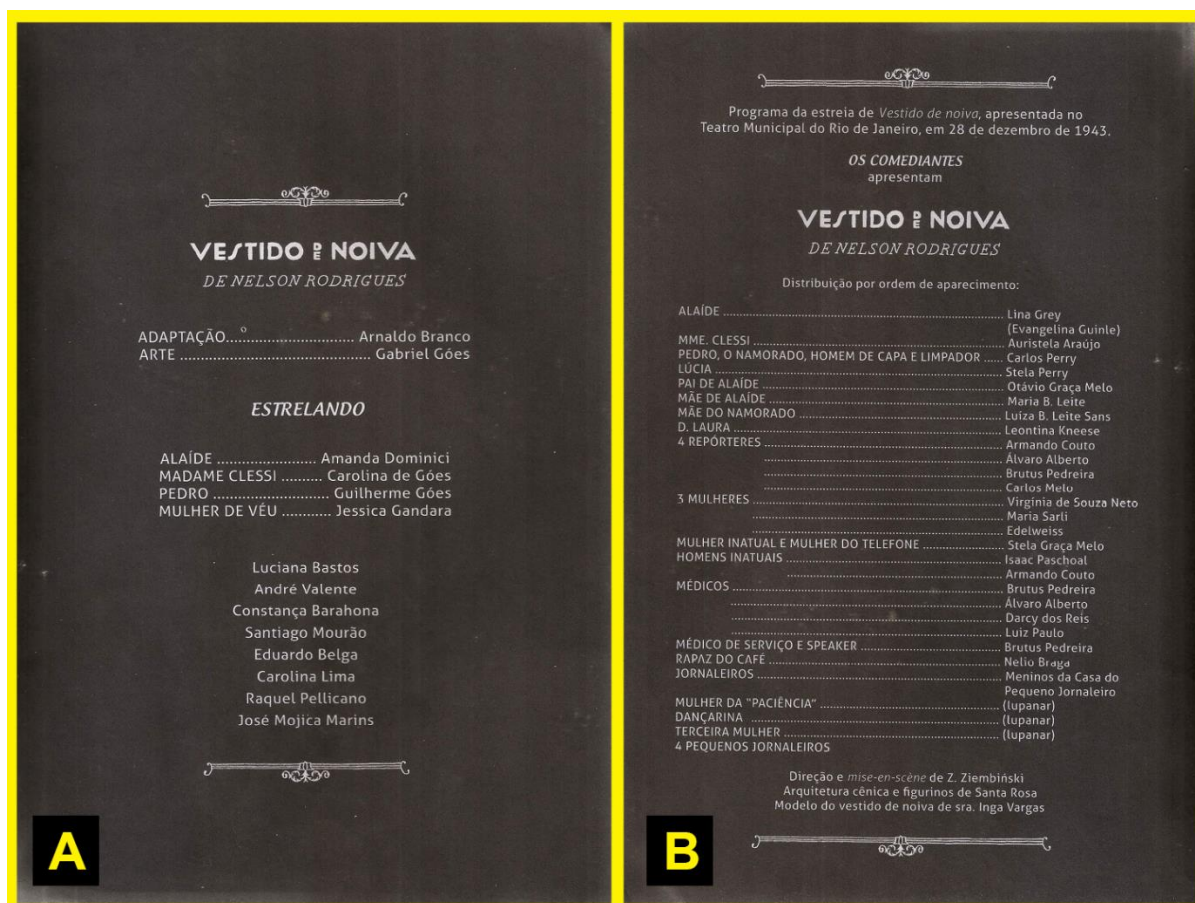
Esa adaptación puede generar, entonces, discursos con distintos juicios de valor y que, claro, podrían estar condicionados por el (des)conocimiento del estatuto teórico de la Adaptación. Pero antes de que empecemos a discutir el criterio de la fidelidad, vamos a focalizar las cuestiones sobre el proceso creativo. Nos cuestionamos si esa adaptación podría ser experimentada por sus lectores en cuanto “no adaptación” (una obra “pura”) y, al analizar la estructura de la *graphic novel*, concluimos que no.

Puede que ese cuestionamiento nos haga pensar que estamos focalizando en el proceso de recepción y, de algún modo, eso es verdadero. El proceso de recepción es fundamental en la conducción del proceso creativo, que debe elegir si conducirá la adaptación “en cuanto adaptación” o como un “architexto” - que puede intentar ocultar sus orígenes y no mencionarlos, generando un posible proceso por plagio. Genette (2006) prevé que esa categoría parece irrelevante para las adaptaciones, y lo es para el caso de esa *graphic novel*, pues desde su título se evoca la obra adaptada y su autor. Sin embargo, independientemente de lo que se evoca, idealizar un público es algo esencial en la formación del proceso creativo creativo, del mismo modo como ocurre en el teatro.

Esas cuestiones nos llevan hacia lo que Hutcheon (2013) discurre sobre los públicos conoedores y desconoedores. La autora afirma que cuando no sabemos que una obra es una adaptación, o si no conocemos a la obra adaptada, experimentamos la adaptación como si fuera una obra común. Sin embargo, aunque los lectores de generaciones más actuales no conozcan *Vestido de Noiva* en cuanto obra de teatro, no podrían experimentar la *graphic novel* como “no adaptación”, pues los paratextos de la obra les informa lo contrario.

Desde la tapa, la *graphic novel* anuncia que pertenece a la obra de Nelson Rodrigues y que tiene guión de Arnaldo Branco, o sea, la información de que se trata de una adaptación queda evidente incluso para los lectores que no conocen al dramaturgo. Pero eso se evidencia aún más cuando los adaptadores dan a conocer el cartel de la representación realizada en 1943 y una adaptación para un cartel de la propia *graphic novel* (véase la figura 3). Esos elementos

tienen la función de situar a los lectores de que el texto adaptado no es solo un texto teatral, sino que una representación realizada setenta años antes de la publicación de esa adaptación. Como se verá más adelante, una referencia evidente a la representación de 1943 ocurre como parte de la historia de la *graphic novel*.



**Figura 3:** “cartel” de la graphic novel (A) y cartel de la representación de 1943 (B) (BRANCO, 2013, p. 5 y 6, respectivamente)

Por lo tanto, podemos concluir que esa adaptación solo puede ser experimentada “en cuanto adaptación” (HUTCHEON, 2013), pero, ¿será posible adaptar, a la novena forma artística, la complejidad característica de la obra? En cuanto quinta arte (teatro) sus rasgos la llevaron a un nivel de reconocimiento nacional y de éxito intelectual, y nos cuestionamos si la adaptación para la *graphic novel* lograría alcanzar algo semejante.

No podemos discurrir sobre el éxito intelectual de la adaptación, pues se discute muy poco sobre ella y, tampoco sabemos sobre el éxito de público, ya que no tenemos acceso a los datos de la editorial, pero sin dudas podemos discurrir sobre su proceso creativo. De este modo, podemos discutir si esa obra alcanza un resultado semejante al del texto adaptado.

No buscamos investigar si la adaptación presenta alguna innovación para su forma artística (como lo hacen el texto rodrigueano y sus representaciones), sino discutir si el proceso creativo de los planos escénicos de la adaptación los vuelve más complejos de lo que una simple división por colores y recuadros, que las discutiremos enseguida, y cuánto esa posible complejidad dependería o no de la comprensión del público.

El texto teatral de *Vestido de Noiva* empieza con una rúbrica descriptiva de su escenario que determina el palco de su primera representación: “(*Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.*)” (RODRIGUES, 2012, p. 9, cursiva del autor<sup>45</sup><sup>46</sup>). De ahí que, al discutir esa obra, nos basamos en tres planos escénicos, pero, en verdad, la obra presenta cuatro planos y el cuarto se utiliza solamente en el tercer acto de la obra - aunque esté presente desde la primera rúbrica cuando se describe las escaleras laterales (que se admiten como el plano irreal).

Las rúbricas de Rodrigues no evidencian a cuál parte del palco corresponde ese plano irreal, que surge en la primera rúbrica del tercer acto: “(*Trevas. Luz no plano da realidade: Lúcia e Pedro. Lúcia chorando. Coroas. Luz também no plano irreal.*)” (*ibidem*, p. 77). Pero, o de las escenas, Alaíde y Clessi no tienen cualquier acción, hasta que surgen en la última rúbrica del texto:

*(Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por **uma das escadas laterais**, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. **Clessi sobe a outra escada**. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da “Marcha fúnebre”. Trevas.)* (*ibidem*, p. 85)<sup>47</sup>

No se sabe si en su última acción ellas suben las escaleras desde el primer escalón (si estaban en una parte inmediata del palco) o si ya estaban en algún escalón. Lo que se puede afirmar seguramente es que las escaleras componen el plano irreal, que es el cuarto plano de la obra.

---

<sup>45</sup> Todas las rúbricas de *Vestido de Noiva* fueron redactadas en cursiva en la edición que utilizamos, por eso, dejaremos de informar que la cursiva pertenece al autor de ahora en adelante y, si se hace necesario, pondremos los énfasis con negrita. De la misma forma, negritas no fueron utilizadas para poner énfasis en la obra, así que siempre indicará énfasis nuestro.

<sup>46</sup> “(*Escenario - dividido em tres planos: primer plano: alucinación; segundo plano: memoria; tercer plano: realidad. Cuatro arcos en el plano de la memoria; dos escaleras laterales. Oscuridad.*)” (Traducción nuestra).

<sup>47</sup> (*Aumentando la música, funeral y festiva. Cuando Lúcia pide el bouquet, Alaíde, como un fantasma, va hacia la hermana por **una de las escaleras laterales**, con actitud de quien le va a entregar el bouquet. **Clessi sube la otra escalera**. Una luz vertical acompaña a Alaíde y Clessi. Todos inactivos en pleno gesto. Se apaga, entonces, toda la escena, quedando iluminada, bajo una luz lunar, la sepultura de Alaíde. Aumentando la música fúnebre. Oscuridad.*) (Traducción nuestra).

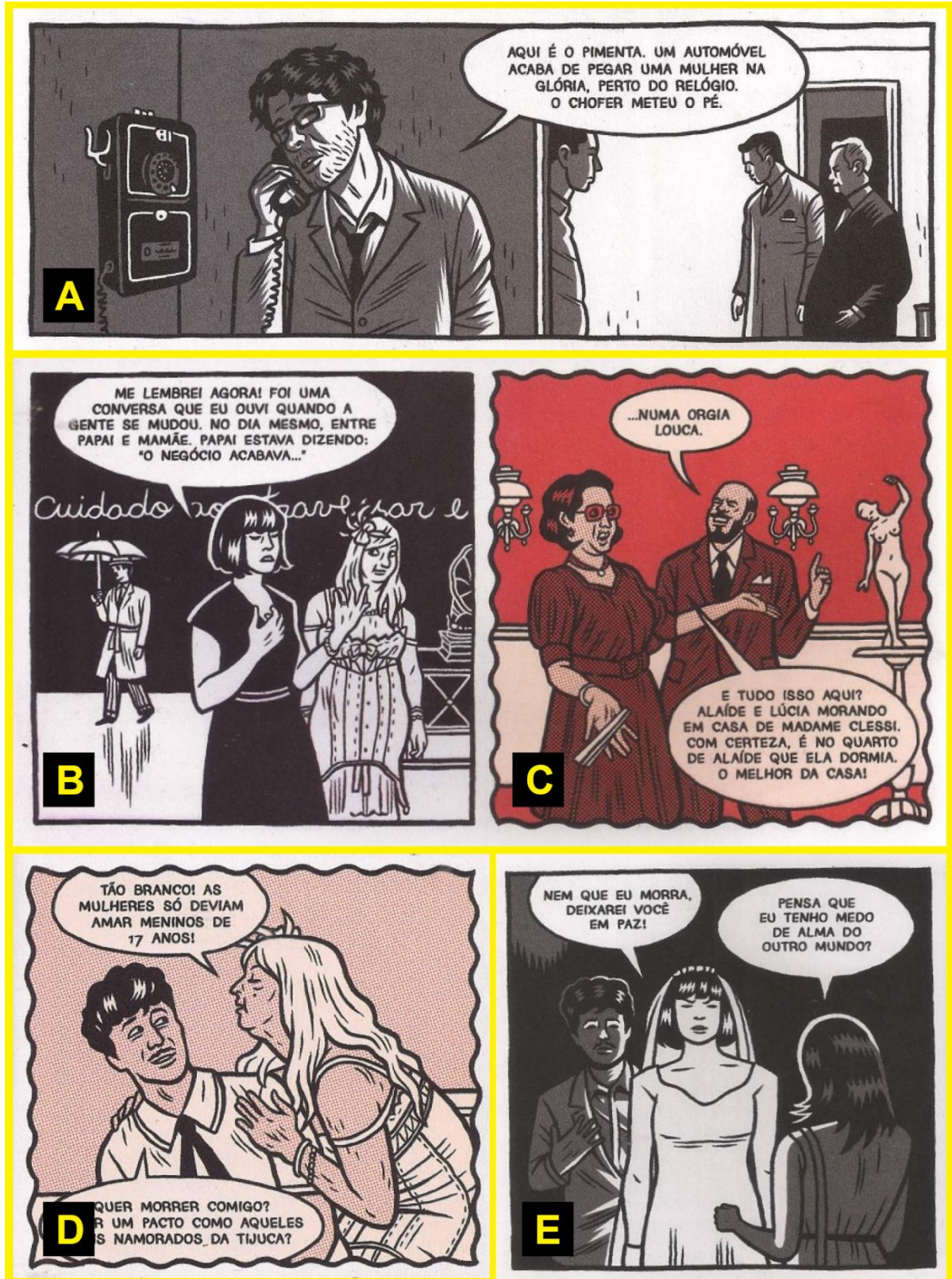


Además de los cuatro planos mencionados, la *graphic novel* agrega un quinto plano que surge, por supuesto, de un análisis más profundizado del texto teatral. Las memorias de Mme. Clessi hacen que los lectores más atentos cuestionen su naturaleza, pues, si Clessi es una alucinación de Alaíde, las memorias de la cocote no pueden ser reales, pero, mientras el texto teatral y la representación conducen las acciones de esas memorias en el plano de la memoria, los adaptadores de la *graphic novel* les crearon un plano particular.

Hay todavía un sexto plano en la *graphic novel* que retrata algunos rasgos de la historia personal de Rodrigues hasta el estreno de *Vestido de Noiva*. Como se verá más adelante, ese plano logra fusionarse con un plano de la narrativa de Alaíde, pero antes de que alcancemos esa discusión vamos a ver cómo fueron representados los planos escénicos de la historia principal<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Por “historia principal” nos referimos a la historia adaptada del texto teatral de *Vestido de Noiva*.



**Figura 4:** los planos escénicos de la *graphic novel* (BRANCO, 2013, p. 15, 21, 21, 43 e 64 respectivamente)

Los cinco planos escénicos principales representados en la *graphic novel* son realidad, memoria, alucinación, irrealidad y memorias de Clessi<sup>49</sup>, y se ven representados de la siguiente forma (véase figura 4): el plano de la realidad (A) recibe tonos de gris y su recuadro tiene trazado recto; el plano de la memoria (C) tiene tonos de rojo y detalles de objetos en blanco, pero nunca se representa en blanco a un personaje que pertenezca a ese plano. Además, el recuadro de ese plano tiene un trazado ondulado que indica un contenido que hace parte de los pensamientos; el plano de la alucinación (B) recibe los colores blanco y negro (incluso los personajes) y tiene un recuadro con trazado recto; a su vez, la irrealidad (E) es la mezcla de los planos de la realidad y de la alucinación, o sea, los elementos reales aparecen con tonos de gris y los elementos irreales con blanco y negro y recuadro con trazado recto; finalmente, las memorias de Clessi (D) reciben un recuadro con trazado ondulado y los tonos de rojo del plano de la memoria, pero ahora con una influencia mucho mayor del blanco, alcanzando un tono algo rosado.

Esos colores y recuadros pueden ser brevemente experimentados por los lectores de la *graphic novel* en su primeridad en cuanto cualisignos (1RSS), pues cuando materializados en el papel despiertan sensaciones como, por ejemplo, el extrañamiento, ya que configuran partes aisladas de la obra y se mezclan en determinados puntos. Esos puntos definen los momentos en que esos colores y recuadros, en cuanto meras cualidades, pasan a ser experimentadas como íconos (1RSO), pues rápidamente se vuelven tonos de gris, blanco, rojo, trazos ondulados etc., es decir, pasan a presentar cualidades de los objetos que representan. Eso es posible porque el rema (1RSI) se halla presente y nos hace experimentar dichos elementos como posibilidades cualitativas que representan mucho más que colores y recuadros puestos en el papel. Lo que se experimenta en ese primer momento son los sentimientos y sensaciones, pues el rema, como señala Santaella (2002), es un simple interpretante emocional. Además, basándonos en Peirce (2008), sabemos que esos colores y recuadros representan mucho más que sus cualidades en sí, por eso lo de las “posibilidades cualitativas”.

Toda esa experiencia de la primeridad se halla rápidamente rota por la segundidad y, para entender ese proceso, basta con que nos remontemos a los paratextos de la adaptación. Se puede pensar que un público desconocedor llevaría algún tiempo para asociar los colores a los planos escénicos y sobre eso no nos caben dudas, pero, en el caso de esa adaptación, la demora

---

<sup>49</sup> En investigación publicada anteriormente en la Revista Eletrônica Darandina, discutimos solo sobre los tres planos principales de esa obra. (SIQUEIRA, J. P.; FERNANDES, A. B. P. “*Vestido de Noiva: Quadrinho e Tradução Intersemiótica*”. En: Darandina Revisteletrônica. Rio de Janeiro: UFJF, 2017, vol. 10, n. 2)

no puede ser muy larga, pues se le avisa al público el contenido de la obra. Se hacen necesarias solamente dos páginas de historia principal para que ocurra un cambio entre los planos de la realidad y de la alucinación y, para representar ese cambio, el último recuadro de la realidad muestra Alaíde entrando en su delirio en la ambulancia. Tres páginas después, un nuevo cambio de planos ocurre y, en nueve páginas de historia principal se alcanza una invasión de rojo que rompe con los cambios sutiles entre tonos de gris y blanco y negro. De este modo, se necesitan pocas páginas de historia principal para que los lectores comprendan que cada juego de colores y recuadros representa un plano escénico distinto.

Un público conocedor de la obra adaptada logra esa comprensión desde el inicio, incluso porque ya tiene sus expectativas de ver los planos escénicos retratados. Sin embargo, la asociación, desde el inicio de la obra, entre los colores y planos es posible para ambos públicos, y por eso los cualisignos (1RSS) presentes en la *graphic novel* se vuelven rápidamente sinsignos (2RSS), y se alcanza la segundidad.

La segundidad es el momento en el cual los lectores de la adaptación de *Vestido de Noiva* llegan a la comprensión que se espera que alcancen: cada juego de colores y recuadros representa un plano escénico. Veamos los motivos: las cualidades que constituyen los cualisignos (1RSS) son lo que le dan la posibilidad de existencia al sinsigno (2RSS) que, según Peirce (2008), representa una cosa o evento real. La división del texto en planos escénicos es el evento real que configura el sinsigno, que en la *graphic novel* se materializa a través de la representación por colores. Es decir, se alcanza la división de los planos (sinsigno 2RSS) a través de las cualidades del cualisigno (1RSS). Lo importante es que, para entender los motivos del uso de colores en esa representación, debemos retomar algunos conceptos de la traducción intersemiótica, pues entendemos que esa adaptación no surge solo del texto teatral, sino que también de la primera representación hecha en 1943.

Para Plaza (2010), el único pensamiento que se conoce es aquel hecho en signos y con signos, y nuestra mente tiende a pensar en signos con otros más evolucionados. A eso se suma el hecho de que en la segundidad pasamos a descomponer un signo en relaciones y asociaciones. Por lo tanto, la lectura del texto teatral rodrigueano no permite ignorar la representación de la obra. Una rúbrica de *Vestido de Noiva* dice lo siguiente: “(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.)” (RODRIGUES, 2012, p. 17)<sup>50</sup>. Los

---

<sup>50</sup> “(Oscurece el plano de la alucinación. Luz en el plano de la memoria. Aparecen el padre y la madre de Alaíde)” (Traducción nuestra).

signos que constituyen esa rúbrica se comprenden por medio de signos más evolucionados en la lectura; nuestra mente la traduce intersemióticamente, y podemos “ver” un palco oscureciendo mientras otro pasa a ser iluminado y actores entran en él. Aquellos signos verbales se vuelven interpretantes visuales en nuestra mente.

Sumado a eso, se usaban juegos de luces para alcanzar una riqueza plástica y estética en las representaciones de la obra, y la *graphic novel*, en su página 56, cita, explícitamente, la primera representación hecha en 1943 (aparte de la imitación del cartel). Por eso se puede afirmar que los adaptadores la tenían en mente en su proceso creativo, y que esa adaptación parte de fuentes con distintos sistemas sýgnicos: uno formado por signos verbales y el otro por signos audiovisuales.

La teoría de Plaza (2010) postuló una actualización de vector en la Traducción Intersemiótica y, a partir de eso, se entiende que una traducción puede partir no solo de los signos verbales, sino también de los visuales hacia los verbales, por ejemplo. No es lo que ocurre con esa adaptación, pero esa actualización de vector es importante para que entendamos que las traducciones pueden partir de un sistema sýgnico cualquiera hacia otro. Es justo eso lo que se encuentra en la *graphic novel*: una traducción que parte del texto teatral, de nuestra idea de representación (nuestra traducción intersemiótica mental) y de las representaciones realizadas.

Entendemos que el sinsigno (2RSS), en cuanto representación de los planos escénicos, ocurre a través de las cualidades de los cualisignos (1RSS), y lo que necesitamos alcanzar ahora es la correlación de índice (2RSO). Este, según Peirce (2008), es realmente afectado por el objeto que representa, pues mantiene con él una relación de contigüidad física. Lo que necesitamos, entonces, es remontar a las ideas de representación y a las representaciones realizadas porque luz y color son lo que mantienen esa relación.

El color que vemos se determina por la reflexión de luz que un objeto puede causar. Si el objeto absorbe toda la luz que recibe, vemos el color negro; si refleja toda la luz, vemos el color blanco y, aún, si se absorbe solo una parte de esa luz y refleja otra parte, podemos ver los demás colores (de acuerdo con la longitud de onda reflejada). Por tanto, se puede afirmar que luz y color mantienen esa relación de contigüidad física del índice (2RSO), pues el color se afecta directamente por la longitud de onda reflejada.

De este modo, los colores de la *graphic novel* son índices (2RSO) del objeto que representan (la división de los planos escénicos), pues la luz que determina el objeto es capaz

de alterar también el signo. Toda esa comprensión nos exige una acción mental para que entendamos qué relación mantienen los colores empleados con la división de los planos escénicos, e así alcanzamos el dicente (2RSI), que, según Peirce (2008), es un signo de existencia real, es decir, un signo que representa objetos concretos. Santaella (2002) señala que ese signo exige un gasto de energía para que se alcance la asociación a la cual el signo nos direcciona y, en este caso, ese proceso ocurre para que entendamos los motivos del uso de colores para esa representación.

Por supuesto, un lector lego puede no alcanzar todas las asociaciones y, aún, alcanzar la segundidad, pues para él el mero cambio de color ya informa el cambio de plano escénico. Luego, no es necesario comprender la relación de contigüidad física entre signo y objeto para que entienda cuáles son los planos de la *graphic novel*.

A su vez, la segundidad no se rompe tan rápidamente como la primeridad, pues ahora se hace necesario una camada de inteligibilidad descrita por Peirce (2008) como un tercer elemento que media la libertad de la primeridad con los hechos de la segundidad. Luego, los lectores de la *graphic novel* necesitan entender el juego de colores y recuadros como algo más allá de una mera elección casual.

Hemos discutido el tema del uso de colores en la adaptación y citamos el uso de recuadros ondulados y rectos, pero hemos discutido poco sobre el uso de esos recuadros. Por eso, señalamos que, a nuestro modo de ver, los trazos utilizados en los recuadros de la *graphic novel* se hacen importantes por la atmósfera que crean, pero no son esenciales ante el juego de colores establecido. Lo decimos porque los trazos que demarcan los recuadros son un recurso arbitrario en esa forma textual (EISNER, 2010), es decir, cabe a los dibujantes elegir si quieren utilizarlos o no y cómo hacerlo. Lo que distingue esa adaptación es que el recurso de recuadros ondulados, para representar el interior de la mente de la protagonista, no es utilizado en todos los momentos en que debería hallarse presente. Como la obra se constituye, mayoritariamente, de memorias y alucinaciones, se espera el empleo del recurso adecuado, pero solo las memorias de Alaíde y las de Clessi (que son alucinaciones de Alaíde) están representadas con ese recurso. Las alucinaciones de la protagonista reciben un recuadro recto que, de acuerdo con Eisner (2010), se usa para demarcar un suceso que ocurre en el presente.

De este modo, entendemos que los adaptadores privilegiaron el momento en que ocurre la acción y no su dimensión, al mismo tiempo en que una memoria que, en verdad, es alucinación pura recibe la configuración de las supuestas memorias concretas de la protagonista. Se nota, entonces, la arbitrariedad de ese elemento.

Así, del mismo modo que los lectores comprenden las alucinaciones como frutos de la mente de Alaíde, también comprenderían las memorias, aunque no hubiera los recuadros ondulados, pues el juego de colores ya indica ese plano escénico. Sin embargo, no se puede negar que, de todos modos, los trazados de los recuadros colaboran con la riqueza estética de la obra y facilitan la transición entre la segundidad y la terceridad.

Se podría pensar que, alcanzada la segundidad, el proceso comunicativo de esa *graphic novel* estaría completo, pues, hasta ahí, el elemento principal del texto teatral había sido incluido y comprendido en la adaptación. Pero, la *graphic novel* no es una forma artística socialmente desconocida y, por sí misma, ya desencadena una serie de asociaciones y relaciones que nos llevan hacia la terceridad. Además, esa adaptación posee sinsignos (2RSS) que funcionan en cuanto réplicas y se evolucionan a legisignos (3RSS).

Eso ocurre porque el sinsigno (2RSS), que vemos como la división de los planos escénicos, pasa a funcionar como réplica cuando todos sus usos tienen el mismo significado, es decir, todas las veces en que los tonos de rojo y recuadros ondulados aparecen en la adaptación, entendemos que pasamos al plano de la memoria. De este modo, se crea un signo de ley (legisigno 3RSS), que ha sido preestablecido por los adaptadores. Como discutimos anteriormente, el sinsigno (2RSS), en cuanto réplica, depende de la preexistencia del legisigno (3RSS) y es, justamente, ese movimiento lo que encontramos en la adaptación: los adaptadores definen la ley del legisigno que pasa a repetirse en todos los sinsignos. Esos juegos de colores y recuadros pasan a representar un objeto en virtud de una ley, es decir, representan los planos escénicos porque así lo determinaron los adaptadores y, por consiguiente, se da la formación del símbolo (3RSO). Todo eso solo es posible porque el argumento (3RSI) se halla presente en cuanto un signo de ley, como un interpretante lógico creado a partir de una convención social.

Por tanto, se alcanza ahí la terceridad dentro del proceso comunicativo que encontramos en esa obra, y podríamos considerarlo como concluido, pero se engaña quien piensa que los adaptadores concluyeron el proceso creativo hasta este punto. Puede que no parezca y tampoco sea necesario, pero hay motivos por los cuáles esos colores fueron elegidos para la *graphic novel*.

Los adaptadores lograron poner una “camada de inteligibilidad” aún más profunda de lo que la necesaria para la transición de la terceridad, que solo alcanzan aquellos lectores que exceden una lectura pasiva. “Lectura pasiva” es un término demasíadamente arbitrario, tanto para el texto adaptado como para esa adaptación, pues el gasto de energía necesario para comprender los planos escénicos rompe cualquier posibilidad de lectura desatenta. Pero el

proceso creativo de esa adaptación es tan rico que puede hacer que el proceso de recepción sea aún más desafiante. Eso ocurre porque los colores no fueron elegidos al azar. Nos cuestionamos los motivos, buscamos elementos que pudieran señalarlos y alcanzamos algunos detalles que pueden pasar desapercibidos en esas obras.

*Vestido de Noiva* empieza con el atropellamiento de Alaíde y, enseguida, vemos llegar la protagonista al burdel de Mme. Clessi. Una rúbrica de la escena nos enseña los detalles:

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. **Assistência**. Silêncio.

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Clessi... Clessi...

*(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)* (RODRIGUES, 2012, p. 9)<sup>51</sup>

Como se ve, la indumentaria de Alaíde ya es lo suficiente para orientar la elección de los tonos de gris y rojo, pero hay otro elemento que es esencial y profundiza las significaciones de la obra. El signo “*assistência*” representa la ambulancia de la época (los años 1940) y se puede confirmarlo por la nota de pie de página presentada en la undécima edición del texto teatral (Editorial Nova Fronteira). Sin embargo, la correlación de esos dos signos no se presenta fácil para los lectores del siglo XXI, pues cuando pensamos en una ambulancia, el interpretante que se forma en nuestra mente tiene una configuración muy distinta a las posibles de aquella época.

Por eso, existe en la *graphic novel* un elemento que es más relevante de lo que parece ser. Cuando Alaíde llega al burdel, el tocadiscos toca un tema de Noel Rosa (véase la figura 5):

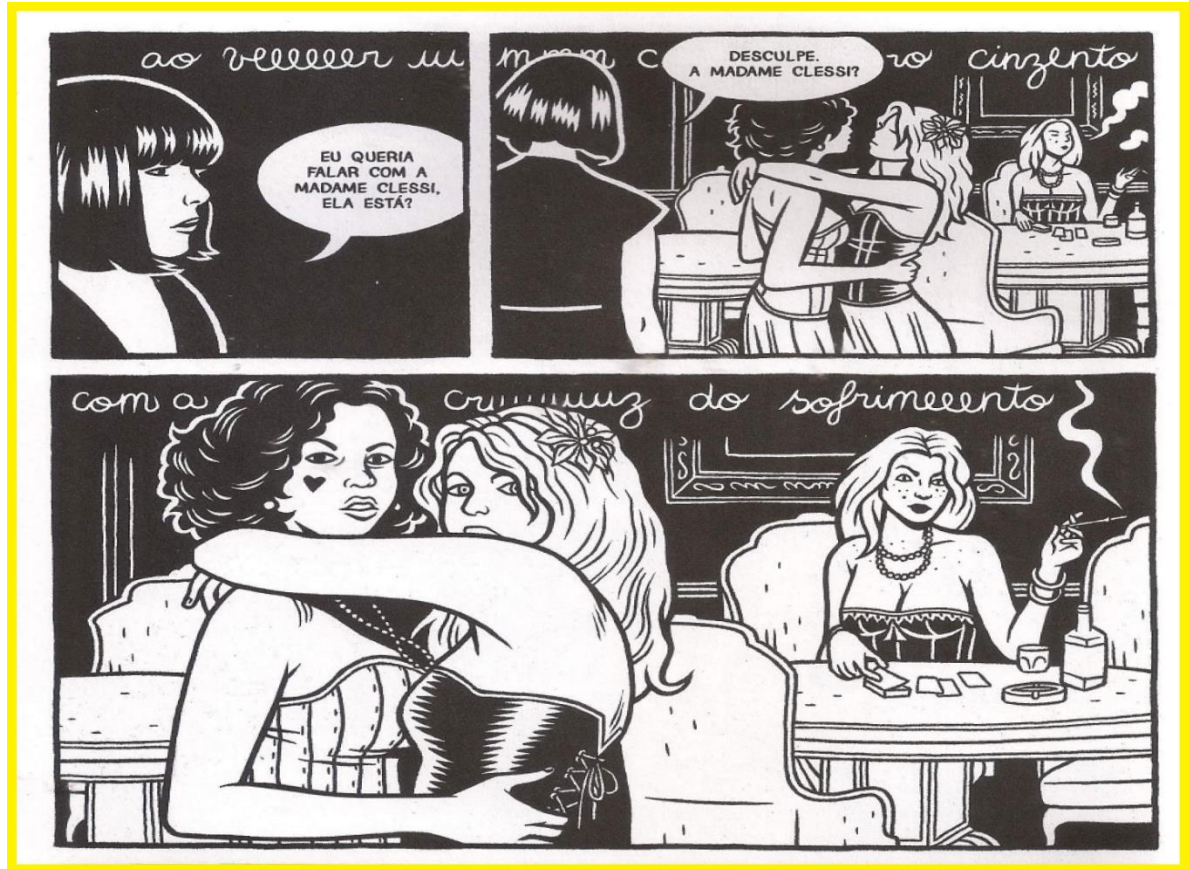
---

<sup>51</sup> MICRÓFONO - Bocina de coche. Rumor de patinazo. Ruido de ventanas rotas. Silencio. Ruido de **asistencia**. Silencio.

VOZ DE ALAÍDE (*micrófono*) - Clessi... Clessi...

*(Luz en efecto resistencia en el plano de la alucinación. Tres mesas, tres mujeres escandalosamente maquilladas, con vestidos llamativos y largos. Escotes. Dos de ellas bailan al sonido de un tocadiscos invisible, dando una vaga sugestión lesbiana. Alaíde, una joven señora, vestida con sobriedad y buen gusto, aparece en el centro de la escena. Vestido gris y una cartera roja.)* (Traducción nuestra).





**Figura 5:** *Cor de Cinza*, de Noel Rosa, en *Vestido de Noiva*  
(RODRIGUES, 2013, p. 13)

Ese tema lo vemos, seguramente, como una elección de los adaptadores, pues el texto teatral no nos informa cuál tema debería tocar en la representación. Así, la elección de los adaptadores en presentar la samba canción *Cor de Cinza*, se hace muy importante, pues ese tema presenta una descripción de la ambulancia de la época:

Com seu aparecimento  
 Todo o céu ficou cinzento  
 E São Pedro zangado  
 Depois, um carro-de-praça  
 Partiu e fez fumaça  
 Com destino ignorado  
 [...]  
**Ao ver um carro cinzento**  
**Com a cruz do sofrimento**  
**Bem vermelha na porta**  
 Fugi impressionado  
 Sem ter perguntado  
 Se ela estava viva ou morta  
 (ALMEIDA, 1955, énfasis nuestro)<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Con su aparecer  
 Todo el cielo quedó gris  
 Y San Pedro enojado

El tema es el elemento que liga la indumentaria de Alaíde al auto de asistencia y le da los colores a la *graphic novel*. Se puede cuestionar por qué la protagonista no recibe esos colores en la adaptación, pero eso, posiblemente, tiene la función de evitar confusiones entre los planos escénicos.

Al mismo tiempo, tenemos una adaptación que empieza a presentarse en cuanto un compuesto de elementos artísticos, así como lo es el teatro. Este, en cuanto quinta arte, emplea signos verbales, visuales y auditivos para su representación; la *graphic novel* de *Vestido de Noiva* se vale de los mismos sistemas sígnicos. Sin embargo, se puede afirmar que en la adaptación no es posible representar signos auditivos, pero las letras del tema que está presente en la obra funcionan como índice (2RSO) de la letra cantada, pues cualquier alteración que se haga en la música altera también su representación ortográfica. Ese compuesto de elementos de otras formas artísticas nos lleva a rescatar lo que Stam (2000) señala como forma de sanar deficiencias en las traducciones, y esos elementos que mencionamos anteriormente son lo que logran sanar el alejamiento temporal que no nos deja comprender la correlación entre los colores y la ambulancia de los años 40, o sea, se crea, de esta forma, la retextualización postulada por Plaza (AMORIM, 2013).

Pasamos a discutir la aplicación de esos colores en la *graphic novel* y tenemos el rojo en el plano de la memoria, mientras el gris se aplica al plano de la realidad. Tenemos, todavía, el blanco y negro y los tonos rosados. Entender esas elecciones significa entender la camada de inteligibilidad que los adaptadores le pusieron a esa obra y, para eso, se hace necesario comprender qué relaciones y asociaciones hacemos con esos colores.

El sitio *No Film School* tiene una publicación titulada “*The psychology of color in film (with examples)*”<sup>53</sup>, en la cual se discute la psicología de los colores aplicada al séptimo arte, pero se supone que la representación de los significados de esos colores se extiende a otras artes

---

Después, un taxi

Se fue e hizo humo

Con destino ignorado

[...]

**Al ver un auto gris**

**Con la cruz del sufrimiento**

**Tan roja en la puerta**

Hui impresionado

Sin haber preguntado

Si ella estaba viva o muerta (Traducción y énfasis nuestras. No tuvimos el intento de rimar los versos)

<sup>53</sup> FUSCO, Jon. "The Psychology of Color in Film (with examples)". 24 de jun. de 2016. Disponible en: <<https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film>>. Último acceso en: 26 de abril de 2020.

también. Veamos algunas posibles asociaciones entre esos colores y los planos de la *graphic novel*.



Figura 6: Colores del plano de la memoria  
(BRANCO, 2013, p. 30)

En el plano de la memoria (véase la figura 6), tenemos los tonos de rojo que se asocian a la rabia, a la pasión, al peligro, a la guerra y a la sangre, por ejemplo. En el cristianismo, el rojo representa la sangre de Jesucristo derramada en la cruz, y con eso relacionamos la “cruz do sofrimento bem vermelha na porta”. Esos colores se asocian a todas las relaciones del plano de la memoria en *Vestido de Noiva*: dos hermanas en disputa por el mismo hombre; el peligro de vida en que está Alaíde por el plan de Lúcia y Pedro, que quieren matarla; y la pasión de Alaíde por el estilo de vida de la *cocotte*, lo que le hace luchar contra una sociedad machista que le causa sufrimiento.



Figura 7: Colores del plano de la realidad  
(BRANCO, 2013, p. 63)

A su vez, el plano de la realidad (véase la figura 7) presenta los tonos gris del auto de asistencia, que se pueden asociar a la neutralidad, a la falta de emociones, a la desnuda realidad. Por eso fueron tan bien aplicados al plano de la realidad, dado que Rodrigues, como señala Magaldi (2010), repudiaba la realidad y la frialdad humana, que están muy bien retratadas en las acciones de los médicos que asisten a Alaíde y en los roles de los periodistas.

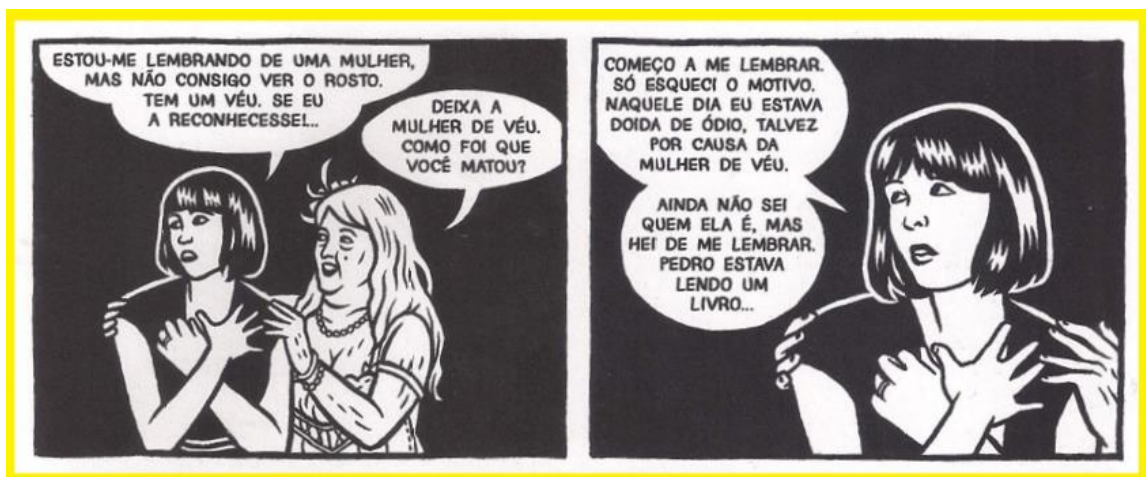


Figura 8: Colores del plano de las alucinaciones  
(Branco, 2013, p. 28)

Ya las alucinaciones (véase la figura 8) reciben los colores negro y blanco. El blanco se asocia al respeto, a la pureza, a la simplicidad, al casamiento (en culturas occidentales) y a la muerte (en culturas orientales); el negro se asocia a la sexualidad, a la riqueza, al misterio, al miedo, al remordimiento, a la muerte (en culturas occidentales) y a la infelicidad. O sea, la

unión de esos dos colores también nos presenta todas las sensaciones que tenemos al acompañar ese plano escénico: el respeto de Alaíde por Mme. Clessi; su pureza y simplicidad; su sexualidad aflorada y la riqueza que busca al querer ser como la Mme.; y, además de eso, la atmósfera de misterio, miedo y remordimiento que vive la protagonista durante su intento de recomponer su mente mientras la incerteza de la muerte cerca ese plano.



**Figura 9:** Colores del plano de la irrealidad  
(BRANCO, 2013, p. 64)

El plano de la irrealidad (véase la figura 9), que surge al final de la obra, es donde Lúcia se encuentra atormentada por la memoria de la hermana (¿o sería por el fantasma de la hermana?). Así, el uso de los colores ligados a los planos de la realidad y de las alucinaciones crean esa atmósfera de incertidumbres, al mismo tiempo que anuncian casamiento y muerte.



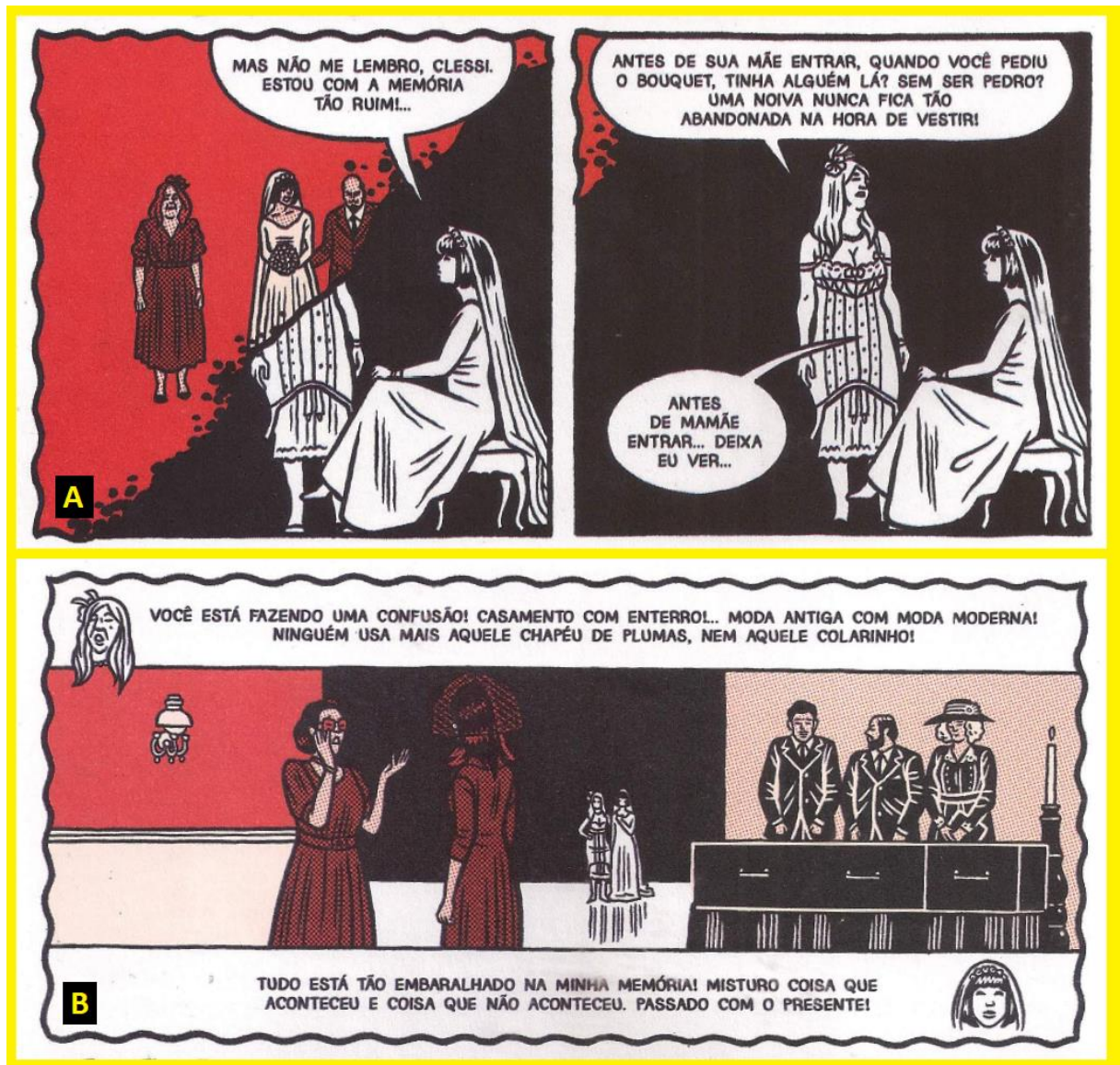
**Figura 10:** Cores del plano de las memorias de Mme. Clessi (BRANCO, 2013, p. 43)

Ya el plano de la memoria creado en la *graphic novel* para atender la historia de Mme. Clessi (véase la figura 10) recibe tonos de rosa, es decir, la mezcla de las sensaciones del rojo y del blanco. Así, ese plano nos provoca sensaciones de inocencia, de romanticismo, de levedad, pero, al mismo tiempo, una preocupación por el peligro inminente. Esas sensaciones son lo que cercan las memorias alucinadas de Clessi: el romanticismo con su novio; la inocencia del joven que es menor; el peligro que cerca al joven que planea una muerte romántica para los dos; y la levedad que ese plano presenta a la historia en un primer momento, ya que, momentáneamente, pasamos del intento de reconstruir los hechos hacia una historia paralela que no hace parte de la narrativa de Alaíde, pero es fundamental para la constitución del personaje.

Todas esas relaciones entre colores, sensaciones y planos escénicos confieren una camada de elegibilidad más profunda de lo que la natural de la terceridad, pues los adaptadores confieren nuevas significaciones a la obra, pero más que eso, ellos crean signos de ley (legisigno 3RSS) que exceden la mera replicación de sinsignos (2RSS). Pero ¿serían esas relaciones suficientes para entregar una adaptación que logra mantener la complejidad de los planos escénicos del texto rodrigueano?

Podemos afirmar que la complejidad se halla presente en la *graphic novel* desde el momento en que los planos pasan a mezclarse - aunque el público del siglo XXI esté acostumbrado con las historias que mantienen líneas temporales anacrónicas. A esas líneas temporales (realidad y memoria) se suma el plano de la alucinación, que es solo una nueva dimensión, entonces tenemos ahí la posibilidad de ver esa narrativa en cuanto líneas narrativas. Pero cuando esas líneas pasan a mezclarse en la adaptación (véase la figura 11), así como ocurre en el teatro, los lectores desatentos pasan a otro nivel de lectura, e incluso los atentos tienen dificultades en tratar con la configuración de los planos. Independientemente de hallarse en un público conocedor o desconocedor, la complejidad de los planos se presenta a todos los lectores

de esa adaptación, y no es solo el alcance a la terceridad que le confiere ese estado a la obra, sino que también los caracteres extensivo y palimpséstico que proponen los adaptadores.



**Figura 11:** Deterioro de las fronteras entre planos escénicos (A) y su total ruptura (B) (BRANCO, 2013, p. 37 y 49, respectivamente)

El guión firmado por Arnaldo Branco para esa adaptación no solo condensa los sucesos del texto teatral rodrigueano, sino que también lo extiende al tratar rasgos de la vida del autor y su proceso creativo hasta el estreno de *Vestido de Noiva*, en el teatro, en 1943.

Con eso, volvemos al criterio de la fidelidad que habíamos postergado en el inicio de este capítulo. Como hemos discutido, existe una larga tradición que combate ese criterio porque el cambio de sistema signico, por sí mismo, ya es suficiente para romper con la posibilidad de una traducción o adaptación fiel. Stam (2006) señala que una traducción fiel es, incluso, indeseable, y la Teoría de la Adaptación sigue combatiendo ese criterio. Entre tanto, Hutcheon

(2013) afirma que una adaptación debe contemplar los públicos conocedores y desconocedores de la obra adaptada, es decir, los adaptadores deben poner atención a las condensaciones que crean huecos que solo se pueden rellenar con consultas a la obra adaptada.

Se espera que las condensaciones existan, ellas son fundamentales para que se logre adaptar una obra literaria o teatral para un arte como la *graphic novel*, pero eso no puede permitir que se pierdan sentidos. Y en la adaptación de *Vestido de Noiva* se puede encontrar un trecho en el que la omisión de una acción de Alaíde les provoca extrañeza a los lectores, y solo se puede sanar la cuestión con la consulta al texto teatral o por relaciones que el público puede establecer con una dimensión más alegórica.

En una escena en el burdel de Mme. Clessi, Alaíde charla con el hombre solitario, que tiene el rostro de su marido, y lo abofetea:

ALAÍDE (*obstinada*) – Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! (*feroz*) Seu mentiroso! (*Alaíde esbofeteia o homem, que corta bruscamente a gargalhada*) (*A 3ª mulher vem, em passo de samba, e acaricia a cabeça do homem*)

1ª MULHER – Ele disse a verdade. Madame tinha varizes.

[...]

O HOMEM (*levantando-se, grave*) – Agora vou-me embora. Fui esbofeteado e é o bastante.

ALAÍDE (*angustiada*) – Ah! Já vai? Quer o número do meu telefone?

O HOMEM (*sem dar atenção*) – Nunca fui tão feliz! Levei uma bofetada e não reagi. (*cumprimentando exageradamente*) Me dão licença.

(RODRIGUES, 2012, p. 14-5)<sup>54</sup>

La *graphic novel* presenta un hueco cuando omite la bofetada que le pega Alaíde al hombre (véase figura 12) y crea una extrañeza para los dos públicos. El público conocedor de la obra es capaz de llenar ese hueco, pero extraña esa elección, pues representar la bofetada no exige demasiados recuadros en esa forma artística; ya el público desconocedor puede tener dificultades para entender qué está sucediendo en la historia, pues el rumbo de la narrativa cambia por un elemento que no había sido presentado. Algunos cuestionamientos pueden surgir en este momento, como, por ejemplo, si el hecho (la bofetada) ocurre o no en la adaptación o si las alucinaciones de Alaíde pasan a omitir algunos detalles. Ese último cuestionamiento

<sup>54</sup> ALAÍDE (*obstinada*) - Mujer gorda, vieja, llena de varices, ¡no es amada! ¡Y ella fue tan amada! (*feroz*) ¡Mentiroso! (*Alaíde abofetea al hombre, que corta bruscamente la carcajada*) (*La 3ª mujer viene, con paso de samba, y acaricia la cabeza del hombre*)

1ª MUJER - Él dijo la verdad. Madame tenía varices.

[...]

EL HOMBRE (*levantándose, grave*) - Ahora me voy. Fui abofeteado y es lo bastante.

ALAÍDE (*angustiada*) - ¡Ah! ¿Ya se va? ¿Quiere el número de mi teléfono?

EL HOMBRE (*sin darle atención*) - ¡Nunca fui tan feliz! Me abofetearon y no reaccioné. (*cumplimentando exageradamente*) Con permiso. (Traducción nuestra)



puede servir como argumento para la eliminación de esa escena, ya que la mente de la protagonista se está descomponiendo y, aunque esto no le sucediera, alucinaciones y sueños pueden presentar construcciones que ocultan partes. Sin embargo, por muy buena que sea la argumentación, no se puede negar que esa condensación causa una extrañeza en ambos públicos, y los críticos de la fidelidad podrían utilizarla como criterio de juicio sobre la calidad de esa adaptación.

En *El Comic y el Arte Secuencial* (2010), Eisner explica que se captura o congela un segmento del flujo continuo de la acción y que esa elección, así como la del recuadro, es arbitraria. Enseguida, el autor afirma que el elemento más importante que los artistas necesitan combatir es la tendencia a la mirada evasiva del lector:

Em qualquer página, por exemplo, não existe modo algum pelo qual o artista possa impedir a leitura do último quadrinho antes da leitura do primeiro. O virar das páginas força mecanicamente certo controle, mas não de modo tão absoluto como ocorre no cinema. (EISNER, 2010, p. 40)<sup>55</sup>

Tanto el cine como el teatro impiden que el espectador tenga control sobre la secuencia de las acciones, pero los medios como la literatura, las viñetas, los audiovisuales y cualquier otro medio grabado o impreso nos dan justo lo contrario.

Con elegir la omisión de la bofetada (véase la figura 12), los adaptadores fueron en dirección a su mayor obstáculo y no lo vencieron, pues el extrañamiento causado por esa omisión nos lleva a romper el flujo continuo de la acción para buscar en los recuadros anteriores y posteriores lo que pueda haber sucedido.

---

<sup>55</sup> En cualquier página, por ejemplo, el artista no puede impedir la lectura del último recuadro antes de la lectura del primero. El pasar de las páginas fuerza, mecánicamente, algún control, pero no de modo tan absoluto como ocurre en el cine. (Traducción nuestra)



Figura 12: la omisión de la bofetada  
(BRANCO, 2013, p. 18)

Esa es la única vez en que la *graphic novel* condensa los sucesos del texto teatral de tal modo que se genera un hueco en el texto, pero, en cambio, el carácter autónomo, extensivo y palimpsestico de la obra eleva el grado de complejidad de los planos escénicos. Para Hutcheon (2013), una adaptación es el resultado del proceso de interpretación de los adaptadores, que tienen una visión particular del texto que buscan adaptar. Para lograr tal resultado, los adaptadores necesitan pasar por un proceso de creación, que puede extender las significaciones de la obra (aparte de condensarla), pues tienen autonomía ante el texto adaptado, sin que se anulen u oculten sus orígenes, generando una obra palimpsestosa.

A nuestro ver, Robert Musil, en su obra *El Hombre sin Atributos*, presenta la mejor definición para el concepto de palimpsesto. Ese concepto, que remonta desde la Grecia Antigua, representa la reutilización de un papiro/pergamino para la escritura de un nuevo texto que mantiene las huellas del anterior. Para Hutcheon (2013), el palimpsesto es la posibilidad de percibir en un texto las huellas/rasgos de los textos anteriores, una relación que el hipotexto mantiene con su hipertexto. Sin embargo, Musil describe el palimpsesto en su naturaleza cotidiana:

Era um jardim do século XVIII, ou até XVII, ainda parcialmente conservado; passando diante de suas grades de ferro batido, via-se entre as árvores, sobre relvados cuidadosamente aparados, algo que parecia um castelinho de alas curtas, um castelinho de caça ou de amor, de tempos passados. Para ser exato, as abóbadas de sustentação eram do século XVII, o parque e o andar superior pareciam do século XVIII, as fachadas tinham sido renovadas e um pouco prejudicadas no século XIX; portanto o todo estava um tanto confuso, como em retratos fotografados uns por cima dos outros[...] (MUSIL, 1989, p. 11)<sup>56</sup>

Musil nos retrata como la reutilización o superposición de conceptos forma ese palimpsesto. Es posible ver en su castellito las huellas de cómo había sido la construcción. Así como no se puede borrar las huellas de la escritura sobre el papiro o un papel - aunque se borre el grafito - no se puede reformar o transformar cualquier construcción/texto borrando al anterior. Aunque se construyera algo “nuevo”, los conceptos que lo forman le son anteriores y siempre lo marcarán. En un texto declaradamente adaptado, eso es aún más fuerte. Y en *Vestido de Noiva* no se hizo distinto.

Es justamente la naturaleza de retratos fotograbados unos por encima de otros lo que vemos en la *graphic novel* de *Vestido de Noiva*, pues la vida de Nelson Rodrigues ahora se suma a la creación de sus personajes y narrativas.

---

<sup>56</sup> Era un jardín del siglo XVIII, o incluso del XVII, aún parcialmente conservado; pasando ante sus rejas de hierro batido, se veía entre los árboles, sobre el césped cuidadosamente recortado, algo que parecía un castellito de habitaciones cortas, un castellito de caza o amor, de tiempos pasados. Para ser exacto, las bóvedas de apoyo eran del siglo XVII, el parque y el piso superior parecían del siglo XVIII, las fachadas habían sido reformadas y un poco perjudicadas en el siglo XIX; por tanto, el todo estaba un tanto confuso, como en retratos fotograbados unos por encima de los otros[...] (Traducción nuestra)

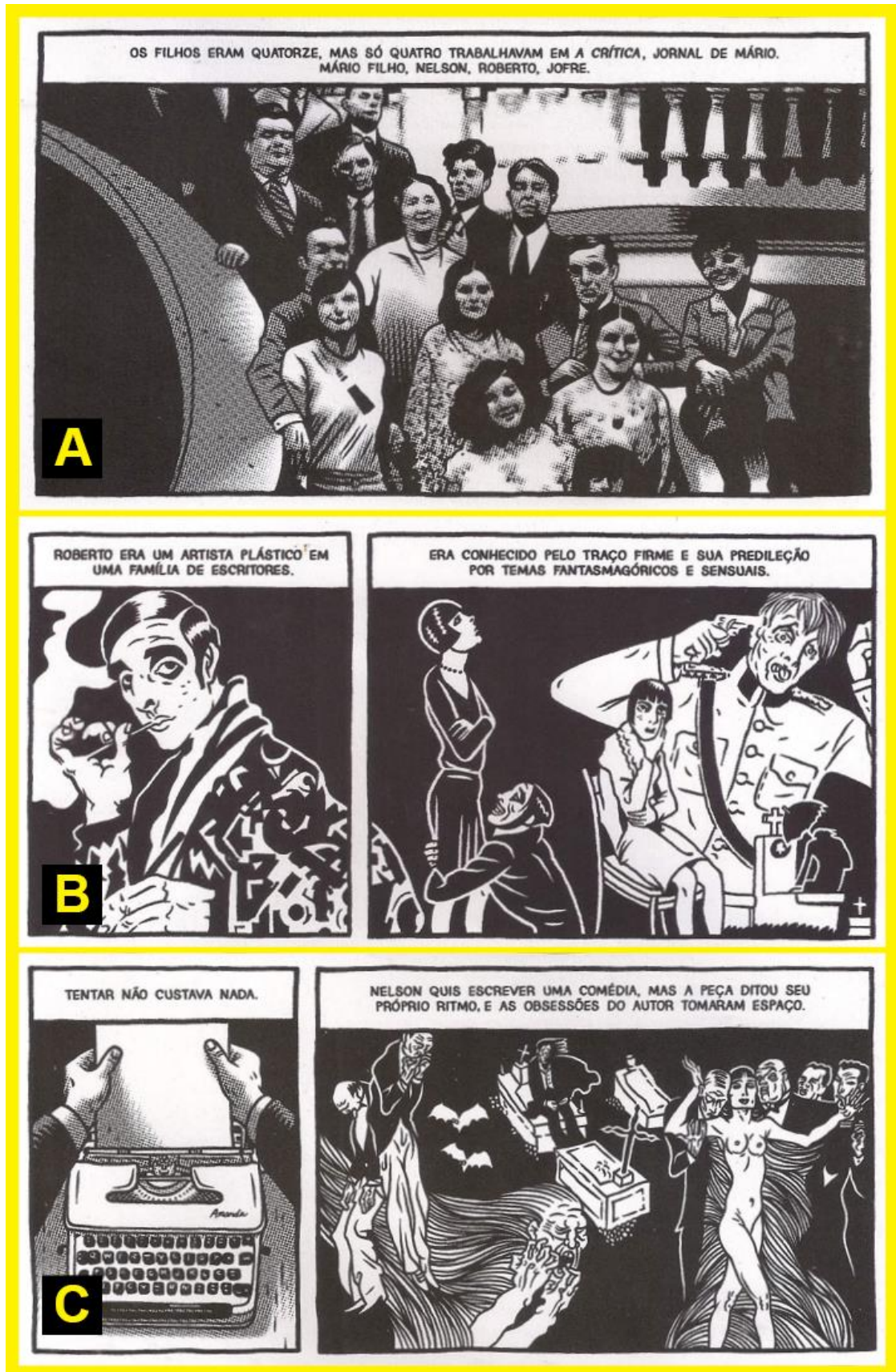


Figura 13: Família Rodrigues (A), Roberto (B) y Nelson (C)  
(BRANCO, 2013, p. 7, 8 y 36, respectivamente)

El guión crea un nuevo plano escénico para la narrativa de *Vestido de Noiva*, en el cual se cuentan algunos rasgos biográficos de la vida del dramaturgo. Los colores referentes al plano de la realidad, de la historia principal, también se hallan presentes en la historia del autor (véase la figura 13), y la representación de las predisposiciones de la familia Rodrigues reciben los tonos referentes al plano de las alucinaciones, pues se refieren a las cuestiones psicológicas de los sujetos. Es posible percibir la hipertextualidad presente en la *graphic novel*, que ahora no solo evoca al texto teatral y sus representaciones, sino también los relatos y entrevistas sobre la historia del dramaturgo.

Ese recurso se hace importante para la *graphic novel* porque es lo que les confiere un nuevo nivel de complejidad a los planos escénicos. Hemos discutido cómo la elección de los colores asociados a las sensaciones que nos transmiten agrega una camada de inteligibilidad aún más profunda a la experiencia de la terceridad de esa obra, pero los adaptadores se atrevieron a extender la significación del texto rodrigueano cuando asocian rasgos de la vida del dramaturgo con su obra. Ese sexto plano no es solo plano adicional; del mismo modo como se funden los planos de la historia principal, el plano de la historia del dramaturgo también se funde con su creación. Creador y criatura pasan a compartir los mismos rasgos, y se puede ver cómo se funden la repulsa del dramaturgo por una realidad fría con la realidad de Alaíde (véase la figura 14). Los recursos estéticos que representan las predisposiciones y repulsas de los Rodrigues se funden con la estética de la asoladora realidad de *Vestido de noiva*.



**Figura 14:** La realidad de la criatura vs. la realidad del criador  
(BRANCO, 2013, p. 60)

Esa profundidad “ocultada” en los planos escénicos de la *graphic novel* - que solo alcanzan los lectores activos - es lo que agrega una complejidad mucho mayor de lo que la esperada en esa adaptación. Dudamos que se pueda afirmar que esa adaptación presente algo innovador para el estatuto teórico de la *graphic novel* - así como lo hicieron el texto teatral y su

representación a nuestro teatro -, pero, sin dudas, se puede afirmar que la adaptación es tan compleja en nivel de construcción creativa como los textos adaptados.

Podemos afirmar que la adaptación estimula lectores activos a buscar elementos más allá de sus páginas, pues el tema de Noel Rosa es fundamental para la comprensión de la elección de los colores. De esta forma, ese medio, que tiene por su naturaleza un modo de participación del público a través del “contar” y “mostrar”, pasa ahora al modo de interacción entre público y obra, pues se hace necesario un gasto de energía para que los lectores conduzcan la historia (HUTCHEON, 2013). Eso nos muestra que esa adaptación excede el modo clásico de participación que le toca a esa forma artística, y que por eso excede la complejidad esperada por los estudiosos de la adaptación y por el público conocedor.

Como hemos señalado, la complejidad de la obra se presenta a todos los públicos (conocedores o no de la obra adaptada), pero afirmamos aún que la terceridad se encuentra en un nivel superior a aquel que entrega solo la confusión de los planos escénicos. De este modo, independientemente del público, el proceso creativo dicta la permanencia de la complejidad de la obra adaptada y, también, profundiza ese rasgo cuando posibilita aún más significados al texto.

## CONSIDERACIONES FINALES

Cuando discutimos el teatro de Nelson Rodrigues siempre surge, en algún momento del diálogo, el epíteto “genio”. Un genio, quizá, incomprendido en su momento por su “teatro desagradable”; por su representación tan desnuda de la realidad que llega a molestarnos, pues podríamos ser los protagonistas de esas historias. Reparar las anacronías de sus textos con elementos de nuestro tiempo basta para “actualizarlos”. Las comillas marcan que es innecesario actualizar lo que ya es actual. Así como la realidad le molestaba al dramaturgo, ella sigue molestándonos y provocándonos esas sensaciones de repudio. Y cuando nos encontramos ante una lectura que excede lo común, con una preocupación por lo sociohistórico y cultural, vemos en sus tragedias la representación de nuestro medio social. De este modo, no hay como ignorar o disminuir la genialidad de Rodrigues y *Vestido de Noiva*.

El texto teatral de *Vestido de Noiva* es tan complejo en sus planos escénicos que, en una lectura desprovista de cualquier conocimiento previo, renunciarlo puede ser acción común. En cuanto texto teatral, parece un texto hecho para ser leído, releído, renunciado y exorcizado. Cualquier intento de sistematizarlo nos lleva a un laberinto con innúmeros caminos sin salidas, en el cual habrá un Minotauro en el centro gritándonos “no existe solución” - y solo el ovillo de Ariadna lograría librarnos de esos percances. Esa fue la sensación que tuvimos al inicio de esta investigación. Pero solo después de entender que el texto rodrigueano no fue escrito para ser sistematizado es que logramos sobrevolar ese laberinto y ver sus caminos posibles. De este modo, los intentos de sistematizar los planos escénicos se volvieron la “degustación” de memorias alucinadas de una mente descompuesta.

Si el texto teatral de *Vestido de Noiva* tiene tal potencial, no podría pasar algo distinto con una adaptación suya. De esta forma, en esta investigación buscamos comprender la complejidad por detrás de la adaptación producida para la *graphic novel* y hasta qué punto una mente interpretante podría definir su existencia. Para eso, nos basamos en la semiótica peirceana y en criterios de los campos de la Traducción Intersemiótica y de la Teoría de la Adaptación. Combatimos el criterio de la fidelidad, sumándonos a una larga tradición, pero no pudimos dejar de señalar que la adaptación presenta elecciones que causan una extrañeza a los públicos lectores.

Buscamos mostrar, aún, con este análisis, que no es un problema pensar la adaptación en cuanto traducción (al contrario de lo que afirma Naremore, 2000), pues, aunque en ese proceso siempre nos vuelvan a la mente los textos adaptados, es posible ir más allá de las

“pérdidas” del proceso creativo. Y, además, es necesario ver esas “pérdidas” como condensaciones necesarias para adaptar la obra a su nuevo medio, que pasa a funcionar como divulgador de los textos allí amalgamados.

Conducimos este análisis considerando los procesos de interpretación, creación y recepción, que han sido postulados desde los primeros estudios de la traducción en cuanto proceso, pero tratamos de mezclarlos cuando nos parecía necesario, pues entendemos que los tres procesos no ocurren aisladamente. Aunque parezca que el proceso de recepción ocurra aisladamente, basta acordarnos de que hay creación durante la recepción, y aún más en esa obra que le exige tanto al público.

Sin embargo, aclaramos que no es el hecho de que la obra sea exigente con el público lo que define la complejidad presente en la adaptación. Por mucho que sea importante el proceso de recepción, la creatividad de los adaptadores es lo que determina la complejidad que se presenta en la obra. Y, utilizándose de otros textos, Arnaldo Branco y Gabriel Góes lograron crear una obra en la cual la intertextualidad resuena en las páginas. Además, la autonomía de los adaptadores ante el texto fuente les hizo ir más allá para promover una integración entre creador y creación.

En nuestra investigación, no encontramos análisis que consideraran más de tres planos escénicos en *Vestido de Noiva*; esa adaptación, sin embargo, propone el plano irreal como un nuevo plano y, aún, las memorias de Mme. Clessi en cuanto alucinaciones de Alaíde, dándoles un plano propio. Nos parece que, no colmados, los adaptadores decidieron sumar a todo eso un nuevo plano que integra la historia del autor a su obra, hasta su estreno en el teatro. Por eso, se puede afirmar que la *graphic novel* profundiza la complejidad de esa obra y la lleva a un nuevo nivel de significaciones.

Manuel Bandeira no se había equivocado tanto al decir que *Vestido de Noiva* consagraría a Nelson Rodrigues en otro medio (MAGALDI, 2010); se equivocó porque la consagración vino en su tiempo, pero acertó porque, con *graphic novel*, se consagró no solo al dramaturgo, sino que también a sus adaptadores.



## REFERENCIALES BIBLIOGRÁFICOS

ALFELD, Elisabete. “Vidas Secas: do romance ao filme”. In: **FronteiraZ**. São Paulo: n.11, p. 50-69, dez. 2013.

ALMEIDA, Aracy de. Cor de cinza. In: **Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida**. Brasil: Continental, 1955. 1 LP 10”.

AMORIM, Marcel Álvaro de. “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras”. In: **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.

ASTRE, Georges-Albert. “Cinéma et roman: éléments d’appréciation”. In: ASTRE, Georges-Albert (org.). **La revue des lettres modernes**. Paris, n. 36-38, 1958 *apud*. BRITO, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film (carácter and growth of a new art)**. Londres: Dennis Dobson LTD, 1931.

BANDEIRA, Manuel. Vestido de Noiva. **A manhã**, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1943. Edição 460. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

BLUESTONE, George. **Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema**. Maryland: Johns Hopkins University, 1957.

BRANCO, Arnaldo. **Vestido de Noiva**. Nelson Rodrigues: adaptação de Arnaldo Branco [roteiro] e Gabriel Góes [ilustrações]. Rio de Janeiro: Desiderata, 2013.

BRITO, João Batista B. de. “Literatura, cinema, adaptação”. In: **Graphos**. João Pessoa, v. 1, n. 2, 1996.

FERREIRA, Carolin Overhoff. "Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno". In: **Revista Nuestra América**. Concepción, Chile: n. 5, p. 131-143, jan./jul. 2008.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FUSCO, Jon. "The Psychology of Color in Film (with examples)". 24 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film>>. Acesso em: 26 de abril de 2020.

HATTNER, Álvaro. “Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação”. In: **Itinerários**. Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. tradução de André Chechinel. Florianópolis, Editora UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LICIA, Nydia. **Sérgio Cardoso: imagens de sua arte / um roteiro iconográfico organizado por Nydia Licia**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (Coleção Aplauso), 2004.

LINS, Álvaro. Algumas notas sobre “Os Comediantes”. **Correio da manhã**, 9 de janeiro de 1944. Edição 15088, 2ª seção. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

LOTMAN, Yuri. **La semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto**. Tradução de Desiderio Navarro. Madri: Cátedra, 1996.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

McFARLANE, Brian. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NAREMORE, James. “Introduction: film and the reign of adaptation”. In: NAREMORE, James (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

\_\_\_\_\_. **Semiótica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956 *apud* MAGALDI, 2010.

RODRIGUES, Nelson. Memórias de Nelson Rodrigues. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 21 de março de 1967. Edição 22686, 2º caderno. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em 25 de maio de 2020.

\_\_\_\_\_. **A Cabra Vadia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Editora, 1970 *apud* MAGALDI, 2010.

\_\_\_\_\_. **O reacionário**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977 *apud* MAGALDI, 2010.

\_\_\_\_\_. **Vestido de Noiva**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. 1ª ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**. 1ª ed. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SILVA, Nadilson M. da. “Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos”. In: **XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Campo Grande, MS: INTERCOM, 2001.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. “Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método”. In: **Crítica Cultural**, vol. 2, n. 2, jul./dez. 2007.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: **Ilha do Desterro**. Florianópolis: n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

WOOLF, Virginia. “The movies and reality”. In: **New Republic**, agosto de 1926. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality>>. Acesso em: 08 de maio de 2020.

## APÊNDICE A – Versão em português da Introdução<sup>57</sup>

*Vestido de Noiva* foi o segundo texto dramático escrito por Nelson Rodrigues e seu primeiro grande sucesso de público. A primeira encenação da peça foi realizada em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela companhia de teatro *Os Comediantes*. Somado ao louro do grande sucesso, a peça é reconhecida como o marco inicial do Teatro Moderno Brasileiro, pois rompeu com o teatro de costumes que se praticava no Brasil e inseriu a importância da *mise-en-scène* e do papel do encenador (FERREIRA, 2008).

A peça nos apresenta a protagonista Alaíde que, à beira da morte em uma mesa de cirurgia após ser atropelada, luta entre alucinações e memórias para reconstruir sua identidade e os eventos que a levaram até a presença de Madame Clessi – uma cocote assassinada pelo namorado adolescente em 1905. Transitando entre memórias e alucinações, Alaíde confronta a irmã que quer roubar-lhe o marido e, ao mesmo tempo, busca libertar-se das amarras de uma sociedade machista e tornar-se uma cocote como a outra. Entretanto, não é a temática que nos apresenta a grande inovação do *texto teatral* rodrigueano, senão a projeção exterior da mente de Alaíde que intenta recompor-se. A complexidade da representação dos três planos cênicos – realidade, alucinação e memória – é o que confere à *Vestido de Noiva* o quase epíteto “defloradora do teatro moderno nacional”<sup>58</sup>.

Realidade, alucinação e memória aparecem com fronteiras bem definidas no começo do texto rodrigueano, mas, com o passar das cenas e atos, essas fronteiras vão se tornando permeáveis e chegam a tal ponto onde não se sabe mais o que é memória ou alucinação. Se o texto teatral apresenta tal complexidade, pensar a encenação parece muito difícil. Mas a solução para a representação cênica parece ter sido um “desses encontros felizes de um autor e um diretor, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras” (PRADO, 1956 *apud* MAGALDI, 2010).

O diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski e o pintor e cenógrafo Santa Rosa, com a ajuda de Nelson Rodrigues, apresentaram na encenação original um cenário simples, porém

---

<sup>57</sup> Nos apêndices que se seguem a partir daqui, não apenas os textos bases se fazem presentes, mas também todas as imagens e tabela, sem que essas se repitam nas listas prévias ao sumário. Na versão impressa, as imagens coloridas podem ser consultadas na versão em espanhol.

<sup>58</sup> O texto aparece no início da adaptação fílmica, homônima, de 2006, dirigida por Joffre Rodrigues. O termo utilizado reflete a pouca maturidade do machismo brasileiro – que a protagonista tanto combate – ao associar as mudanças do teatro com um termo nitidamente machista que representa a perda das “flores” da virgindade feminina. Ou seja, 63 anos depois, ainda se notam traços machistas na adaptação de uma obra que mostra uma luta contra esse sistema.

com uma estrutura complexa: três palcos sobrepostos, todos frente ao público ao mesmo tempo, mas em completa escuridão. Luzes eram usadas para indicar o plano cênico atual e nisso a confusão do texto dramático ia conferindo ao palco a mesma dificuldade de representação, utilizando-se de *voz em off* e elementos extradiegéticos.

Algumas adaptações homônimas surgiram no cenário brasileiro desde então. Entre elas a adaptação fílmica de 2006, citada anteriormente, uma outra produzida em 1974 pela TV Cultura e, em 2013, uma *graphic novel* (ou história em quadrinhos, no termo brasileiro) da Editora Nova Fronteira, sob o selo Desiderata, que é o objeto de análise desta pesquisa.

A complexidade dos planos cênicos é o maior desafio para a adaptação do drama rodrigueano: o jogo de palcos e luzes das encenações teatrais é “transcodificado” para a *graphic novel* – que conta com o roteiro de Arnaldo Branco e ilustrações de Gabriel Góes – como um jogo de cores e traços que delimitam os quadros e geram a distinção necessária. Esse não é o único empecilho no processo adaptativo desta obra: a distância cultural entre os momentos históricos se faz presente e uma das preocupações dos adaptadores, neste caso, deve ser como aproximar um texto teatral de 1943 aos leitores de *graphic novel* do século XXI sem que se percam sentidos ou que se gerem anacronismos.

Por isso, ao analisarmos a adaptação do texto rodrigueano somos levados a, pelo menos, dois campos de estudo: a Tradução Intersemiótica e a Teoria da Adaptação. Com focos e metodologias distintas, mas elementos em comum, a Teoria da Adaptação surge como um desdobramento da Tradução Intersemiótica, que tem como foco o estudo das interpretações de um sistema sógnico por outro. Isso nos leva aos estudos semióticos de Charles Sanders Peirce, por exemplo. Mas não só há, neste campo, uma preocupação com o produto da tradução/transcodificação, como também uma outra preocupação que surge nos estudos de Bluestone (1957): o processo tradutório. Os contextos socioculturais que determinam os sujeitos do processo interferem na “entidade” gerada – o produto da tradução. A Teoria da Adaptação, por sua vez, se preocupa com estas duas distinções desde seu início: o processo adaptativo e a adaptação. Linda Hutcheon (2013) é quem diferencia essas duas coisas que causam tanta dificuldade na definição do campo: a “adaptação como processo” que é a interpretação criativa e a criação interpretativa, e a “adaptação como produto” que é extensiva, autônoma e palimpséstica.

Independentemente dessas preocupações teóricas, há um *leitmotiv* que está presente nos dois campos: as críticas não baseadas nos estatutos teóricos da tradução/adaptação. Esse é um tema recorrente que os teóricos dos dois campos buscam combater. Um dos exemplos mais

citado é o de Virginia Woolf que, usando o exemplo da adaptação de Anna Karenina, afirma em “The movies and reality”:

All the famous novels of the world, with their well known characters, and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples. The eye says: “Here is Anna Karenina.” A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says: “That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria.” (WOOLF, 1926, *online*)<sup>59</sup>

Declarações como essa, aponta Brito (1996), fazem parecer que a iconicidade cinematográfica – que contrasta com a iconicidade da *graphic novel* – não pode alcançar a tão rica significação verbal, e esconde, na verdade, um desprezo pela imagem visual como se ela fosse inferior à interpretação de signos verbais. Ainda sobre as críticas não especializadas, Robert Stam (2006) e Hutcheon (2013) apontam que elas veem as adaptações como “infieis”, “traições”, “deformações”, “profanações”, “secundárias”, “culturalmente inferiores”, entre tantos outros termos pejorativos.

Supõe-se que os críticos que tecem esses comentários não veem a adaptação como algo autônomo, extensivo e palimpséstico como defende Hutcheon (2013). Na sua classificação, a autora defende uma obra que não tem laços tão estreitos com a obra fonte (autonomia) e, conseqüentemente, tem mais liberdade para aumentar a significação que uma obra pode apresentar (extensão). Mas isso não pode apagar completamente os laços entre as obras, pois faz-se necessário que os consumidores dessa entidade final reconheçam nela a obra fonte (sensação de palimpsesto). Essas críticas, diz Stam (2006), não são fundamentadas no estatuto teórico da adaptação nem em interesses analíticos, senão baseadas mais em critérios de qualidade da adaptação e em uma tentativa de ver mais o que se “perde” do que o ganho no processo.

Outra questão presente nessas críticas é o famoso critério da fidelidade. Em *Novels into Film*, Bluestone afirma:

---

<sup>59</sup> Todos os famosos romances do mundo, com suas personagens bem conhecidas e suas cenas famosas parecem pedir apenas para serem postos em filmes. O que poderia ser mais fácil e simples? O cinema caiu sobre suas presas com imensa voracidade e, até agora, se alimenta em grande parte do corpo da sua infeliz vítima. Mas os resultados são desastrosos para ambos. A aliança não é natural. Olho e cérebro são despedaçados sem piedade enquanto tentam, em vão, trabalhar em dupla. O olho diz: “Aqui está Anna Karenina.” Uma voluptuosa senhora vestida de veludo preto usando pérolas aparece diante de nós. Mas o cérebro diz: “Isso se parece mais com Rainha Victoria do que com Anna Karenina.” (Tradução nossa).

The film-makers still talk about "faithful" and "unfaithful" adaptations without ever realizing that they are really talking about successful and unsuccessful films. Whenever a film becomes a financial or even a critical success, the question of "faithfulness" is given hardly any thought. If the film succeeds on its own merits, it ceases to be problematic. The film-makers are content with the assumption that they have mysteriously captured the "spirit" of the book. The issue goes no farther. (1957, p. 114)<sup>60</sup>

McFarlane segue o mesmo posicionamento e afirma: “[...] the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: ‘This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.’” (1996, p. 8)<sup>61</sup>.

Junto ao discurso da fidelidade surge o discurso da obra prima, que Béla Balázs (1931) apresenta como uma união entre forma e conteúdo em determinada mídia que não pode ser adaptada, pois o produto gerado só poderia “degradar” o “original”, mas, paradoxalmente e ironicamente, se uma obra “original” for de má qualidade, uma adaptação teria o “poder” de melhorá-la. Assim, há neste discurso a idealização do “intocável”. Hutcheon (2013) insurge contra esse discurso e nos diz que uma “obra prima” não passa de um produto apreciado por um público específico que resiste a mudanças. Sendo assim, quanto mais alterações (leituras diferentes) são encontradas nas adaptações, mais frustrado com elas se torna o público.

No entanto, como nos apresentam o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo, as leituras de uma obra são tantas quantos leitores existem, ou seja, cada leitor/espectador tem uma visão particular da obra que, invariavelmente, é influenciada pelo contexto que o cerca. Dessa forma, não há sentido nesse ideal “intocável” pois, como aponta Bakhtin:

O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou do outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (2003, p. 291)

---

<sup>60</sup> Os produtores ainda falam de adaptações fiéis e infiéis sem perceber que na verdade estão falando de filmes bem e malsucedidos. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro ou até mesmo crítico, a questão da fidelidade é ignorada. Se o filme alcança o sucesso pelos seus próprios méritos, ele deixa de ser problemático. Os produtores se contentam em acreditar que conseguiram, misteriosamente, capturar o “espírito” do livro. A questão não passa disso. (Tradução nossa).

<sup>61</sup> “[...] o crítico que se queixa de falhas de fidelidade, na verdade, está dizendo nada mais do que: ‘Essa leitura do original não confere com a minha dessa e daquela formas’” (Tradução nossa).

Para o teórico, o autor é um orquestrador de discursos anteriores que gera um novo, pois entende que o discurso surge em um determinado contexto sociohistórico e não pode deixar de tocar outros fios dialógicos existentes.

Desse modo, no processo adaptativo, os adaptadores têm a mesma função do autor da obra fonte: orquestrar discursos anteriores para gerar uma obra híbrida que não é completamente inédita assim como a obra fonte não era, ou seja, podemos dizer que cada obra vale por si própria, o que converge diretamente com os caracteres autônomos, extensivos e palimpsésticos da teoria de Hutcheon (2013).

Frente a esses dois campos teóricos, às especificidades do texto teatral rodrigueano e aos preconceitos ainda enfrentados pelas adaptações, esta investigação busca apresentar soluções para alguns questionamentos.

O que tornou *Vestido de Noiva* marco do nosso Teatro Moderno, além do próprio texto teatral, foi a solução apresentada por Ziembinski e Santa Rosa ao levar ao palco sua “impossível” representação. Isso nos revela que foi justamente a complexidade dos planos cênicos que consagrou essa encenação, pois o tema de duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem não apresentava nada inovador. Assim, a maior dificuldade encontrada pelos adaptadores é representar essa complexidade dos planos em qualquer mudança de mídia.

Creemos que por mais que o teatro em si não possa ser constituído sem a idealização prévia de um público, a complexidade desses planos o excedia. Com isso queremos dizer que independentemente do entendimento do público, a complexidade apresentada por Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa estava presente no palco. Mas será que essa mesma afirmação pode ser feita em relação à adaptação feita para a *graphic novel*?

Nossa hipótese é que, frente aos estatutos teóricos da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação, Arnaldo Branco e Gabriel Góes conseguem apresentar de forma substancial uma adaptação que não exclui a complexidade de planos cênicos do texto rodrigueano. Com isso, nosso objetivo principal se torna demonstrar quais níveis da cadeia semiótica peirceana alcança a *graphic novel* de *Vestido de Noiva* para descobrir se ela logra manter o nível de complexidade do texto fonte e se uma mente interpretante pode ou não definir essa complexidade. É importante salientar que não buscamos compreender se o fato de o leitor entender ou não a obra a torna complexa, mas se sua dificuldade de representação é ditada ou não pelo leitor.



Obviamente, levamos em consideração aspectos midiáticos e refutamos, assim como uma longa tradição, o critério de fidelidade. Ademais, para alcançar nosso objetivo geral, temos alguns objetivos específicos:

- realizar uma revisão de literatura que articule os campos da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação para formular nosso referencial teórico;
- descrever as soluções apresentadas por Ziembinski, Santa Rosa e Sérgio Cardoso para a complexidade dos planos cênicos em duas encenações e entender como elas mantêm relações com a adaptação feita para a *graphic novel*;
- interpretar a *graphic novel* tendo como base a revisão de literatura feita;
- e discutir sobre como os tradutores/adaptadores conseguem criar uma nova obra que representa a complexidade da obra fonte em um sistema de signos tão distinto ao qual ela foi projetada.

Algumas dessas questões vêm sendo respondidas desde agosto de 2016, pois esta investigação surge de um projeto de iniciação científica realizado entre os anos de 2016 e 2018. A revisão de literatura realizada no início da investigação, foi atualizada entre novembro de 2019 e janeiro de 2020, e leva muito em consideração alguns teóricos que discutem a tradução/adaptação para o cinema. Por isso, durante nosso referencial teórico, no primeiro capítulo desta investigação, algumas vezes se discutirá a relação literatura e cinema, o que não nos representa qualquer problema ou incongruência teórica, pois os estudos da Tradução Intersemiótica nos levam a discussão de sistemas de signos, mesmo que seus teóricos o tenham feito com foco nas traduções para o cinema. Já os teóricos da Adaptação promovem uma discussão que excede os limites dessa relação literatura e cinema.

Algo que também nos surgiu importante durante esse processo é a escolha de um termo que usaríamos durante toda a análise, para que não a dificultássemos com inúmeros termos que inundam os dois campos teóricos abordados. Por isso, usaremos sempre o termo “adaptação” para designar o produto final gerado pelo processo de tradução intersemiótica e pelo processo da adaptação, pois ambos os campos fazem uso desse termo como veremos no primeiro capítulo.

Por fim, para cumprir tudo o que buscamos nesta investigação a dividimos da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta nosso marco teórico; o segundo – dividido em duas partes – apresenta, primeiramente, as soluções encontradas para duas encenações de *Vestido de Noiva*

(a construção da *mise-en-scène*) e, posteriormente, nossa análise da *graphic novel*; ao final apresentamos nossas considerações finais.

## APÉNDICE B – Versão em português do capítulo 1: Tradução Intersemiótica e Teoria da Adaptação

A tradução intersemiótica foi definida pela primeira vez em 1959 por Roman Jakobson em seu texto “Aspectos linguísticos da tradução”<sup>62</sup>. Ao classificar os tipos de traduções, o autor define a tradução intersemiótica como “[...] interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2010, p. 81) e a trabalha como “transmutação”. Já as traduções intralingual (reformulação) e a interlingual (tradução propriamente dita) são definidas pelo autor, respectivamente, como “[...] interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua [e] [...] interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (*ibidem*, p. 81).

Amorim (2013) aponta que Jakobson foi o precursor ao pensar a tradução como “recodificação” e não apenas como “transporte”, e que essa recodificação, para o autor, sofre grande influência do sistema gramatical de chegada (quando traduções intralingual e interlingual) e dos sistemas de signos de chegada (quando traduções intersemióticas). Supõe-se que essa recodificação sofre alterações nos sistemas de chegada e, por isso, Jakobson (2010) aponta que no caso de deficiência nas traduções a terminologia pode ser modificada por préstimos, neologismos etc.

Com foco no cinema, Robert Stam (2000) aponta que no caso da tradução intersemiótica, há pelo menos cinco formas de construção de conteúdo que podem sanar deficiências, já que cada mídia tem suas especificidades. Estas formas são: imagens em movimento, som fonético, música, ruídos e materiais escritos. No teatro, essas cinco formas são igualmente possíveis, e na *graphic novel* busca-se uma representação desses elementos.

O interessante é que vemos a teorização de Jakobson nos apontando uma interpretação de signos verbais por outros sistemas de signos e sendo influenciada por materialidades desses outros sistemas. Isso nos leva a questionar se em Jakobson já poderíamos apontar uma possível ruptura com critérios de fidelidade na tradução intersemiótica (como abordados por Julio Plaza posteriormente), pois o próprio autor aponta deficiências nas traduções.

Em sua obra, *Tradução intersemiótica* (2010), Plaza alarga o escopo teórico de Jakobson para formular uma teoria da tradução intersemiótica que ele ainda não via

---

<sup>62</sup> On linguistic aspects of translation.

sistematizada. Sua teoria nega implicitamente o critério da fidelidade (AMORIM, 2013) e apresenta um vetor dialético.

Na sistematização anterior (de Jakobson) vemos que existe um vetor unidirecional na tradução intersemiótica que parte dos signos verbais para sistemas de signos não verbais; em Plaza esse vetor é atualizado e, assim, a tradução não parte apenas de signos verbais, mas de outros sistemas de signos para chegar, também, ao signo verbal. O autor segue uma abordagem pautada na semiótica de Charles Sanders Peirce e, portanto, aponta que a tradução extrapola o limite linguístico – dependendo de outros sistemas de signos para se realizar – pois, para Peirce, o pensamento em si já é um ato tradutório quando depende da mediação de signos e por seu caráter de “transmutação”.

O pensamento para Peirce, segundo Plaza (2010), é uma tradução daquilo que temos em mente (e isso não são apenas signos verbais, mas também imagens, sentimentos etc.) em outras representações, ou seja, outros signos. Segundo Amorim (2013), a filiação de Plaza à Escola de Frankfurt faz com que o autor entenda a tradução como uma retextualização sobre o passado, ou seja, cria um “original” sobre o passado, uma ponte entre pretérito-presente-futuro. É a partir dessa concepção de retextualização (onde se cria um novo texto) que o autor nega o critério de fidelidade, pois surge aqui o “palimpsesto” que, mais tarde, já na Teoria da Adaptação, volta a ser discutido por Linda Hutcheon.

Em sua teorização, vemos Plaza discutir e utilizar-se das discussões fenomenológicas de Peirce e de sua concepção triádica de signo que parte de simples reações emocionais até chegar a compreensões moldadas por convenções sociais.

Para Peirce (2008), fenômenos são tudo aquilo que nos surge à percepção e à mente e podem ser classificados em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade é a percepção primária do signo quando ainda não realizamos nenhuma reflexão a seu respeito e ele é percebido (sentido) por elementos que nos suscitam emoções e sensações como cores e texturas, por exemplo. Quando começamos a reagir ao signo, ou seja, o percebemos como mensagem, alcançamos a secundidade, pois agora o decomparamos em relações e associações. Já na terceiridade, alcançamos a percepção final do signo, pois passamos ao pensamento em um amplo contexto de significações, ou seja, alcançamos leituras simbólicas.

É a partir dessa concepção fenomenológica que Peirce formula sua teoria do processo triádico e hierárquico de significação, onde cada relação que o signo mantém revela um nível que depende do anterior.

O autor entende que o processo de significação ocorre dentro de três tricotomias<sup>63</sup> e que estas mantêm relações com os estágios fenomenológicos descritos anteriormente, mas antes de abordarmos as tricotomias peirceanas, faz-se importante definir alguns termos que contemplam essa teoria.

Por “signo”, Peirce entende “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (2008, p. 46). Santaella (2000) aponta que esse “alguém” é uma redução abusivamente simplificadora da mente interpretante que concebia Peirce. Segundo a autora, Peirce abaixou o nível de abstração lógica de sua definição porque “na angústia de não conseguir se fazer entender por seus contemporâneos, [Peirce] viu-se na contingência de comprometer o rigor teórico na tentativa de comunicar” (SANTAELLA, 2008, p. 12).

Ao final, esse “alguém” que é essa mente interpretante pode ser humano ou não, pode existir ou não. De todo modo, essa definição simplificadora de Peirce nos cabe para a análise desta investigação, já que nossos “interpretantes” ideais são formados em mentes humanas.

O “interpretante” (que difere da mente interpretante) é a imagem que se cria a partir do primeiro signo, ou seja, um signo que pode ser mais desenvolvido que o primeiro ou não e que, como aponta Santaella (*ibidem*), é criado, de alguma forma, pelo próprio signo primeiro. Por “objeto”, Peirce entende aquilo que o signo representa, “não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia” (2008, p. 46). Já essa ideia a qual se refere o autor pode ser chamada como “fundamento do representâmen/signo”.

Em uma representação abusivamente simplificadora podemos entender tudo isso da seguinte forma: o signo formado por uma ideia do objeto (o fundamento do representâmen) o representa e, ao ser comunicado, forma um interpretante em uma mente interpretadora.

---

<sup>63</sup> Nesta investigação nos pautamos apenas nas três primeiras tricotomias difundidas por Peirce, conscientes de que na primeira década do século XX ele estendeu sua classificação a dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos (cfr. PEIRCE, 2008). De toda forma, as três primeiras tricotomias são as mais difundidas ainda hoje porque as outras classificações nunca foram suficientemente discutidas por Peirce.

Por isso, o signo mantém relações com três coisas: consigo mesmo, com o objeto qual representa e com o interpretante, formando, então, as três tricotomias apresentadas a seguir<sup>64</sup>:

O signo em relação a si mesmo	O signo em relação ao objeto	O signo em relação ao interpretante
Qualissigno (1RSS)	Ícone (1RSO)	Rema (1RSI)
Sinsigno (2RSS)	Índice (2RSO)	Dicente (2RSI)
Legissigno (3RSS)	Símbolo (3RSO)	Argumento (3RSI)

**Tabela 1:** o signo triádico de Peirce

Para entender essas tricotomias, nos parece mais fácil abordá-las separadamente em um primeiro momento, para posteriormente, na análise, começar a discutir relações cruzadas entre elas. Na primeira tricotomia – da relação do signo consigo mesmo – encontramos os três seguintes fundamentos: o “qualissigno” (1RSS) corresponde a uma mera qualidade material do signo que só pode atuar como tal quando corporificada; o “sinsigno” (2RSS), por sua vez, é uma coisa ou um evento real que é um signo e o é através de suas qualidades, ou seja, para existir depende da pré-existência de um ou mais qualissignos (1RSS); já o “legissigno” (3RSS) é uma lei, normalmente estabelecida pelos homens, que é um signo. Ele depende então da pré-existência de sinsignos (2RSS) que são chamados isoladamente de “réplicas”. Ou seja, um legissigno (3RSS) é a repetição de réplicas (sinsignos 2RSS) frente à uma lei ou regra estabelecida. Ao mesmo tempo, a existência do sinsigno (2RSS) enquanto réplica depende da existência prévia de seu fundamento mais evoluído (o legissigno 3RSS).

Na segunda tricotomia de Peirce (2008), onde o signo mantém relações com o objeto que representa, podemos encontrar três níveis de relação: o “ícone” (1RSO) é um signo que possui características semelhantes ao objeto que representa (existindo este concretamente ou

<sup>64</sup> As tricotomias peirceanas podem parecer ter fácil visualização em um primeiro momento, mas, conforme a discussão avança, a confusão de termos se forma e a necessidade de recorrer à tabela faz-se presente constantemente. Pensando nisso, criamos siglas formadas por números e letras para cada relação triádica que veremos nesta investigação. Elas funcionam da seguinte forma: os números 1, 2 e 3 representam à qual nível a relação pertence dentro de uma tríade, e as letras significam a tríade à qual a relação pertence. Desta forma, a “relação do signo com signo/consigo mesmo” é representada pela sigla RSS, enquanto a “relação do signo com o objeto” recebe a sigla RSO e a “relação do signo com o interpretante” recebe a sigla RSI. Assim, ao falarmos sobre o “argumento (3RSI)” entende-se que o “argumento” pertence ao terceiro nível da relação do signo com o interpretante.

não), ou seja, representa o objeto justamente por suas qualidades análogas; o “índice” (2RSO) é um signo que realmente é afetado pelo objeto que representa, ou seja, ele possui uma espécie de ícone (1RSO), só que mais evoluído, pois agora ele mantém uma relação de contiguidade física com o objeto e sofre modificação por este; já o “símbolo” (3RSO) é um signo que representa um objeto em virtude de uma lei ou regra pré-existente, ou seja, ele funciona como o legissigno (2RSS), mas agora em relação ao objeto.

É na terceira tricotomia de Peirce (2008) que vemos as relações possíveis do signo com seu interpretante. A primeira relação desta tricotomia é o “rema” (1RSI), um signo que não passa de uma possibilidade qualitativa para seu interpretante. Para Peirce (2008), o rema pode até propiciar alguma informação, mas esta não é interpretada dessa forma, ou seja, o signo, enquanto rema, pode nos remeter a uma informação, mas essa informação não configura o signo em si. Já Santaella (2002) define o rema como um simples interpretante emocional, uma simples qualidade de sentimento. A segunda relação possível é o “dicente” (2RSI), um signo de existência real. Isso o impede de ser um ícone (1RSO), já que este pode representar até mesmo um objeto que não existe concretamente. Segundo Santaella (2002), o dicente (2RSI) exige uma ação física ou mental, um dispêndio de energia para que façamos a associação à qual o signo nos direciona. Por fim, o “argumento” (3RSI) é um signo de lei para o seu interpretante, ou como define Santaella (2002), um interpretante lógico que usa das regras interpretativas e, portanto, provenientes de convenção social, internalizadas pelo intérprete.

A associação entre as categorias fenomenológicas e os processos de significação dos signos de Peirce podem ser mais facilmente compreendidas ao pensarmos em cada tríade sêmica como correspondente a um dos modos como a “mente interpretante” apreende os signos. O signo em relação a si mesmo corresponde à primeiridade; em relação ao objeto à secundidade; e em relação ao interpretante à terceiridade, ou seja, como apresentado anteriormente, cada nível de significação corresponde a uma hierarquia do signo dentro dessas relações. É essa concepção triádica que nos orienta na segunda parte desta investigação onde analisamos como a complexidade dos planos cênicos é adaptada para a *graphic novel* de *Vestido de Noiva* em paralelo com a Teoria da Adaptação que discutimos na sequência.

Até a teorização de Plaza temos estudos sobre o produto final da tradução intersemiótica e é George Bluestone quem, segundo Amorim (2013), em sua obra *Novels into film* (1957), passa a discutir a adaptação como um processo. Vemos que aqui começa a surgir o termo “adaptação” nos estudos da tradução, mas ainda como o processo que entrega o produto da tradução intersemiótica.

A contribuição de Bluestone é importante, pois segundo Hattner (2013), o autor aponta que a questão da fidelidade é ignorada quando as adaptações (os filmes nesse caso, pois é o foco de seu trabalho) alcançam o sucesso financeiro, e que os diretores e produtores falam de adaptações fieis e infieis sem perceberem que falam de adaptações bem ou malsucedidas.

Esse processo adaptativo é então considerado por Brian McFarlane (1996) – que também parte dos estudos semióticos – como pouco estudado pelos críticos da adaptação e, segundo ele, deve ter como centro as questões narratológicas, já que os esses críticos focam mais na relação entre literatura e cinema. McFarlane enxerga a adaptação como tradução intersemiótica e descarta o critério de fidelidade, pois “Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct 'meaning' which the film-maker has either adhered to or in some sense violated or tampered with.” (1996, p. 7)<sup>65</sup>.

A teorização de McFarlane traz acréscimos importantes como a ruptura de hierarquia entre as artes – na qual a literatura sempre foi exaltada em relação ao produto da tradução/adaptação –, pois o autor compreende que os estudos devem entender os limites entre as artes e preocuparem-se com o processo ao invés dos resultados já que “[...] nem sempre as traduções/adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e público” (AMORIM, 2013, p. 19). Outra contribuição importante de McFarlane é que o autor vê nas adaptações dois tipos de elementos que sofrem processos diferentes: os elementos que podem ser facilmente transferidos do código verbal para o cinematográfico sofrem um “processo de transferência” enquanto os elementos que exigem maior criatividade dos adaptadores sofrem um “processo de adaptação” (*ibidem*, p. 19).

Outro autor que segue na adaptação como tradução é Yuri Lotman (1996) que, segundo Alfeld (2013), vê a adaptação cinematográfica como “contatos intergenéricos” e como “tradução não coincidente”. Assim, a adaptação se destina à criação de novos textos, pois ocorre entre distintos sistemas de signos e porque não há como reproduzir no código cinematográfico o código literário. Alfeld alega então que “[...] o filme impõe-se como um novo texto ou como recriação do literário expresso em outro sistema de significação” (2013, p. 55). O autor afirma ainda que na adaptação há três processos: um processo de “migração sígnica”, pois há o deslocamento do signo matriz (com a mudança de suporte); um processo de “conversão midiática” pelo contraste entre as palavras impressas e o movimento das imagens; e um

---

<sup>65</sup> “A crítica da fidelidade depende de uma noção de texto como algo que possui e apresenta ao leitor (inteligente) um único significado correto ao qual o produtor aderiu ou, em certo sentido, violou ou adulterou” (Tradução nossa).



processo de “tradução intersemiótica”, pois as linguagens escritas e audiovisuais têm processos de codificação distintos.

Como se nota, são muitos os teóricos que entendem a tradução intersemiótica como um processo de adaptação, pois a veem para além do critério de fidelidade, mas, como veremos a seguir, há autores desse novo campo (adaptação) que veem problemas ao se pensar adaptação como um processo de tradução. De toda forma, acreditamos na impossibilidade de uma segregação total entre os campos por mais inovadoras que sejam as abordagens das teorias da adaptação com suas novas bases teóricas e metodológicas. Por isso, nos posicionamos em abordar os dois campos concomitantemente nesta investigação.

O problema de se pensar a adaptação como uma tradução, para Naremore (2000), é que os estudos tendem a uma valorização do texto fonte e acabam recorrendo ao debate sobre fidelidade da adaptação (SILVA, FREIRE, 2007). Uma tradução intersemiótica exata/fiel é impossível de se alcançar, pois, segundo Silva e Freire (2007), nem em uma tradução intrasemiótica isso é possível. Os autores apontam que a alteração de sentido das palavras, dos sons e estruturas criam espaços de significação que, por não poderem ser preenchidos por completo, exigem subjetividade no processo tradutório. Se esses espaços tornam a fidelidade impossível em uma tradução intrasemiótica, na intersemiótica não se pode lutar por tal critério, pois não só os códigos linguísticos variam, mas também, inevitavelmente, os meios de expressão.

As discussões sobre o processo de adaptação e o critério de fidelidade são aprofundadas com Stam (2006). O critério de fidelidade, para o autor, não passa de um desapontamento do crítico ao não ver o seu entendimento da obra de partida na tela (como vemos em McFarlane, 1996) e a questão da fidelidade só pode ser superada se compreendermos isso. Com o desapontamento dos críticos, surgem termos que variam de “infel” a “vulgar” e que Stam considera de caráter extremamente moralista (STAM, 2006), pois tendo adotado uma postura desconstrutivista o autor se questiona sobre a possibilidade de existir fidelidade em uma alteração do suporte midiático. Para ele, a passagem de uma mídia unimodal para uma multimodal explica a improbabilidade de tradução literal, que ele considera, inclusive, indesejável.

Como a fidelidade não é um critério válido em sua teoria, para o autor, a adaptação não está subordinada ao texto de partida, mas é uma nova obra que surge de um ato criativo que tem especificidades próprias. Para vermos a adaptação desta forma, devemos percebê-la como uma leitura do texto de partida, ou seja, “[...] a reading that is inevitably partial, personal, and

conjectural” (STAM, 2000, p. 62)<sup>66</sup>. Uma questão além do critério da fidelidade é apontada também por Stam (2006): grande parte da crítica se baseia em um caráter subjetivo da qualidade das adaptações e deixam de lado assuntos mais interessantes como o estatuto teórico das adaptações e seus interesses analíticos. Neste ponto, essas críticas se baseiam muito no que foi “perdido”, deixando de lado os ganhos desse processo.

Stam (2006), então aponta que esse preconceito tem origens não somente no fato de algumas adaptações de romances importantes serem mal orientadas, mas também de relações enraizadas entre as duas artes (literatura e cinema que são o foco dos seus estudos). Isso inclui algumas ideias: a ideia qual artes antigas são melhores que atuais; ideias quais ganhos em uma arte representam perdas em outra; e a ideia qual a adaptação é menos por ser cópia e menos por não ser um filme puro, ou seja, duplamente menos. Mas, segundo o autor, esses preconceitos foram sendo subvertidos pelo Estruturalismo e Pós-estruturalismo. A hierarquia do romance sobre o filme foi destruída pelos teóricos da semiótica estruturalista que consideravam “[...] todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem ‘textos’ dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários” (*ibidem*, p. 21).

Pensamento este que tem colaboração na teoria da intertextualidade de Kristeva (que parte do dialogismo de Bakhtin) e da intertextualidade de Genette que falam da permutação de textualidades e, também, da crítica de Roland Barthes que nivela a crítica literária à literatura e pode ser resgatada para entender a adaptação como uma leitura do romance que não é subordinada a ele (*ibidem*). Derrida, segundo o autor, desconstruiu o binarismo original-cópia – que também causa essa hierarquia – ao postular que a aura do original não vai contra as cópias, pois a ideia de originalidade não pode existir sem elas e, ademais, o “original” sempre se revela parcialmente copiado de outras fontes. Esse “falso original” já vem sendo discutido desde, pelo menos, Bakhtin, pois o autor entendia que a obra artística nunca surge do nada e sempre se baseia em textos anteriores, desvalorizando, assim, a originalidade da obra e criando o que chamava de uma “construção híbrida” que mistura as palavras desse artista com as de um anterior (*ibidem*).

Houve, também, movimentos e tendências teóricas que Stam (2006) aponta como desconstrutores dessa hierarquia. Os estudos culturais, segundo o autor, mostram interesse em relações horizontais entre mídias fronteiriças e coloca a adaptação no mesmo nível que outras

---

<sup>66</sup> “[...] uma leitura que é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural” (Tradução nossa).

produções culturais e como parte de um contínuo discursivo. O inédito desse movimento é a apresentação da adaptação como forma igualitária a outras produções.

A narratologia, por sua vez, retira o privilégio da literatura e do romance ao entender as histórias como um material genético que se manifesta em textos específicos. Esse material, composto por núcleos narrativos, existe “abaixo” de mídias específicas e assume uma variedade de formas – das histórias da vida real aos quadrinhos, comerciais, cinema etc. –, daí o rompimento dos privilégios (*ibidem*).

A Teoria da Recepção, segundo o autor, entende o texto como um evento que tem suas lacunas completadas e tornadas verdadeiras quando lido/assistido. Isso, porque assim como o pós-estruturalismo, essa teoria foge da noção de um núcleo de significação atribuído à obra fonte e ao autor desta. Stam (*ibidem*) aponta que o texto qual Bakhtin já diz ser polifônico, dialógico, heteroglóssico e plural do romance agora é passível de outras interpretações legítimas, e que as adaptações podem ser vistas como leituras ou interpretações.

Por fim, a Teoria Performativa entende o romance como uma performance verbal e a adaptação como uma performance visual, verbal e acústica – ao pensar a adaptação cinematográfica/teatral. Segundo Stam (2006), o conceito de “proferição performativa” tem suas raízes na distinção do filósofo John Langshaw Austin entre as proferições constativas e performativas. Para o filósofo as constativas afirmam, descrevem estados de coisas e são verdadeiras ou falsas, já as performativas não fazem nada disso, mas realizam a ação à qual as constativas se referem. Assim, Stam (*ibidem*) aponta que a proferição literária cria a situação à qual se refere e a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, ambas fazendo mais do que imitar coisas pré-existentes.

Passando dos movimentos às conceituações que ajudaram a romper com a aura do “original”, Stam (2006) usa os termos “dialogismo” de Bakhtin e “intertextualidade” de Genette para chegar a sua compreensão do processo de adaptação como um dialogismo intertextual. O autor aponta que o dialogismo defendido por Bakhtin

[...] se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (2006, p. 28)

Genette, segundo Stam (*ibidem*), parte então do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade” de Kristeva para trabalhar o seu conceito de “intertextualidade” que acaba sendo alterado para “transtextualidade” e se torna mais inclusivo, pois se refere a tudo que

relaciona textos, sejam essas relações manifestadas ou não. O conceito de Genette abarca cinco tipos de relações transtextuais quais Stam considera sugestivos tanto para a teoria quanto para a análise de adaptações, mesmo que Genette não pense no cinema ao formular seu conceito.

As cinco relações transtextuais do conceito genettiano são: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Stam (2006) apresenta as categorias da seguinte forma: a “intertextualidade” corresponde à copresença de dois ou mais textos, seja como citação, plágio ou alusão, em forma oral ou escrita. A “paratextualidade” é a relação do texto com seus “paratextos” que são títulos, prefácios, posfácios etc., todos acessórios do texto e que podem ser virtualmente indistinguíveis dele, além de moldar nossa experiência com o texto.

A “metatextualidade” que, segundo Stam (2006), rompe com o critério de fidelidade pelo seu simples estatuto é a relação crítica entre textos e pode aparecer de duas formas: a primeira “explicitamente citada” corresponde às adaptações que criticam ou hostilizam textos anteriores, já a segunda “silenciosamente evocada” corresponde às adaptações que mantêm relações mais difusas ou não evidenciadas com seus textos fontes.

A “arquitextualidade” corresponde às “taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto” (2006, p. 32). Essa categoria, segundo o autor, parece ser irrelevante para a adaptação, pois geralmente elas adotam o título do texto fonte, mas existem adaptações renomeadas, não identificadas, difusas etc. que podem gerar ações judiciais por plágio já que a adaptação não foi designada como tal.

Já a última categoria, a “hipertextualidade”, é apontada pelo autor como a mais pertinente para os estudos das adaptações, pois corresponde à relação entre o texto fonte e um texto modificado, transformado, elaborado ou estendido, ou seja, a relação entre hipotexto e hipertexto nos termos genettianos.

Stam (2000) aponta ainda que o dialogismo intertextual ajuda a transcender o critério de fidelidade e, por isso, as adaptações não devem ser consideradas cópias, mas “transmutações” ou “hipertextos” que partem de um processo sem fim de “reciclagem”, transformação e transmutação de outros textos sem um nítido ponto de origem.

Frente a todo esse cenário, encontramos Linda Hutcheon que formula sua teoria da “adaptação” sem entendê-la como um processo de tradução. A autora segue o posicionamento de Stam e continua ecoando Bakhtin ao apresentar a adaptação como uma obra palimpsestosa. Assim, ela trabalha com o conceito de adaptação “como adaptação”, ou seja, “obras

inerentemente duplas ou multilaminadas” (2013, p. 28). Esse novo texto, de acordo com a autora, é o que Genette entende por texto em “segundo grau”, que tem relação com um texto anterior, mas que, para a autora, não deixa de ser autônomo e ter sua própria “presença no tempo e espaço” (*ibidem*, p. 27). Em síntese, para Hutcheon a adaptação é uma repetição que não replica.

A autora entende a adaptação sob três perspectivas distintas: a primeira faz referência a “entidade ou produto formal”, ou seja, aquilo que comumente associamos ao termo. Nesse ponto de vista, “a adaptação é uma transcodificação anunciada e extensiva de uma ou mais obras” (HUTCHEON, 2013, p. 29) que pode sofrer mudança de mídias, gêneros, focos, contexto etc. Sob a segunda perspectiva, a autora entende a adaptação como “um processo de criação”, ou seja, um processo onde os adaptadores necessitam reinterpretar e recriar o texto e que pode ser chamado de “apropriação ou recuperação” (*ibidem*, p. 29). Já sob a terceira perspectiva, Hutcheon vê a adaptação em seu “processo de recepção”, ou seja, a nossa experiência da adaptação funciona se a vemos como um processo de intertextualidade, se a percebemos como um palimpsesto onde ressoam os discursos de outras obras.

O critério da fidelidade continua sendo combatido na teoria de Hutcheon, pois, de acordo com a autora, assim como não existe tradução literal, tampouco pode existir adaptação literal, já que independente da mudança de mídia sempre há uma “reformatação” que gera perdas e ganhos (2013, p. 40). Ao pensar então em uma mudança de mídia, não há como não considerar as especificidades que cada uma possui e que por si só já causariam alterações.

Um dos motivos desse critério ainda ser levado em consideração é o que Hutcheon (2013) chama de “público conhecedor”. Segundo a autora, quando não sabemos que determinada obra é uma adaptação ou não conhecemos a obra adaptada vivenciamos a adaptação como uma obra comum, e somos o que ela chama de “público desconhecedor”. Mas quando a experienciamos de fato “como adaptação”, ou seja, reconhecemos nela o(s) texto(s) adaptado(s) nos tornamos um público conhecedor. Esse público, segundo a autora, tem expectativas e, em muitos casos, exigências frente à adaptação, o que pode ajudar ou atrapalhar o trabalho dos adaptadores, mas sem ele a adaptação não alcançaria a terceira perspectiva da autora – o processo de recepção como intertextualidade.

Como há uma tendência na adaptação de condensar os acontecimentos da história (principalmente em casos de adaptações da literatura para outras formas de arte), os adaptadores contam com o conhecimento do público sobre a obra adaptada para o preenchimento de lacunas que esse isso pode gerar. Hutcheon (2013) então aponta que há casos em que o condensamento

é tamanho que a obra fica com tantas lacunas que deixa de fazer sentido sem o apoio da obra adaptada e, assim, somente o público conhecedor consegue preencher essas lacunas, deixando o público desconhecedor frente a uma obra “incompleta”. Por tanto, aponta a autora, uma adaptação deve satisfazer ambos os públicos para ser considerada bem-sucedida.

O maior problema que um público conhecedor pode causar, ao nosso ver, é o conceito ideal de “obra prima”. As expectativas (e exigências) desse público quando não suprida gera a desvalorização das adaptações (já apontada por Stam, 2006), e junto a esses juízos de valor há concomitantemente a idealização de uma obra prima, ou seja, uma obra “intocável”.

Béla Balázs (1931) nos apresenta o conceito de “masterpiece” como uma união entre forma e conteúdo tão perfeita a determinado meio que não pode ser adaptada, pois o produto proveniente desse processo só degradaria o original. A única possibilidade para Balázs é a adaptação de obras literárias ruins, pois o cinema poderia encontrar uma forma de melhorar a obra, mas há a impossibilidade de o cinema melhorar uma obra literária já consagrada. Hutcheon (2013) insurge contra esse posicionamento e postula que uma “obra prima” não passa de um produto apreciado por um público específico que resiste a mudanças. Por tanto, o conteúdo não está preso a uma forma por ter nela uma união tão “perfeita”, mas o resultado dessa união no produto da adaptação depende das três perspectivas postuladas pela autora.

Apresentando ou não complicações nessa definição tripla de adaptação (produto, processo e recepção), o público nos parece ser o fator mais importante na teoria de Hutcheon, pois a grande contribuição que a autora apresenta é uma discussão a respeito de como o público interage com o produto formal, ou seja, quais modos de engajamento estão presentes nessa relação entre produto e público. Hutcheon nos apresenta então três formas de engajamento – contar, mostrar e interagir – sendo todos imersivos em graus e maneiras diferentes (2013).

O primeiro modo, do contar (*telling*), ocorre na nossa imaginação e é guiado pelas palavras pronunciadas, ou seja, não fica preso aos limites do auditivo, do visual e do audiovisual. No segundo modo, do mostrar (*showing*), nossa interação com a história passa para o campo da percepção direta, ou seja, o audiovisual e o gestual desempenham grandes papéis. Já o terceiro modo, do interagir (*interacting*), é o que nos oferece, segundo a autora, a maior imersão na história, pois literalmente entramos nela e a conduzimos (o que nos é oferecido no caso dos videogames) através de uma interação física e cinestésica.

A autora aponta que esses modos de engajamento não estão dissociados dos contextos de criação e recepção onde estão inseridos e que esses contextos variam entre materiais,

econômicos, culturais, pessoais, estéticos, de público etc. Em uma análise mais aprofundada, percebemos que esses modos não ocorrem isoladamente em todos os casos. Como aponta Hutcheon (2013), todos são imersivos em graus e maneiras diferentes, mas também se percebe que todos podem misturar-se em uma mesma obra em graus e maneiras diferentes, independente de qual seja seu modo de engajamento principal.

A impressão que temos ao ler a teoria de Hutcheon é que a cada meio corresponde um modo de interação/engajamento, mas nos parece que dentro de uma forma midiática, diferentes interações podem ocorrer, já que a literatura/crítica moderna já não veem mais o leitor – e isso vale ao espectador também – como um ser passivo frente a uma obra, senão como um sujeito participativo na construção desta. Desta forma, por mais que uma obra literária, por exemplo, nos pareça dotada somente do modo contar (o mais básico na teoria de Hutcheon) percebe-se que, muitas vezes, devemos fazer um esforço para compreendê-la, recorrendo a pesquisas à parte ou à utilização de paratextos etc. Isso, por si só, já nos levaria ao terceiro nível de interações que a autora discute, pois necessitamos de um dispêndio de energia, uma ação física para lograr alcançar a significação de um texto. Portanto, discutiremos isso na segunda parte desta investigação.

## APÉNDICE C – Versão em português do capítulo 2: Vestidos de Noiva

Um dos nossos argumentos nesta investigação é que a complexidade dos planos cênicos de *Vestido de Noiva* excede o entendimento do público e queremos entender se isso ocorre, igualmente, em sua adaptação. Por isso, antes de alcançar uma discussão sobre a adaptação dessa obra para a *graphic novel*, vamos recorrer por suas adaptações para o teatro.

É incomum tratarmos a encenação de um texto teatral como “adaptação”, mas tanto o estatuto teórico da Tradução Intersemiótica como o da Adaptação fornecem concepções que nos levam a esse entendimento. Isso porque a encenação teatral nada mais é do que a interpretação de um sistema de signos por outro sistema de signo. E isso não perde sua validade por fazer parte da tríade teatral – como se vê a seguir.

Em “Iniciação ao Teatro” (2003), Sábato Magaldi conceitua a tríade teatral como ator-texto-público. Segundo o autor, desde a concepção do texto dramático, o dramaturgo tem a encenação e um público em mente. A inexistência do texto transformaria a atuação em pura mímica; a inexistência do ator configura a inexistência da atuação, ou seja, o texto apenas poderia ser lido; e a inexistência do público configura a dispensabilidade do ator, pois sem ele não há resposta para a questão “para quem interpretar?”. Desta forma, a perda de qualquer base dessa tríade é responsável pela desconfiguração dessa forma artística, mas existem outros elementos no teatro que não possuem papel tão importante. Para ilustrar isso, qualquer lugar onde uma encenação ocorra apresenta uma cenografia, desde que pensemos que a própria rua pode ser um cenário. Os elementos da cenografia são de extrema importância no processo de apreensão de significados em uma encenação, mas sua ausência não desconfigura o teatro como arte, pois, como aponta Magaldi (2003), texto, ator e público são a elementaridade dessa forma artística.

Isso nos leva a questionar o papel que cenografia e público podem desempenhar nas configurações de uma peça teatral. Sabemos que *Vestido de Noiva* é considerada o marco inicial do Teatro Moderno Brasileiro porque seus planos cênicos apresentam um desafio à cenografia, à direção e, também é claro, ao público que deve compreendê-los. Mas será que o entendimento do público determinaria uma cenografia bem-sucedida? O fácil entendimento do público desconfiguraria a complexidade dos planos cênicos?

São esses questionamentos que nos fazem buscar, em duas adaptações do texto teatral rodrigueano para os palcos, respostas que podem nos ajudar a entender até onde o público pode determinar o sucesso ou insucesso de cenografia e direção. Ademais, fazemos essa



contextualização a fim de discutir as soluções apresentadas para a complexidade dessa obra em uma forma de arte que é tida como fonte de inspiração para a adaptação que analisamos nesta investigação. Aproveitamos o capítulo, também, para ir além da mera descrição de soluções encontradas e fazer uma melhor contextualização do que a obra representa e seu processo de recepção.

Entretanto, antes disso, necessitamos explicar o que temos chamado por “complexidade” e o porquê das encenações escolhidas em lugar de outras.

Por “complexidade” temos chamado a dificuldade de representação de planos cênicos dessa obra. Isso porque, em pleno 2020 onde vemos teatros sendo gravados ao vivo para a televisão, os planos cênicos de *Vestido de Noiva* poderiam ser mais facilmente separados. Uma estrutura como a do canal de TV Multishow – onde um palco giratório pode comportar vários cenários, como o programa “Vai que cola”, por exemplo – conseguiria resolver as dificuldades do texto teatral rodrigueano. Mas o palco que configurava as casas de teatro da década de 1940 não escondiam o fato de não contar com mais de uma possibilidade cenográfica. Como poderiam então encenar uma obra que necessitava de três cenografias e que aos poucos as misturaria? A solução foi encontrada, mas não sem dificuldade. Por isso, ainda hoje, encenar *Vestido de Noiva* é uma aventura, já que dificilmente um cenógrafo e um diretor vão querer repetir as soluções de outros.

As encenações escolhidas por nós são as que contaram com cenografia de Santa Rosa (1943) e de Sérgio Cardoso (1958), e essa escolha tem alguns fatores: questão de “originalidade”; mudanças encontradas de uma encenação para outra; documentação; e citação explícita na adaptação que temos por objeto de análise.

O conceito “original” é combatido desde Bakhtin, e assim segue nesta investigação, por isso utilizamos aspas ao apresentar o fator, mas não há como negar a “originalidade” da encenação de 1943 que foi a primeira em apresentar uma solução para a complexidade dos planos cênicos. Cabe ressaltar que essa “originalidade” se dá no contexto brasileiro, pois Ziembinski conhecia as técnicas utilizadas na Europa e não podemos afirmar que alguma representação do estilo não tenha ocorrido por lá. O fator “mudanças”, por sua vez, diz respeito às alterações que foram feitas 15 anos após a primeira encenação (antes disso, documenta-se que as encenações mantinham as configurações propostas por Ziembinski e Santa Rosa). Já o fator “documentação” deu-se pela facilidade de encontrar relatos e fotos sobre essas encenações e, por fim, o último fator é a “citação explícita” sobre a encenação “original” (1943) que está presente na *graphic novel*.

## APÉNDICE D – Versão em português do subcapítulo 2.1: Soluções nas Adaptações de *Vestido de Noiva* para o Teatro

Em *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (2010), Magaldi – que teve a oportunidade de entrevistar Rodrigues e organizar sua obra – apresenta entrevistas, percepções próprias e reportagens sobre algumas encenações de *Vestido de Noiva* nas décadas de 1940 e 1950 pelo menos. Em uma dessas percepções, conta o autor que por mais que Nelson Rodrigues tenha “descoberto” o Teatro Moderno Brasileiro com *Vestido de Noiva*, o pintor e cenógrafo Santa Rosa via que essa inovação já havia acontecido desde a primeira peça do dramaturgo<sup>67</sup> – *A Mulher sem Pecados* (MAGALDI, 2010); conta ainda que, frente ao fracasso de sua primeira peça, Rodrigues mantinha ambições altas para com *Vestido de Noiva* e, tendo domínio sobre carpintaria básica, se desafiava a colocar no palco o processo de ações simultâneas em tempos diferentes.

A peça alcançou o sucesso intelectual que o dramaturgo esperava e, ainda, alcançou o sucesso de bilheteria que lhe consagrou como um dos maiores dramaturgos brasileiros. Em um artigo escrito por Manuel Bandeira, para o jornal *A Manhã*, em 6 de fevereiro de 1943<sup>68</sup>, o autor diz que Rodrigues tem o dom divino de dar vida às criaturas de sua imaginação e que “*Vestido de Noiva* em outro meio consagraria um autor” (BANDEIRA, 1943, p. 4). A publicação ocorreu meses antes da primeira encenação e só errara Manuel Bandeira porque, de fato, essa peça consagrou o dramaturgo; a perda do sucesso que ele havia alcançado se deu por outros motivos com seu “teatro desagradável”<sup>69</sup>.

Sobre as “ações simultâneas em tempos diferentes” que Rodrigues logrou pôr em cena com o auxílio de Santa Rosa e de Ziembinski, houve quem apontasse a coautoria do diretor no texto de *Vestido de Noiva*. Sobre isso, Magaldi (2010) afirma que o crítico Décio de Almeida Lima lhe contou que pôde ler o texto teatral da peça antes de o dramaturgo começar as buscas por uma equipe para encená-lo, e que o texto era “rigorosamente igual” ao que foi publicado

---

<sup>67</sup> Santa Rosa foi o cenógrafo responsável pela primeira encenação de *Vestido de Noiva* em dezembro de 1943, por isso, seu pensamento nos leva a questionar se o argumento de Bluestone – sobre o critério da fidelidade ser ignorado frente ao sucesso financeiro – pode ser estendido ao marco do nosso teatro moderno. Se o cenógrafo da peça que é tida como marco aponta que uma peça anterior já possuía tais características, talvez o fracasso de bilheteria não permitisse que o dramaturgo alcançasse os louros no momento adequado e só o fizesse frente a um marco também de público.

<sup>68</sup> Todas as citações de jornais apresentadas nesta investigação foram encontradas a partir de Magaldi (2010), mas podem ser consultadas online nos endereços que constam na seção de referências bibliográficas.

<sup>69</sup> Sobre o “teatro desagradável” de Rodrigues, ver Magaldi (2010).

posteriormente (2010, p. 82). Já Magaldi, no parágrafo seguinte, atesta que o dramaturgo se revoltava com as colaborações do encenador que acabava necessitando trabalhar sobre seu texto. Desta forma, aponta que o próprio comportamento de Nelson Rodrigues já impedia um trabalho colaborativo em seu texto.

Ainda sobre o tema de colaborações na complexidade dos planos cênicos de *Vestido de Noiva*, afirma Magaldi (2010) que Rodrigues não teve nenhuma outra peça como inspiração para sua obra. Diz o crítico: “Desconheço em toda a história do teatro, algo que possa ser invocado como modelo, ainda que remoto, de *Vestido de Noiva*” (2010, p. 43). Em uma entrevista o próprio Rodrigues assumira que não conhecia teatro até começar a escrever textos teatrais:

No depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro em 4 de dezembro de 1974, Nelson declarou: “(...) isso é uma coisa que só a maturidade me permite confessar. O negócio é o seguinte. Eu... confesso isso agora porque teria vergonha de confessar. Noutros tempos eu teria me defendido assim: ‘Ah! Eu vejo muito teatro!. Mas hoje eu acho formidável e gozo pra burro ao dizer que até escrever *Vestido de Noiva* eu só tinha lido uma peça. Não digo visto. Eu tinha visto na infância, a Alda Garrido em *Cala a Boca Etelvina*. Agora, mais tarde, já adulto, eu só tinha lido *Maria Cachucha* e mais nada de teatro. Isso embora eu tivesse uma monstruosa bagagem de leitura literária. (*Depoimentos V*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Secretaria da Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1981, pp. 122 e 123)<sup>70</sup>

Saber que o dramaturgo não tinha conhecimento de teatro ao escrever *Vestido de Noiva*, poderia nos fazer questionar se não é justamente esse fator que o fez romper com tudo o que se conhecia por teatro no Brasil até então. Mas ao sabermos que Rodrigues só manteve o sucesso até sua próxima produção, vemos que o dramaturgo não se rendeu aos moldes sociais e seguiu com seu “teatro desagradável”, suas obras “pestilentas”, “fétidas”<sup>71</sup>, entre outros qualitativos (sic) (MAGALDI, 2010, p. 12).

Esse seu “teatro desagradável” é, como apontava Rodrigues, “uma meditação sobre o amor e sobre a morte” (1967, p. 21), e mais, como postula Magaldi (2010) um repúdio do dramaturgo à realidade. A frieza humana parece lhe incomodar pelas incontáveis retratações que Rodrigues põe em seus textos e são apontadas por Magaldi: “os repórteres dão a nota fria do acontecimento”; “indiferença profissional [dos médicos] pelo paciente, considerado objeto que é preciso consertar”; “incapacidade de comoção verdadeira com a tragédia dos outros” por

<sup>70</sup> Esta é uma reprodução fiel da nota de rodapé número 4, do capítulo 3 intitulado “OS PROCEDIMENTOS”, do livro *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações* (2010, p. 43), de Sábado Magaldi.

<sup>71</sup> Palavras do próprio dramaturgo no primeiro número da Revista *Dionysos*, Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1949. Sobre seu “teatro desagradável”, ver MAGALDI, 2010.

parte de uma leitora que telefona ao jornal; a frieza do médico ao dizer ao marido espantado que “é uma felicidade. Uma grande coisa” a acidentada estar em estado de choque, pois assim ela não sente nada (2010, p. 72).

Aponta então Magaldi (*ibidem*) que, para Rodrigues, a consciência/realidade só traz o sofrimento, e que o melhor é isolar-se no inconsciente onde o mundo não pode machucar o homem. Essa retratação parece ser o que vemos em *Vestido de Noiva*, onde a protagonista isolada em seu subconsciente busca recompor os fatos que a levaram à presença de Mme. Clessi. É nesse subconsciente que Alaíde vai encontrar-se na vida que sonhou para si após encontrar o diário da Mme., é em um estado de quase morte e, posteriormente, morte que a protagonista passa a “viver” a presença da Mme. Desta forma, Magaldi (2010) em alguns trechos, sugere um possível suicídio de Alaíde<sup>72</sup> que busca encontrar-se livre da realidade opressora que a cerca e da tamanha proporção que a situação conjugal alcançou, e que quiçá, de forma consciente ou inconsciente, o atropelamento não seja de fato um “acidente”.

Esse pensamento de um possível suicídio não é abordado em nenhuma das adaptações que citamos anteriormente. A *graphic novel* não representa visualmente o atropelamento, senão por meio de onomatopeias que nos remetem ao som de freios, da batida e da sirene da ambulância, assim como ocorre na encenação teatral; mesmo a adaptação fílmica de 2006, dirigida por Joffre Rodrigues (filho do dramaturgo), que faz representação do atropelamento, a faz como um atropelamento de uma jovem que olha para os lados antes de atravessar a rua, mas acaba sendo distraída por um menino que lhe pede dinheiro, e ao voltar à ação anterior, não recobra a atenção ao redor e tem tamanha reação antes de ser atropelada. A reação da personagem na adaptação fílmica ainda não sustenta a hipótese de um possível suicídio.

Enfim, não nos cabe buscar no autor os porquês de seus temas, mas apresentamos esses dados porque o próprio dramaturgo e pessoas próximas a ele escreveram e deram muitas entrevistas sobre suas obras e sua vida. Assim, esses textos nos surgem como ferramentas para entender não só os temas, mas as montagens de suas peças, além de corresponderem ao que Genette categoriza como “paratextos”.

E somada a essa paratextualidade, temos também relatos e fotos sobre duas encenações do texto teatral de *Vestido de Noiva*: a primeira, feita em 28 de dezembro de 1943, e a segunda encenada em 15 de maio de 1958.

---

<sup>72</sup> Sobre o possível suicídio de Alaíde, Magaldi (2010) discorre ao menos em três trechos nas páginas 22, 26 e 62.

A primeira encenação dessa peça deu-se sob direção de Ziembinski e cenografia e pintura de Santa Rosa. A colaboração desses dois é tamanha que Álvaro Lins a exalta em um artigo do jornal *Correio da Manhã*, em 9 de janeiro de 1944:

Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia certos obstáculos, certos meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. [...] Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de Noiva*, como também Ziembinski com a sua direção magistral (LINS, 1944, p. 29)

A arquitetura cênica desta representação equivalia às rubricas descritivas do texto teatral: três planos, um para a realidade, um para o as alucinações e outro para as memórias; o plano da realidade no topo, escadas laterais que levavam do plano das alucinações até aquele e o das memórias mais à frente, a iluminação marcava qual plano estava em desenvolvimento (ver figura 1).



**Figura 1: encenação de *Vestido de Noiva* em 1943**  
Cenografia e pintura de Santa Rosa e direção de Zbigniew Marian Ziembinski.  
(Enciclopédia Itaú Cultural. Reprodução fotográfica de Carlos Moskovic)

Na figura 1, ocorre a encenação do ato final da peça. No topo (onde ocorre o casamento à esquerda com a tumba de Alaíde à direita) fica o plano da realidade; abaixo, onde atrás dos vasos floridos há quatro arcos representando a Lapa, fica o plano das alucinações; ao pé da imagem na zona mais escura o plano das memórias; as escadas laterais, quiçá, representam o plano irreal que surge no texto teatral após da morte de Alaíde já que é o único lugar onde ela volta a ter presença “física” após sua morte. Nota-se que a iluminação neste ponto da encenação faz-se presente em três planos – o da realidade, o das alucinações e o da irrealidade; isso se dá porque neste ponto todas as fronteiras entre os planos estão rompidas. A mente de Alaíde que estava em um estado de decomposição chega ao seu limite após a sua morte e, assim, não se sabe o quanto de alucinação, realidade ou irrealidade há nesta cena.

Pelo que vimos anteriormente, muito se discute sobre quanta participação Ziembinski e Santa Rosa tiveram nessa configuração do palco, já que Rodrigues se desafiava nessa estreia e tinha gênio forte quanto a alterações. Ainda sobre essa questão, o texto teatral da peça descreve exatamente essa configuração, como veremos mais à frente, e Magaldi (2010) aponta o fato de Almeida Lima dizer que o texto não foi modificado. Magaldi que era crítico contemporâneo a Rodrigues e chegou a organizar toda sua obra, além de fazer entrevistas, afirma ainda que o dramaturgo dominava apenas a carpintaria básica, necessitando, assim, de uma equipe para levar sua peça aos palcos. Desta forma, quem assinou a cenografia e a pintura da representação cênica foi Santa Rosa que teve auxílio da direção do polonês Ziembinski.

O jogo de luzes que ocorre nessa encenação ajuda na demarcação dos planos cênicos que já contavam com a demarcação no palco. Assim, quando realidade, memória e alucinação apresentavam alguma ação das personagens, era a luz recebida em determinado plano que informa em que dimensão do drama ocorrida tal ação. A ação se torna complexa quando, no segundo ato, memória e alucinação começam a perder suas fronteiras e elementos de um plano passam a adentrar outro. Aos poucos se vai perdendo a certeza sobre a qual plano tal ação pertence, pois não se pode mais confiar nem nas memórias da protagonista. Ao fim, a complexidade de palcos e luzes e o confuso entendimento sobre as dimensões da ação formam um belo retrato de uma mente decomposta que luta por voltar ao seu estado original.

Quinze anos mais tarde, em 15 de maio de 1958, *Vestido de Noiva* voltou aos palcos no segundo aniversário do Teatro Bela Vista, sob direção de Sérgio Cardoso e encenado pela

*Companhia Nydia Lícia*<sup>73</sup>. Afirma Magaldi (2010) que Ziembinski não pôde aceitar o convite da companhia para dirigir o espetáculo e, assim, Sérgio Cardoso assumiu o papel. Foi Cardoso então que alterou completamente a encenação de *Vestido de Noiva*. Afirma Cardoso em uma entrevista<sup>74</sup> que ele

não quis fazer uma reconstituição do espetáculo do Ziembinski, desde que, não tendo trabalhado nele, poderia ser traído pela memória, e, por outro lado, a necessidade de evitar qualquer sintoma de imitação, que seria bem mais lamentável que uma falha de memória [...] Não contando com Ziembinski na direção, não se justificava aproveitar, como era minha idéia inicial, os cenários do saudoso Santa Rosa, tão intimamente estavam ligadas as duas concepções: cenário e direção (*apud* MAGALDI, 2010, p. 88)

Diferente do cenário de Santa Rosa que era dividido em três planos, o de Sérgio Cardoso era dividido em apenas duas partes que correspondiam às alucinações e à realidade. Segundo Cardoso na entrevista citada acima, no plano da realidade estava a realidade certa, já no plano das alucinações estavam as memórias que inicialmente apareciam com total lucidez e, também, as alucinações; ambas acabavam fundindo-se lentamente com o plano da realidade e tudo virava um único plano. Vale lembrar que no texto teatral alucinações e memórias acabam se misturando em um único plano, e na primeira encenação, todos esses planos acabam iluminados na última cena do terceiro ato, exceto o plano ao pé da figura 1 que representa as memórias certas antes de fusão com as alucinações.

Desta forma, podemos ver que Cardoso, com outro tratamento plástico, alcança resultado semelhante ao de Ziembinski. Segundo Magaldi (2010), como a concepção era outra, a iluminação também mudava para representar cada ação distinta que ocorria nos dois planos, ou seja, para representar a realidade, a memória pura, a memória deturpada pela alucinação e a alucinação em si eram usadas duas plataformas com pouquíssimos acessórios e um piso plástico que permitia uma iluminação de baixo para cima (ver figura 2). Assim, tudo que provinha de alucinação recebia essa iluminação que vinha de baixo do palco e dava um efeito de irrealidade, enquanto o restante era iluminado normalmente. Na encenação dirigida por Ziembinski, em 1943, a iluminação funcionava em efeito de resistência, que se utilizando de menor ou maior intensidade de luz cria um efeito onírico, ou seja, nas duas encenações temos a iluminação trabalhada de forma distinta para criar uma atmosfera enganosa.

---

<sup>73</sup> Outras encenações ocorreram nesse tempo e Magaldi chega a discorrer sobre elas, mas o crítico não consegue discorrer sobre as soluções apresentadas porque não há documentação sobre elas, senão apenas comentários e artigos sobre as representações.

<sup>74</sup> Em edição do jornal Folha da Manhã de 18 de maio de 1958. Entrevista concedida a J. J. de Barros Bella e intitulada “A dissecação da alma de uma mulher”. A edição não consta em acervo digital.



**Figura 2: encenação de *Vestido de Noiva* em 1958**  
 Direção e cenário de Sérgio Cardoso.  
 Acervo pessoal da família de Sérgio Cardoso (LICIA, 2004)

Sobre a montagem de Sérgio Cardoso, Almeida Prado tece alguns elogios no jornal *O Estado de São Paulo* (que posteriormente foram reunidos em sua coletânea de crítica teatral *Teatro em Progresso*, de 1964): “É impossível imaginar-se encenação (a de Sérgio Cardoso) melhor articulada, que resolva com mais simplicidade e elegância as inumeráveis questões técnicas e dramáticas suscitadas pela obra de Nelson Rodrigues” (*apud* MAGALDI, 2010, p. 89); e uma exaltação ainda maior no seguinte:

Sérgio Cardoso conseguiu, portanto, realizar o milagre em que ninguém acreditava: apresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido, isto é, sem se deixar influenciar e também sem procurar fugir a qualquer custo do que fora feito antes. A sua encenação é original no sentido mais raro e genuíno da palavra, o etimológico, no sentido de provir diretamente da origem, de ter voltado ao texto, deixando-se guiar e inspirar exclusivamente por ele. [...] Mas isso não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski esteja superada: ao contrário do que é moda afirmar-se hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais são superados. Passam – mas para entrar na história (*apud* MAGALDI, 2010, p. 88)

Nesses 62 anos que se passaram da primeira montagem de *Vestido de Noiva* por Sérgio Cardoso até hoje (77 anos de Ziembinski até então), são inúmeras as realizações cênicas do texto rodrigueano e adaptações para outras formas artísticas. E o maior desafio de todas acaba sendo a representação dessa complexidade dos planos cênicos, por isso, o nosso foco em analisá-la na *graphic novel* de *Vestido de Noiva*.

Como vimos, desde sua primeira encenação, a peça alcançou o êxito intelectual, ou seja, encontrou um público que logrou entender a proposta que Rodrigues, Ziembinski e Santa Rosa levaram ao palco. Mas nos questionamos se esse êxito, em ambas as representações aqui



mencionadas, condiciona de alguma forma a complexidade do que foi representado no palco. Temos em mente que independentemente da bilheteria alcançada a peça teria sido encenada em sua primeira noite, mas a “complexidade” estaria no palco? Acreditamos que a ela excede o limite de uma mente interpretante e se dá, também, pelos elementos que a constituem. A complexidade aqui, não é apenas a dificuldade de entendimento, mas a dificuldade de representação cênica no determinado momento histórico, pois o que foi posto em cena estava além do que se conhecia por teatro no Brasil.

Isso ocorre porque o rompimento de ações em sequência e cronológicas para pôr no palco ações simultâneas e anacrônicas representava uma aposta alta demais para o teatro da época. Não apenas isso era modificado, mas agora a dimensão psicológica passava a ser exteriorizada e se fundia com outras dimensões. As soluções plásticas encontradas também não correspondiam ao teatro da época, colaborando assim para o sucesso intelectual da peça e, claro, com o sucesso de bilheteria. São vários os aspectos que nos mostram porque a complexidade dessa peça excedia a compreensão do público e se constituía em si mesma no palco, mas será que esse processo se repete na adaptação para a *graphic novel*? É isso que tentamos responder na análise que apresentamos no próximo capítulo.

## APÉNDICE E – Versão em português do subcapítulo 2.2: A Adaptação de *Vestido de Noiva* para a *Graphic Novel*

A *graphic novel* de *Vestido de Noiva* foi lançada em 2013 pela Editora Nova Fronteira, sob o selo Desiderata, e conta com adaptação de Arnaldo Branco e ilustrações de Gabriel Góes. O roteiro, assinado por Branco, pode ser o primeiro elemento a levantar questionamentos sobre a adaptação, afinal, espera-se que esteja condensado, já que essa é uma adequação imprescindível para o gênero.

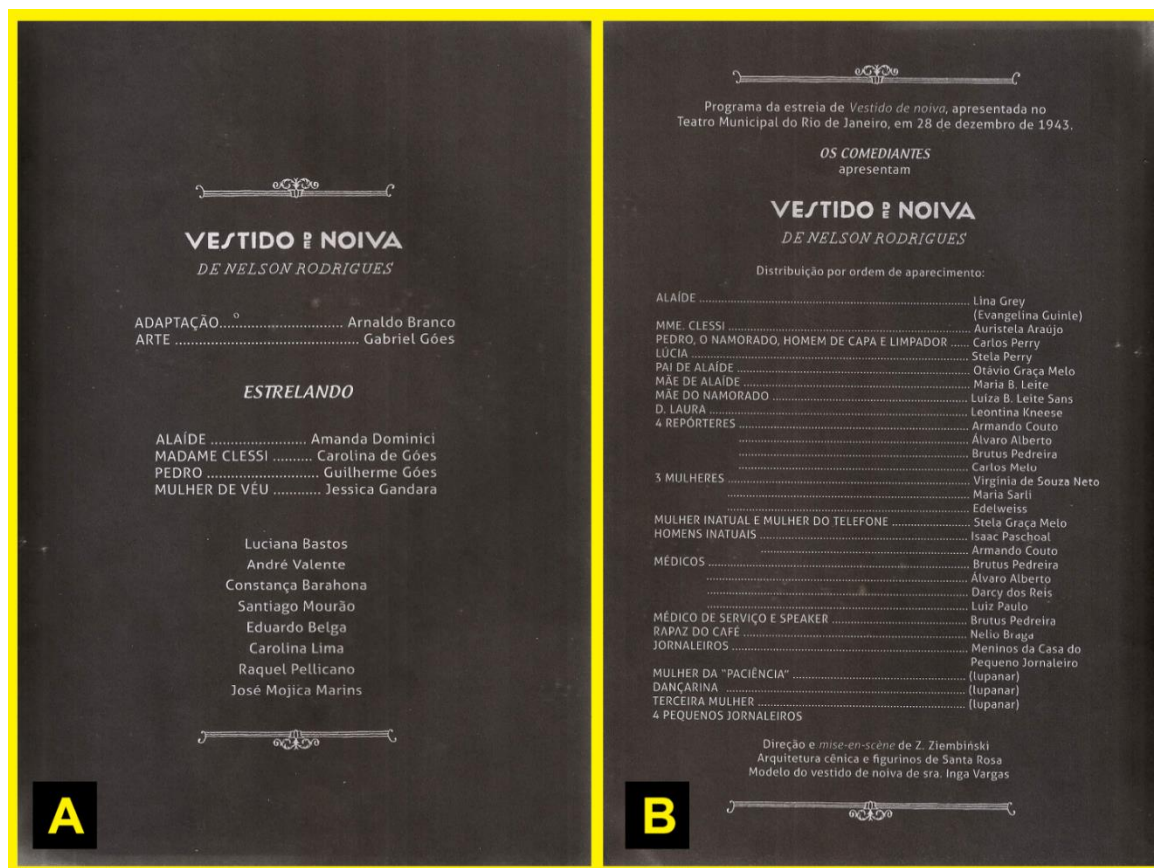
Essa adaptação pode, então, gerar discursos com diferentes juízos de valor e que poderiam ser condicionados pelo conhecimento (ou não) do estatuto teórico da Adaptação. Mas antes de discutirmos o critério de fidelidade, vamos nos ater a questões do processo criativo. Nos questionamos se essa adaptação poderia ser experimentada pelos leitores como “não adaptação” (uma obra “pura”) e, analisando a estrutura da *graphic novel*, concluímos que não.

Esse questionamento pode fazer parecer que nos atemos ao processo de recepção e, em parte, isso é certo. O processo de recepção é fundamental para guiar o processo criativo que deve decidir se conduzirá a adaptação “como adaptação” ou como um “arquitexto” que pode tentar esconder suas origens e não mencioná-las, gerando um possível processo por plágio. Genette (2006) prevê que essa categoria parece irrelevante para as adaptações, e o é para o caso dessa *graphic novel*, pois desde o título ela evoca a obra adaptada e seu autor. Mas isso não elimina que independentemente da evocação feita, idealizar um público é essencial para formação do processo criativo, da mesma forma como ocorre no teatro.

Essas questões nos levam ao que Hutcheon (2013) discorre sobre públicos conhecedores e desconhecedores. A autora postula que quando não sabemos que uma obra é uma adaptação ou se não conhecemos a obra adaptada acabamos experienciando a adaptação como uma obra comum. Porém, mesmo que os leitores de gerações mais atuais não conheçam *Vestido de Noiva* como peça teatral, não poderiam experienciar a *graphic novel* como “não adaptação”, pois eles já são informados do contrário nos paratextos da obra.

Desde a capa, a *graphic novel* já anuncia que é pertencente à obra de Nelson Rodrigues e que tem roteiro de Arnaldo Branco, ou seja, a adaptação fica nítida até para os leitores que não conhecem o dramaturgo, pois podem deduzir isso a partir das informações presentes. Mas isso fica ainda mais evidente quando os adaptadores apresentam o cartaz da encenação realizada em 1943 e uma adaptação para um cartaz da própria *graphic novel* (ver figura 3). Esses elementos têm como função situar os leitores de que o texto adaptado é não só um texto teatral

teatral, mas também uma encenação realizada setenta anos antes da publicação dessa adaptação. Como veremos mais adiante, a referência clara à encenação ocorre como parte da história da *graphic novel*.



**Figura 3:** “cartaz” da *graphic novel* (A) e cartaz da encenação de 1943 (B) (BRANCO, 2013, p. 5 e 6, respectivamente)

Portanto, podemos concluir que essa adaptação só pode ser experienciada “como adaptação” (HUTCHEON, 2013), mas será que a complexidade característica dessa obra consegue ser adaptada para a nona forma de arte? Enquanto quinta arte (teatro) suas características a levaram a um patamar de reconhecimento nacional e de sucesso intelectual, e nos questionamos se a adaptação para a *graphic novel* conseguiria alcançar semelhante cenário.

Não conseguimos discorrer sobre o sucesso intelectual da adaptação, pois há pouquíssima discussão sobre ela e, tampouco, sobre o sucesso de público já que não temos acesso aos dados da editora, mas sem dúvida podemos discorrer sobre seu processo criativo. E, desta forma, podemos discutir se essa obra alcança um resultado semelhante ao do texto adaptado.

Não pretendemos investigar se a adaptação traz alguma inovação para sua forma artística (assim como o texto teatral rodrigueano e suas encenações), mas sim discutir se o

processo criativo dos planos cênicos da adaptação os torna mais complexos do que a simples divisão por cores e quadros que discutiremos em seguida; e o quanto essa possível complexidade dependeria ou não da compreensão do público.

O texto teatral de *Vestido de Noiva* inicia com uma rubrica descritiva do seu cenário que determina o palco de sua primeira encenação: “(Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. *Trevas.*)” (RODRIGUES, 2012, p. 9, itálicos do autor<sup>75</sup>). Desta forma, quando discutimos essa obra, nos pautamos em três planos cênicos, mas na verdade há quatro, sendo que esse plano extra só é utilizado no terceiro ato da obra – mesmo estando presente desde a primeira rubrica quando se descreve as escadas laterais (que admitimos como o plano irreal).

As rubricas de Rodrigues não deixam nítido a que parte do palco corresponde esse plano irreal que surge na primeira rubrica do terceiro ato: “(*Trevas. Luz no plano da realidade: Lúcia e Pedro. Lúcia chorando. Coroas. Luz também no plano irreal.*)” (*ibidem*, p. 77). Mas no seguimento das cenas, Alaíde e Clessi não têm outra movimentação descrita até a última rubrica:

*(Crescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o bouquet, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o bouquet. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da “Marcha fúnebre”. Trevas.)* (*ibidem*, p. 85)

Não se sabe se na última ação elas sobem as escadas desde o início (de uma parte imediata do palco) ou se já estavam ao pé das escadas em algum degrau. O que se pode afirmar seguramente aqui é que as escadas configuram o plano irreal que é o quarto plano da peça.

Além dos quatro planos já descritos, a *graphic novel* emprega um quinto plano que, supostamente, parte de uma análise mais aprofundada do texto teatral. As memórias de Mme. Clessi são um elemento que deixa leitores mais atentos se questionando, pois, sendo Clessi uma alucinação de Alaíde, não há como as memórias da cocote serem reais, mas enquanto texto

---

<sup>75</sup> Todas as rubricas de *Vestido de Noiva* foram redigidas com aplicação de itálico na edição aqui utilizada, por isso deixaremos de informar que o itálico pertence ao autor daqui em diante e, quando necessário, daremos ênfases aplicando negrito. Da mesma forma, negritos não foram utilizados para dar ênfase na obra, portanto, sempre indicará ênfase nossa.

teatral e encenação conduzem as ações dessas memórias no plano da memória, os adaptadores da *graphic novel* criaram um plano particular para elas.

Há ainda um sexto plano na *graphic novel* que retrata alguns aspectos da história pessoal de Rodrigues até a estreia de *Vestido de Noiva*. Como veremos mais adiante, esse plano alcança o ponto de fundir-se com um plano de narrativa de Alaíde, mas por ora, vamos discutir como foram representados os planos cênicos da história principal<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Com “história principal” nos referimos à história adaptada do texto teatral de *Vestido de Noiva*.



Figura 4: os planos cênicos da *graphic novel* (BRANCO, 2013, p. 15, 21, 21, 43 e 64 respectivamente)

Os cinco principais planos cênicos representados na *graphic novel* são realidade, memória, alucinação, irrealidade e memórias de Clessi<sup>77</sup>, e eles são representados da seguinte forma (ver figura 4): o plano da realidade (A) recebe tons cinza e seu requadro tem traçado reto; o plano da memória (C) tem tons de vermelho e detalhes de objetos em branco, mas uma personagem pertencente a este plano nunca é representada em branco. Além disso o requadro deste plano tem linhas onduladas que indicam que seu conteúdo faz parte de pensamentos; o plano da alucinação (B) recebe as cores preto e branco (inclusive nas personagens) e tem um requadro reto; a irrealidade (E), por sua vez, é uma mistura dos planos da realidade e alucinação, ou seja, elementos reais aparecem em tons de cinza e elementos irrealis em branco e preto com requadro reto; e, por fim, as memórias de Clessi (D) recebem um requadro com linhas onduladas e os tons de vermelho do plano da memória, mas agora com uma influência muito maior de branco, alcançando um tom um pouco rosado.

Essas cores e requadros podem ser brevemente experienciadas pelos leitores da *graphic novel* em sua primeiridade, como qualissignos (1RSS), pois materializadas no papel despertam sensações como estranhamento, por exemplo, já que constituem partes isoladas da adaptação e se misturam em determinados pontos. Estes são os momentos em que essas cores e requadros, enquanto meras qualidades, passam a ser experienciadas como ícones (1RSO), pois rapidamente passam a ser vistas como tons de cinza, branco, vermelho, linhas onduladas etc., ou seja, passam a apresentar as qualidades dos objetos que representam. Isso é possível porque o rema (1RSI) está presente e nos faz experienciar esses elementos como possibilidades qualitativas que representam muito mais do que simples cores e requadros lançados ao papel. O que se experiencia nesse primeiro momento são os sentimentos e sensações, pois o rema, como aponta Santaella (2002) é um mero interpretante emocional, e pautando-nos em Peirce (2008) sabemos que essas cores e requadros representam muito mais do que suas qualidades em si, por isso “possibilidades qualitativas”.

Toda essa experiência da primeiridade acaba sendo rapidamente rompida pela secundidade e, para entender esse processo, basta remontarmos aos paratextos da adaptação. Pode-se pensar que um público desconhecedor demoraria para fazer a associação entre cores e planos cênicos e disso não temos dúvidas, mas no caso desta adaptação essa demora não pode ser tão grande, pois o público é avisado do conteúdo da obra. São necessárias apenas duas

---

<sup>77</sup> Em pesquisa anterior publicada na Revista Eletrônica Darandina, discorremos apenas sobre os três principais planos cênicos dessa obra. (SIQUEIRA, J. P.; FERNANDES, A. B. P. “Vestido de Noiva: Quadrinho e Tradução Intersemiótica”. In: Darandina Revisteletrônica. Rio de Janeiro: UFJF, 2017, vol. 10, n. 2)

páginas de história principal para que haja uma troca entre os planos da realidade e alucinação, sendo que o último quadro da realidade mostra Alaíde entrando em delírio na ambulância. Três páginas depois, uma nova mudança de planos ocorre, e em nove páginas de história principal alcança-se uma invasão de vermelhos que rompe com as mudanças sutis entre tons de cinza e preto e branco. Desta forma, são necessárias poucas páginas de história principal para que os leitores compreendam que cada jogo de cores e requadros representa um plano cênico distinto.

Um público conhecedor da obra adaptada já logra essa compreensão desde o início, até porque já tem suas expectativas em ver os planos cênicos retratados. Entretanto, a associação entre cores e planos é possível desde o início dessa obra para ambos os públicos, e assim os qualissignos (1RSS) que permeiam a *graphic novel* se transformam rapidamente em sinsignos (2RSS), alcançando-se a secundidade.

A secundidade é o momento em que os leitores da adaptação de *Vestido de Noiva* alcançam a compreensão esperada: cada jogo de cores e requadros representa um plano cênico. Vejamos por quê: as qualidades que constituem os qualissignos (1RSS) são o que dão possibilidade de existência ao sinsigno (2RSS) e este representa uma coisa ou um evento real, de acordo com Peirce (2008). A divisão do texto em planos cênicos é o evento real que configura o sinsigno que aqui se materializa através da representação por cores. Ou seja, alcança-se a divisão de planos (sinsigno 2RSS) através das qualidades do qualissigno (1RSS). Mas para entender o porquê do uso de cores para essa representação temos que retomar alguns conceitos da tradução intersemiótica, pois entendemos que essa adaptação não parte apenas do texto teatral, senão também da primeira encenação feita em 1943.

Para Plaza (2010), o único pensamento conhecido é o feito em signos e com signos, e nossa mente tende a pensar em signos com signos mais evoluídos. A isso, soma-se o fato de que na secundidade passamos a decompor um signo em relações e associações. Por isso, ao ler o texto teatral rodrigueano não é possível não ter uma ideia de encenação em mente. Uma rubrica de *Vestido de Noiva* diz o seguinte: “(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.)” (RODRIGUES, 2012, p. 17). Ao ser lida, os signos que constituem essa rubrica são entendidos por signos mais evoluídos; nossa mente, automaticamente, faz uma tradução intersemiótica e podemos “ver” um palco escurecendo enquanto outro é iluminado e actores entram nele. Aqueles signos verbais passam a ser interpretantes visuais em nossa mente.

Somado a isso, as encenações do texto teatral fazem uso do jogo de luzes para alcançar a riqueza plástica e estética dessa obra, e a *graphic novel*, em sua página 56, faz citação explícita



à primeira encenação feita em 1943 (além da imitação do cartaz). Assim, pode-se afirmar que os adaptadores tinham essa encenação em mente em seu processo criativo e que essa adaptação tem como textos fontes diferentes sistemas de signos: um pautado em signos verbais e outro em signos audiovisuais.

Na Tradução Intersemiótica houve uma atualização de vetor em Plaza (2010) e, agora, entende-se que uma tradução pode partir também de signos visuais, por exemplo, para signos verbais. Não é o caso dessa adaptação, mas isso é importante para entendermos que as traduções podem partir de qualquer sistema sógnico e chegar a qualquer outro. E é justamente isso que temos na *graphic novel*: uma tradução que parte do texto teatral, da nossa ideia de encenação (nossa tradução intersemiótica mental) e das encenações realizadas.

Entendemos que o sinsigno (2RSS), como representação dos planos cênicos, ocorre através das qualidades dos qualissignos (1RSS), e o que necessitamos alcançar agora é a relação de índice (2RSO). Este, segundo Peirce (2008), é realmente afetado pelo objeto que representa, pois mantém uma relação de contiguidade física com ele. Necessitamos, então, remontar às ideias de encenação e às encenações realizadas porque luz e cor são o que mantém essa relação.

A cor que enxergamos é determinada pela reflexão de luz que um objeto causa. Se o objeto absorve toda a luz que recebe, temos a cor preta; se refletir toda essa luz temos a cor branca e, ainda, se ele absorver apenas uma parte dessa luz e refletir o restante temos as demais cores (de acordo com o comprimento de onda refletida). Assim, pode-se dizer que luz e cor mantêm essa relação de contiguidade física do índice (2RSO), pois a cor é diretamente afetada pelo comprimento de onda refletida.

Assim, as cores da *graphic novel* são índices (2RSO) do objeto que representam (divisão de planos cênicos), pois a luz que determina o objeto é capaz de alterar também o signo. Toda essa compreensão nos exige uma ação mental para entendermos qual relação essas cores mantêm com a divisão de planos cênicos, por isso alcançamos o dicente (2RSI) que, segundo Peirce (2008) é um signo de existência real, ou seja, um signo que representa objetos reais. Santaella (2002) aponta que esse signo exige um dispêndio de energia para alcançarmos a associação à qual o signo nos direciona, e, no nosso caso, esse processo ocorre para entendermos o porquê de cores para essa representação.

Obviamente, um leitor leigo pode não fazer todas essas associações e, ainda assim, alcançar a secundidade, pois para ele a mera mudança de cor já muda o plano cênico. Ele não

precisaria compreender a relação de contiguidade física entre signo e objeto para entender quais são os planos da *graphic novel*.

A secundidade, por sua vez, não é rompida tão rapidamente quanto a primeiridade, pois agora faz-se necessário uma camada de inteligibilidade que é descrita por Peirce (2008) como um terceiro elemento que faz a mediação entre a liberdade da primeiridade e os fatos da secundidade. Para isso, os leitores da *graphic novel* precisam entender o jogo de cores e requadros para além de uma escolha casual.

Discutimos a questão do uso de cores na adaptação e citamos o uso de requadros ondulados e retos, mas pouco discutimos sobre o uso deles. Por isso, apontamos que, ao nosso ver, os traços utilizados nos requadros da *graphic novel* são importantes pela atmosfera que criam, mas não são essenciais frente ao jogo de cores estabelecido. Isso porque os traços que demarcam os requadros são um recurso arbitrário para esse formato textual (EISNER, 2010), ou seja, cabe aos desenhistas escolherem se querem ou não utilizá-las e como fazê-lo. O diferencial dessa adaptação é que o recurso dos requadros ondulados para representar a interioridade da mente da protagonista não é utilizado em todos os momentos que isso poderia ocorrer. Como a obra é majoritariamente constituída por memórias e alucinações, espera-se que o recurso “adequado” seja utilizado, mas apenas as memórias de Alaíde e Clessi (que são alucinações de Alaíde) são representadas com esse recurso. As alucinações da protagonista recebem um requadro reto que, de acordo com Eisner (2010), servem para demarcar um acontecimento que ocorre no presente.

Desta forma, entendemos que a escolha dos adaptadores se deu pelo tempo em que a ação ocorre e não pela dimensão, ao mesmo tempo em que uma memória que, na verdade, é pura alucinação recebe a configuração das supostas memórias concretas da protagonista. Nota-se então a arbitrariedade desse elemento.

Assim, da mesma forma que as alucinações são compreendidas pelos leitores como presentes na mente de Alaíde, as memórias também seriam sem a utilização requadros ondulados, pois o jogo de cores já é um indicativo para esse plano cênico. Mas não podemos negar que, de todo modo, as demarcações dos requadros colaboram para a riqueza estética da obra e somam para facilitar a transição que ocorre entre a secundidade e a terceiridade.

Pode-se pensar que alcançando-se a secundidade o processo comunicativo dessa *graphic novel* estaria completo, pois até essa dimensão, o principal elemento do texto teatral foi inserido e compreendido na adaptação. Mas a *graphic novel* não é uma forma artística

desconhecida socialmente, então, por si só, ela já nos desencadeia uma série de associações e relações que nos levam à terceiridade. Somado a isso, essa adaptação possui sinsignos (2RSS) que funcionam como réplicas e evoluem a legissignos (3RSS).

Isso porque o sinsigno (2RSS), que é visto como a divisão de planos cênicos, passa a operar como réplica quando todos os seus usos têm o mesmo significado, ou seja, todas as vezes que tons de vermelho e requadros ondulados surgem na adaptação temos o entendimento de que passamos ao plano da memória. Desta forma, cria-se um signo de lei (legissigno 3RSS) que foi pré-estabelecido pelos adaptadores. Como discutimos anteriormente, o sinsigno (2RSS) enquanto réplica depende da pré-existência do legissigno (3RSS) e é exatamente esse movimento que temos na adaptação: os adaptadores definem a lei do legissigno que passa a ser repetida em todos os sinsignos. Esses jogos de cores e requadros passam a representar então um objeto em virtude de lei, ou seja, representam os planos cênicos porque assim determinaram os adaptadores e, desta forma, temos a formação do símbolo (3RSO). E tudo isso só é possível porque o argumento (3RSI) está presente como um signo de lei, como um interpretante lógico criado a partir de uma convenção social.

Deste modo, alcançamos a terceiridade dentro do processo comunicativo que temos nessa obra, e podemos dá-lo como concluído, mas engana-se quem pensa que os adaptadores concluíram o processo criativo por aí. Pode parecer que não e tampouco ser necessário, mas há motivos para as cores presentes na *graphic novel*.

Os adaptadores lograram colocar uma “camada de inteligibilidade” ainda mais profunda do que a necessária para a transição da terceiridade que só é alcançada por aqueles leitores mais atentos que vão além de uma leitura passiva. “Leitura passiva” é um termo demasiadamente arbitrário tanto para o texto adaptado quanto para essa adaptação, pois o dispêndio de energia feito para compreender os planos cênicos rompe qualquer possibilidade de leitura desatenta. Mas o processo criativo dessa adaptação é tão rico que pode fazer o processo de recepção ser ainda mais desafiador. Isso porque as cores não foram escolhidas ao acaso. Nos questionamos os motivos, buscamos elementos que pudessem apontá-los e chegamos a detalhes que podem passar despercebidos nessas obras.

*Vestido de Noiva* começa com o atropelamento de Alaíde e, em seguida, temos a protagonista chegando ao bordel de Mme. Clessi. Uma rubrica entrega os detalhes da cena:

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. **Assistência.** Silêncio.

VOZ DE ALAÍDE (*microfone*) – Clessi... Clessi...

(*Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.*) (RODRIGUES, 2012, p. 9)

Como se nota, a vestimenta de Alaíde já é suficiente para orientar a escolha dos tons de cinza e vermelho, mas há um outro elemento que é essencial e aprofunda as significações da obra. O signo “assistência” representa a ambulância da época (anos 1940) e isso pode ser confirmado pela nota de rodapé apresentada à 11ª edição do texto teatral (Editora Nova Fronteira). Mas a relação entre esses dois signos não é de fácil relação para leitores do século XXI, pois ao pensarmos em uma ambulância, o interpretante que se forma em nossa mente tem configuração muito diferente aos possíveis daquela década.

Por isso, há na *graphic novel* um elemento que é mais relevante do que parece. Quando Alaíde chega ao bordel, a vitrola toca uma música de Noel Rosa (ver figura 5):



**Figura 5:** *Cor de Cinza*, de Noel Rosa, em *Vestido de Noiva* (RODRIGUES, 2013, p. 13)

Essa música, nitidamente, é uma escolha dos adaptadores, pois o texto teatral não informa qual música tocaria na encenação. Assim, a escolha dos adaptadores em apresentar o samba-canção *Cor de Cinza*, é muito importante, pois essa música apresenta uma descrição da ambulância da época:

Com seu aparecimento  
 Todo o céu ficou cinzento  
 E São Pedro zangado  
 Depois, um carro-de-praça  
 Partiu e fez fumaça  
 Com destino ignorado  
 [...]  
**Ao ver um carro cinzento**  
**Com a cruz do sofrimento**  
**Bem vermelha na porta**  
 Fugi impressionado  
 Sem ter perguntado  
 Se ela estava viva ou morta  
 (ALMEIDA, 1955, ênfase nossa)

A música é o elemento que liga a vestimenta de Alaíde ao carro de assistência e dá as cores à *graphic novel*. Pode-se questionar por que a protagonista não recebe essas cores na adaptação, mas isso, nitidamente, tem função de evitar confusões entre planos cênicos.

Ao mesmo tempo, temos uma adaptação que começa a apresentar-se como um compósito de elementos artísticos, assim como é o teatro. Este, como quinta arte, se utiliza de signos verbais, visuais e auditivos para sua encenação; a *graphic novel* de *Vestido de Noiva* utiliza os mesmos sistemas de signos. Pode-se afirmar então que a adaptação não tem como apresentar signos auditivos, mas a letra da música que está presente na obra funciona como índice (2RSO) da letra cantada, pois qualquer alteração na música altera também sua representação ortográfica. Esse compósito de elementos de outras formas artísticas nos faz resgatar o que Stam (2000) aponta como forma de sanar deficiências nas traduções, e esses elementos que apontamos acima são o que logram sanar a distância temporal que não nos deixa compreender que essas cores estão ligadas à ambulância da década de 1940, ou seja, cria-se assim a retextualização postulada por Plaza (AMORIM, 2013).

Passamos a discutir então a aplicação dessas cores na *graphic novel*, e temos o vermelho no plano da memória enquanto o cinza é aplicado ao plano da realidade. Temos ainda preto e branco e os tons rosados. Entender essas escolhas é entender a camada de inteligibilidade que os adaptadores aplicaram sobre essa obra, e para isso faz-se necessário compreender que relações e associações fazemos com essas cores.

O site *No Film School* possui um post intitulado “The psychology of color in film (with examples)”<sup>78</sup> no qual se discute a psicologia das cores aplicada à sétima arte, mas, se supõe que

---

<sup>78</sup> FUSCO, Jon. "The Psychology of Color in Film (with examples)". 24 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://nofilmschool.com/2016/06/watch-psychology-color-film>>. Acesso em: 26 de abril de 2020.

a representação dos significados dessas cores se estende às outras artes também. Vejamos algumas associações possíveis entre essas cores e os planos da *graphic novel*.



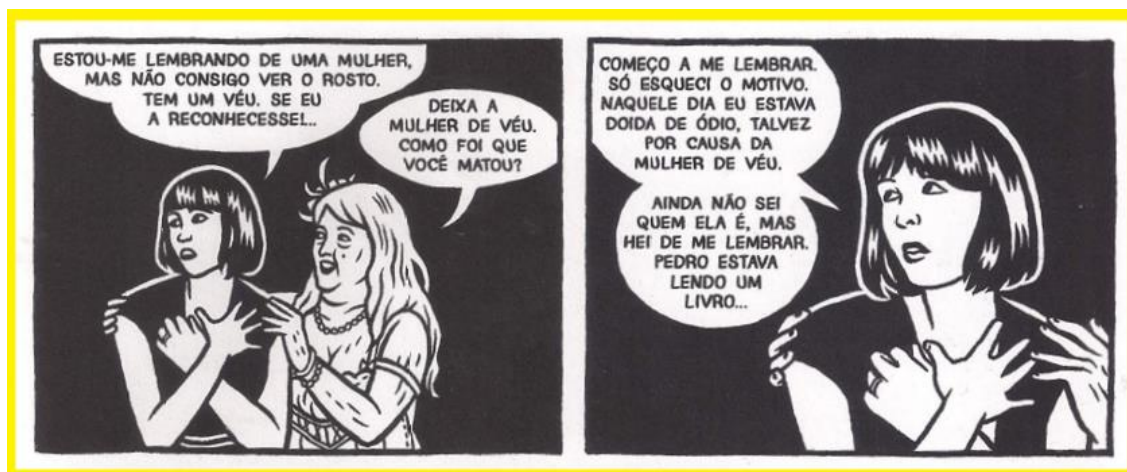
**Figura 6:** Cores do plano da memória  
(BRANCO, 2013, p. 30)

No plano da memória (ver figura 6) temos tons de vermelho que são associados à raiva, paixão, perigo, guerra e sangue, por exemplo. No cristianismo, o vermelho representa o sangue derramado por Jesus Cristo na cruz, por isso a “cruz do sofrimento bem vermelha na porta”. Essas cores se associam a todas as relações do plano da memória de *Vestido de Noiva*: duas irmãs em disputa pelo mesmo homem; o perigo que vida que Alaíde corre pelo plano de Lúcia e Pedro em matá-la; e a paixão de Alaíde pelo estilo de vida da cocote que lhe faz lutar contra uma sociedade machista que lhe causa tamanho sofrimento.



**Figura 7:** Cores do plano da realidade  
(BRANCO, 2013, p. 63)

O plano da realidade (ver figura 7), por sua vez, apresenta os tons de cinza do carro de assistência que podem ser associados à neutralidade, à falta de emoções, à uma realidade nua e crua. Por isso tão bem aplicados ao plano da realidade, pois Rodrigues, como aponta Magaldi (2010), tinha repúdio à realidade, à frieza humana tão bem retratada nas ações dos médicos que atendem Alaíde e nos papéis dos jornalistas.



**Figura 8:** Cores do plano das alucinações  
(Branco, 2013, p. 28)

Já as alucinações (ver figura 8) recebem branco e preto como suas cores. O branco é associado a respeito, pureza, simplicidade, casamento (em culturas ocidentais) e morte (nas culturas orientais); o preto é associado a sexualidade, riqueza, mistério, medo, remorso, morte (em culturas ocidentais) e infelicidade. Ou seja, a junção das duas cores também traz todas as sensações que temos ao acompanhar esse plano cênico: o respeito de Alaíde por Mme. Clessi; sua pureza e simplicidade; sua sexualidade aflorada e a riqueza que busca ao ser como Mme.; e, além disso tudo, a atmosfera de mistério, medo e remorso que a protagonista vive durante a tentativa de recompor sua mente enquanto a incerteza da morte ronda esse plano.





**Figura 9:** Cores do plano da irrealidade  
(BRANCO, 2013, p. 64)

O plano da irrealidade (ver figura 9) que surge ao final da obra é onde Lúcia se vê atormentada pela memória da irmã (ou seria pelo fantasma da irmã?). Assim, o uso das cores vinculadas aos planos da realidade e alucinação criam essa atmosfera de incertezas ao mesmo tempo que anunciam casamento e morte.



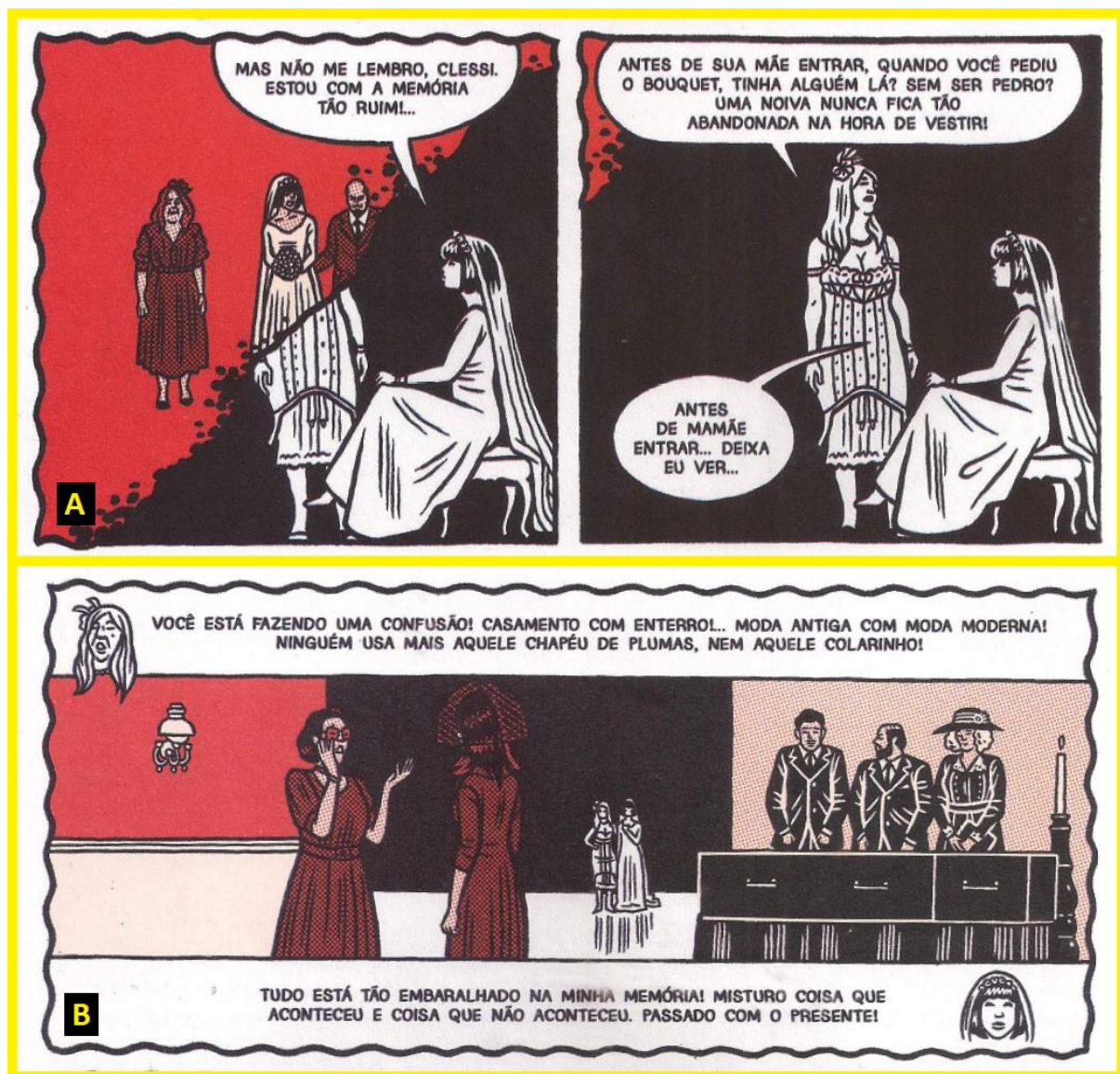
**Figura 10:** Cores do plano das memórias de Mme. Clessi (BRANCO, 2013, p. 43)

Já o plano da memória criado na *graphic novel* para contemplar a história de Mme. Clessi (ver figura 10) recebe tons de rosa, ou seja, a mistura de sensações de vermelho e branco. Assim, esse plano nos causa sensações de inocência, romantismo, leveza, mas ao mesmo tempo uma preocupação pelo perigo iminente. Essas sensações são o que rondam as memórias alucinadas de Clessi: o romantismo dela com o namorado; a inocência do jovem que é muito mais novo do que ela; o perigo que ronda o jovem que planeja uma morte romântica para os dois; e a leveza que esse plano traz para a história em um primeiro momento, já que momentaneamente passamos de uma tentativa de reconstrução de fatos para uma história paralela que não faz parte da narrativa de Alaíde, mas fundamental para a constituição da personagem.

Todas essas relações entre cores, sensações e planos cênicos conferem uma camada de inteligibilidade mais profunda do que a natural da terceiridade, pois os adaptadores conferem novas significações à obra, mas mais do que isso, eles criam signos de lei (legissignos 3RSS) que vão além da mera replicação de sinsignos (2RSS). Mas será que essas relações são suficientes para entregar uma adaptação que logra manter a complexidade dos planos cênicos do texto rodrigueano?

Podemos afirmar que a complexidade se faz presente na *graphic novel* desde o momento em que os planos passam a misturar-se - mesmo que o público do século XXI esteja acostumado a lidar com histórias que mantêm linhas temporais anacrônicas. Soma-se a essas linhas temporais (realidade e memória) o plano da alucinação, o que é apenas uma nova dimensão, então tem-se aí a possibilidade de ver essa narrativa como linhas narrativas. Mas quando essas linhas passam a misturar-se na adaptação (ver figura 11), assim como ocorre no teatro, leitores desatentos passam a outro nível de leitura e até mesmo leitores atentos têm dificuldades em lidar com a configuração dos planos. Independentemente de ser um público conhecedor ou não,

a complexidade dos planos se apresenta a todos os leitores dessa adaptação, e não é apenas alcançar a terceiridade que confere esse estado à obra, mas também o caráter extensivo e palimpséstico que assumem os adaptadores.



**Figura 11:** Desgaste das fronteiras entre planos cênicos (A) e sua total ruptura (B) (BRANCO, 2013, p. 37 e 49, respectivamente)

O roteiro assinado por Arnaldo Branco para essa adaptação não apenas condensa os acontecimentos do texto teatral rodrigueano, mas também o estende ao tratar aspectos da vida do autor e seu processo criativo até a estreia de *Vestido de Noiva*, no teatro, em 1943.

Com isso, retornamos ao critério da fidelidade que havíamos postergado no início deste capítulo. Como discutimos anteriormente, há uma longa tradição que combate esse critério porque a mudança de sistema sígnico, por si só, já é suficiente para romper a possibilidade de uma tradução ou adaptação fiel. Stam (2006) aponta que uma tradução fiel é até mesmo

indesejável, e mesmo a Teoria da Adaptação continua combatendo esse critério. Mas Hutcheon (2013) aponta que uma adaptação deve contemplar públicos conhecedores e desconhecedores da obra adaptada, e isso quer dizer que se deve tomar cuidado com condensações que criam lacunas que só podem ser preenchidas por consultas à obra adaptada.

Condensações são esperadas e fundamentais para conseguir adaptar uma obra literária ou teatral para uma arte como a *graphic novel*, mas isso não pode fazer com que a obra perca sentidos. E na adaptação de *Vestido de Noiva* podemos encontrar um trecho em que a omissão de uma ação de Alaíde causa um estranhamento nos leitores que só pode ser sanado pela consulta ao texto teatral ou por relações que o público pode fazer com uma dimensão mais alegórica.

Em uma cena no bordel de Mme. Clessi, Alaíde tem uma conversa com o homem solitário, que tem o rosto de seu marido, e acaba esbofeteando-o:

ALAÍDE (*obstinada*) – Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! (*feroz*) Seu mentiroso! (*Alaíde esbofeteia o homem, que corta bruscamente a gargalhada*) (*A 3ª mulher vem, em passo de samba, e acaricia a cabeça do homem*)

1ª MULHER – Ele disse a verdade. Madame tinha varizes.

[...]

O HOMEM (*levantando-se, grave*) – Agora vou-me embora. Fui esbofeteado e é o bastante.

ALAÍDE (*angustiada*) – Ah! Já vai? Quer o número do meu telefone?

O HOMEM (*sem dar atenção*) – Nunca fui tão feliz! Levei uma bofetada e não reagi. (*cumprimentando exageradamente*) Me dão licença.

(RODRIGUES, 2012, p. 14-5)

A *graphic novel* apresenta uma lacuna ao omitir a bofetada com que a protagonista acerta o homem (ver figura 12) e cria um estranhamento para os dois tipos de público. O público conhecedor da obra é capaz de preencher essa lacuna, mas estranha essa escolha, pois representar um tapa não exige demasiados requadros nessa forma artística; já o público desconhecedor pode apresentar dificuldades em entender o que está acontecendo na história, pois o rumo da narrativa é alterado por um elemento que não foi apresentado. Alguns questionamentos podem surgir neste momento como, por exemplo, a ocorrência ou não desse elemento na adaptação, ou se a alucinação de Alaíde passa a lhe omitir detalhes. Esse último questionamento pode servir como argumento para a eliminação dessa cena, já que de fato a mente da protagonista está em decomposição e, mesmo que não estivesse, alucinações e sonhos podem ter construções que omitem partes. Mas, por melhor que seja a argumentação, não há como negar que essa condensação causa um estranhamento em ambos os públicos e poderia ser utilizada como critério de julgamento dessa adaptação para os críticos da fidelidade.

Em *Quadrinhos e Arte Sequencial* (2010), Eisner explica que um segmento do fluxo contínuo da ação é capturado ou congelado no quadrinho (requadro) e que a escolha do segmento escolhido, assim como a escolha do requadro, é arbitrária. Em seguida, o autor afirma que o mais importante a ser vencido pelos artistas é a tendência do olhar evasivo do leitor:

Em qualquer página, por exemplo, não existe modo algum pelo qual o artista possa impedir a leitura do último quadrinho antes da leitura do primeiro. O virar das páginas força mecanicamente certo controle, mas não de modo tão absoluto como ocorre no cinema. (EISNER, 2010, p. 40)

Tanto o cinema quanto o teatro impedem que o espectador possa ter controle sobre a sequência das ações, mas mídias como a literatura, os quadrinhos, audiovisuais e qualquer outra mídia gravada ou impressa nos dão justamente o contrário.

Ao escolher omitir a bofetada, os adaptadores foram em direção ao seu maior obstáculo e não o venceram, pois o estranhamento causado por essa omissão nos leva a romper o fluxo contínuo da ação para buscar nos quadros anteriores e posteriores o que possa haver acontecido.



**Figura 12:** a omissão da bofetada  
(BRANCO, 2013, p. 18)

Essa é a única vez que a *graphic novel* condensa acontecimentos do texto teatral a ponto de causar um estranhamento no público, mas, em contraponto, o caráter autônomo, extensivo e palimpséstico da obra eleva o grau de complexidade dos planos cênicos. Uma adaptação, para Hutcheon (2013), é o resultado do processo de interpretação dos adaptadores que têm uma visão particular do texto que pretendem adaptar. Para alcançar tal resultado, os adaptadores precisam passar por um processo de criação que pode estender as significações da obra (além de

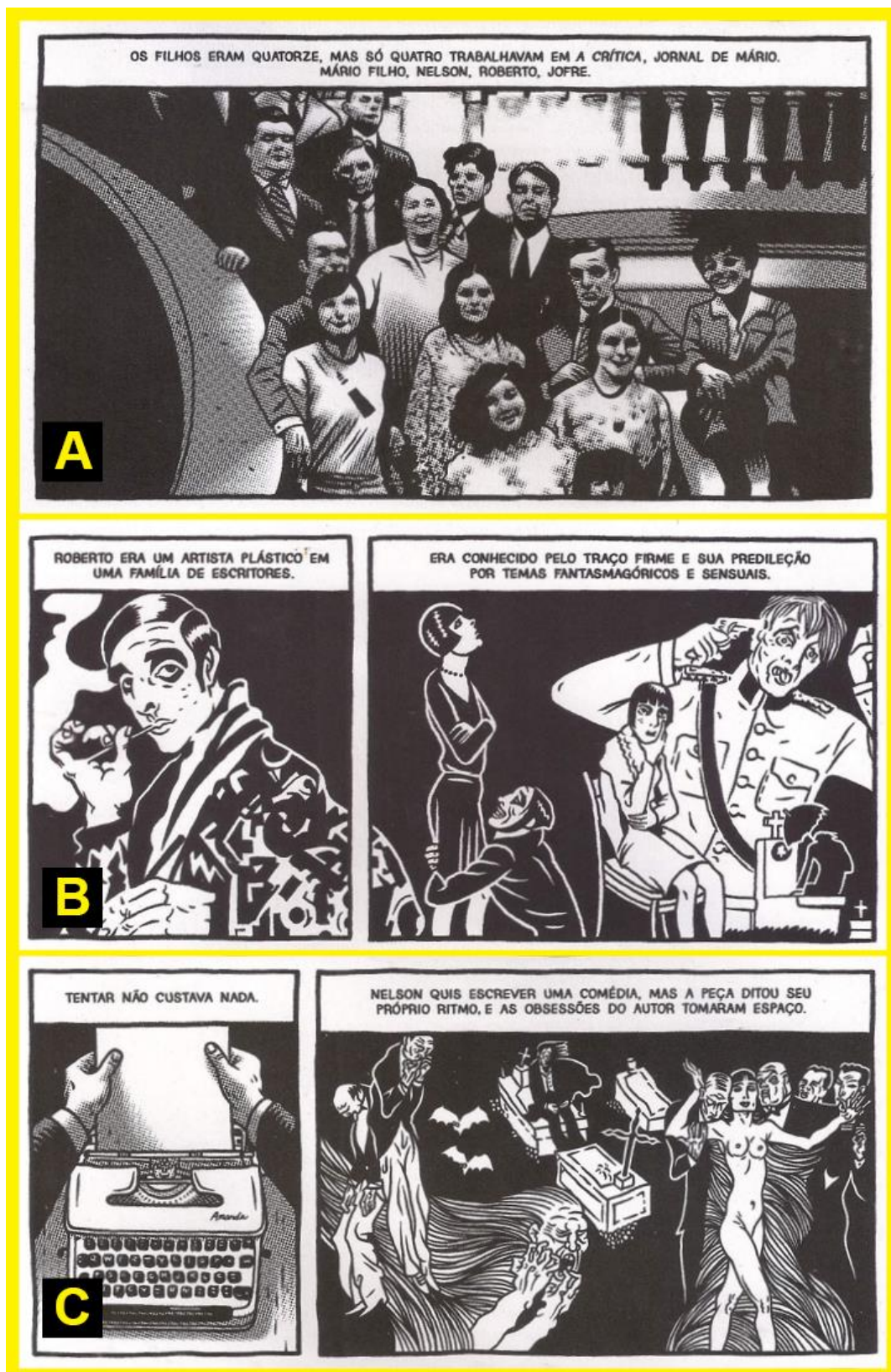
condensar), pois têm certa autonomia frente ao texto adaptado sem que se anule ou esconda suas origens, gerando assim uma obra palimpsestosa.

Ao nosso ver, Robert Musil, em sua obra *O Homem sem Qualidades*, apresenta a melhor definição para o conceito de palimpsesto. Esse conceito, que vem desde a Grécia antiga, representa a reutilização de um papiro/pergamino para a escrita de um novo texto que permanece com marcas do anterior. Para Hutcheon (2013), o palimpsesto é a possibilidade de perceber em um texto as marcas/características dos textos anteriores, uma relação que o hipotexto mantém com seu hipertexto. Mas Musil descreve o palimpsesto em sua natureza cotidiana:

Era um jardim do século XVIII, ou até XVII, ainda parcialmente conservado; passando diante de suas grades de ferro batido, via-se entre as árvores, sobre relvados cuidadosamente aparados, algo que parecia um castelinho de alas curtas, um castelinho de caça ou de amor, de tempos passados. Para ser exato, as abóbadas de sustentação eram do século XVII, o parque e o andar superior pareciam do século XVIII, as fachadas tinham sido renovadas e um pouco prejudicadas no século XIX; portanto o todo estava um tanto confuso, como em retratos fotografados uns por cima dos outros[...] (MUSIL, 1989, p. 11)

Musil nos retrata como a reutilização ou sobreposição de conceitos forma esse palimpsesto. É possível ver em seu castelinho as marcas de como a construção havia sido. Assim como não se pode apagar as marcas da escrita sobre o papiro ou sobre um papel – ainda que se apague o grafite – não se pode reformar ou reformular qualquer construção/texto apagando o anterior. Ainda que se construísse algo “novo”, os conceitos que o formam são anteriores e sempre o marcarão. Em um texto declaradamente adaptado, isso é ainda mais forte. E em *Vestido de Noiva* não é diferente.

É justamente a natureza de retratos fotografados uns por cima dos outros que vemos na *graphic novel* de *Vestido de Noiva*, pois a vida de Nelson Rodrigues agora soma-se à criação de suas personagens e narrativas.



**Figura 13:** Família Rodrigues (A), Roberto (B) e Nelson (C)  
(BRANCO, 2013, p. 7, 8 e 36, respectivamente)

O roteiro de Branco cria um novo plano cênico para a narrativa de *Vestido de Noiva* no qual a narrativa passa a contar alguns aspectos biográficos da vida do dramaturgo. As cores referentes ao plano da realidade da história principal também se fazem presentes na história de autor (ver figura 13), e a representação das predileções da família Rodrigues recebem os tons referentes ao plano da alucinação, pois se referem a questões psicológicas dos sujeitos. É possível perceber a hipertextualidade presente na *graphic novel* que agora não só evoca o texto teatral e suas encenações, mas também os relatos e entrevistas sobre a história do dramaturgo.

Esse recurso se torna tão importante para a *graphic novel* porque é que confere um novo nível de complexidade aos planos cênicos. Discutimos anteriormente como a escolha das cores associadas às sensações que elas nos transmitem agrega uma camada de inteligibilidade ainda mais profunda à experiência de terceiridade dessa obra, mas os adaptadores ousaram estender a significação do texto rodrigueano quando associaram aspectos da sua vida com sua obra. Esse sexto plano não é um mero plano adicional; assim como os planos da história principal se fundem, o plano da história do dramaturgo também se funde à sua criação. Criador e criatura passam a compartilhar das mesmas características, e podemos ver como a repulsa do dramaturgo por uma realidade fria funde-se com a realidade de Alaíde (ver figura 14). Os recursos estéticos que representam as predileções e repulsas dos Rodrigues fundem-se com a estética da realidade assoladora de *Vestido de Noiva*.



**Figura 14:** Realidade da criatura vs. realidade do criador  
(BRANCO, 2013, p. 60)

É toda essa profundidade “escondida” nos planos cênicos da *graphic novel* – que só é alcançada por leitores ativos – que entrega uma complexidade muito maior do que a esperada nessa adaptação. Hesitamos em afirmar que a adaptação entrega algo inovador para o estatuto teórico da *graphic novel* – da mesma forma que *texto teatral* e encenação trouxeram ao nosso



teatro –, mas, sem dúvidas, podemos afirmar que a adaptação é tão complexa em nível de construção criativa quanto os textos adaptados.

Podemos sim afirmar que a adaptação faz com que leitores ativos busquem elementos para além de suas páginas, pois a música de Noel Rosa é fundamental para a compreensão das escolhas de cores. Desta forma, essa mídia que tem por natureza um modo de engajar o público através do “contar” e “mostrar” passa agora ao modo de interação entre público e obra, pois faz-se necessário um dispêndio de energia para que leitores conduzam a história (HUTCHEON, 2013). Isso nos mostra que essa adaptação excede o modo clássico de interação dessa forma artística, e que por isso vai além da complexidade esperada por estudiosos da adaptação e público conhecedor.

Como apontamos anteriormente, a complexidade da obra se faz presente a todos os públicos (conhecedores da obra adaptada ou não), mas afirmamos ainda que a terceiridade se faz presente em um nível superior àquele que entrega a mera confusão de planos cênicos. Desta forma, independentemente do público, o processo criativo dita a permanência da complexidade da obra adaptada e, também, aprofunda essa característica ao possibilitar ainda mais significações ao texto.

## APÉNDICE F – Versão em português das Considerações Finais

Ao discutirmos o teatro de Nelson Rodrigues sempre surge, em algum momento do diálogo, o epíteto “gênio”. Um gênio, quiçá, incompreendido em seu momento por conta de seu “teatro desagradável”; por sua retratação tão crua da realidade que chega a nos incomodar, pois poderíamos ser os protagonistas dessas situações. Um simples preenchimento das anacronias com elementos de nosso tempo bastaria para “atualizar” seus textos. As aspas propositais marcam a desnecessidade de atualizar o que já é atual. Assim como a realidade incomodava o dramaturgo, ela segue nos incomodando e causando essas sensações de repúdio. E quando nos deparamos com uma leitura já fora do lugar-comum, com uma preocupação sociohistórica e cultural, vemos a representação do nosso meio em suas tragédias. Desta forma, não há como não vermos Rodrigues como um gênio, e *Vestido de Noiva* não é diferente de seu autor.

O texto teatral de *Vestido de Noiva* é tão complexo em seus planos cênicos que, em uma leitura desprovida de qualquer conhecimento prévio, desistir dele pode ser ação comum. Enquanto texto teatral, parece um texto feito para ser lido, relido, abandonado e exorcizado. Qualquer tentativa de sistematização do texto nos leva a um labirinto com inúmeros caminhos sem saídas e um Minotauro ao centro gritando “não há solução” – só o fio de Ariadne conseguiria nos livrar desses percalços. No começo desta investigação, essas tentativas eram realizadas, mas somente quando as abandonamos e entendemos que o texto rodrigueano não está escrito para ser sistematizado é que logramos sobrevoar esse labirinto e enxergar os seus caminhos possíveis. Assim, as tentativas de sistematização dos planos cênicos transformaram-se em degustações de memórias alucinadas de uma mente decomposta.

Se o texto teatral de *Vestido de Noiva* tem tamanho potencial, não poderia ser diferente uma adaptação sua. Desta forma, nesta investigação buscamos compreender a complexidade por trás da adaptação feita à *graphic novel* e até que ponto uma mente interpretante poderia definir sua existência. Para isso nos pautamos na semiótica peirceana e em critérios dos campos da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação. Combatemos o critério da fidelidade somando-nos a uma longa tradição, mas não podemos deixar de apontar que a adaptação apresenta escolhas que causam estranhamentos aos públicos.

Buscamos, ainda, mostrar com essa análise que não há problema em se pensar a adaptação como tradução (ao contrário do que afirma Naremore, 2000), pois ainda que nesse processo sempre se tenha em mente os textos adaptados, é possível ir além das “perdas” do processo criativo. E, mais, ver essas “perdas” como condensações necessárias para adaptar a

obra à sua nova forma midiática que funciona como um novo divulgador dos textos ali amalgamados.

Esta análise foi conduzida levando em consideração os processos de interpretação, criação e recepção, que vêm sendo postulados desde os primeiros estudos da tradução como processo, mas tivemos como intenção misturá-los conforme se fazia necessário, pois entendemos que os três processos não ocorrem isoladamente. Ainda que pareça que o processo de recepção ocorra isoladamente, basta lembrarmos que há criação durante a recepção, ainda mais nessa obra que exige tanto de seu público.

Mas não é por exigir de seu público que a complexidade dos planos cênicos presentes na adaptação pode ser definida por ele. Por mais importante que seja o processo de recepção, a criatividade dos adaptadores é que determina a complexidade que permeia a obra. E utilizando-se de outros textos, Arnaldo Branco e Gabriel Góes conseguem criar uma obra onde a intertextualidade ecoa em suas páginas. Ademais, a autonomia dos adaptadores ao texto fonte fez com que eles fossem além deste e promovessem uma integração entre criador e criação.

Em nossa investigação, não encontramos análises que considerassem *Vestido de Noiva* para além de três planos cênicos; esta adaptação, por sua vez, entrega o plano irreal como um novo plano e apresenta, ainda, as memórias de Mme. Clessi como alucinações de Alaíde, dando a elas um plano próprio. Não contentes, somando a tudo isso, os adaptadores ainda empregam um novo plano que integra a história do autor e sua obra, até a estreia desta. Por isso, pode-se afirmar que a *graphic novel* aprofunda a complexidade dessa obra e a leva a um novo patamar de significações.

Manuel Bandeira não errara tanto ao afirmar que *Vestido de Noiva* consagraria Nelson Rodrigues em outro meio (MAGALDI, 2010); errou porque a consagração veio em seu tempo, mas acertou porque na mídia da *graphic novel* não apenas logra consagrar o dramaturgo, mas também seus adaptadores.