

BROOK

GODARD

LITERATURA E CINEMA
da semiótica à tradução cultural



Thais Flores Nogueira Dini

**Thaís Flores Nogueira
Diniz** é mestre em Inglês e dou-
tora em Literatura Comparada
pela UFMG. Foi professora ad-
junta do Instituto de Ciências Hu-
manas e Sociais da UFOP por
quase dez anos e, atualmente,
leciona Literaturas de Expressão
Inglêsa, na Faculdade de Letras
da UFMG. Suas pesquisas se
estendem ao campo da Tradu-
ção Intersemiótica e da relação
entre a Literatura e o Cinema.

TECA DA FACULDADE DE LETRAS

Thaís Flores Nogueira

tema : ...

1999

10009

418.02
D585L
1999

Thaís Flores Nogueira Diniz

LITERATURA E CINEMA:
DA SEMIÓTICA À TRADUÇÃO CULTURAL

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

envio 13/04/06



101890009

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

editora



Ouro Preto

1999

UFMG - Faculdade de Letras
Biblioteca

Copyright © 1999 by Thaís Flores Nogueira Diniz

Projeto Gráfico
Elivânia de Cássia Moreira
Jório Coelho

Capa
Conceição Pimenta

Revisão
Andréa Gonçalves Rodrigues
Rosângela Maria Zanetti

idade de letra

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

04/09/2000

1018900-09
SELO HORARIO

Ficha Catalográfica
Catalogado pela Biblioteca da Escola de Minas/UFOP

D5851 Diniz, Thaís Flores Nogueira

Literatura e Cinema: da semiótica à tradução
cultural / Thaís Flores Nogueira Diniz. – Ouro Preto:
Editora UFOP, 1999.

190 p.

ISBN: 85-288-0026-1

1. Literatura crítica. 2. Cinema. I. Título.

CDU 82:791.43

1999

Proibida a reprodução total ou parcial. Os infratores serão processados na forma da lei.

Editora UFOP
Campus Universitário – Morro do Cruzeiro
35400-000 – Ouro Preto – MG

À Luiza, signo de Deus em nossa vida.

Agradecimentos

Este livro é uma versão ligeiramente modificada da tese de doutoramento em Letras que defendi, em junho de 1994, no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Gostaria de agradecer aos membros da Banca Examinadora, professores doutores Else Ribeiro Pires Vieira, da FALE/UFMG; José Tavares de Barros, da Escola de Belas Artes da UFMG; Marlene Soares dos Santos, da UFRJ e Carlos Alberto da Fonseca, cujas sugestões e recomendações enriqueceram e aperfeiçoaram o meu trabalho. Agradeço também à minha orientadora, Professora Doutora Solange Ribeiro de Oliveira, pela sua amizade, incentivo e confiança.

Este trabalho foi desenvolvido graças ao apoio que recebi da CAPES, pela bolsa de doutorado no período de março de 1991 a agosto de 1992 e de outubro de 1993 a junho de 1994 e da FULBRIGHT, pela bolsa de estudos na Universidade de Indiana, Bloomington, nos E.U.A., no período de outubro de 1992 a agosto de 1993.

Aculturar também é sinônimo de traduzir.
(Alfredo Bosi)

Sumário

Introdução	11
PARTE I – Tradução	21
<i>Capítulo 1 – O conceito de tradução</i>	<i>25</i>
1.1 Definição de tradução	27
1.2 Os conceitos de originalidade e de fidelidade	28
1.3 Tradução intersemiótica e o conceito de equivalência	30
1.4 O conceito de interpretante e a tradução cultural	34
1.5 A tradução como transformação	38
1.6 A adaptação filmica como tradução	41
<i>Capítulo 2 – King Lear: a peça e os filmes</i>	<i>45</i>
2.1 King Lear, uma leitura intertextual	48
2.2 Peter Brook e sua versão de Lear	51
2.3 O caos da tradução: <i>Lear</i> de Akira Kurosawa	54
2.4 A tarefa do tradutor: Godard	57
<i>Capítulo 3 – Aspectos intersemióticos</i>	<i>63</i>
3.1 Do signo verbal para o visual	67
3.2 Procedimentos cinematográficos: signos do cinema	70
3.3 Dos signos teatrais para os cinematográficos	73
3.4 Redução/ampliação de situações	75
3.5 Do texto dramático para a tela	77
<i>Capítulo 4 – Aspectos estilísticos</i>	<i>79</i>
4.1 A sinédoque cinematográfica	81
4.2 A montagem	82
4.3 Cenografia	82
4.4 Som: música, vozes e ruídos	84
4.5 Poetologia	85
<i>Capítulo 5 – Aspectos culturais</i>	<i>89</i>
5.1 Tradução e passagem do tempo	92
5.2 Naturalização/Transliteração	94
5.3 As correntes artísticas	95
5.4 O efeito de retroversão	96

5.5 A força do contexto do dramaturgo	100
5.6 O papel da audiência	101
5.7 Outros fatores	102
PARTE II – Tradução Transcultural	105
<i>Capítulo 6 – A Questão da ordem: a ordem existencial</i>	<i>109</i>
6.1 A ordem existencial	113
6.2 O autoconhecimento	114
6.3 O Absurdo	115
6.4 A expressão do Absurdo no cinema de Brook	119
<i>Capítulo 7 – A Questão da ordem: a ordem social</i>	<i>121</i>
7.1 Shakespeare e o “outro”	123
7.2 Brecht e o social	128
7.3 Recursos brechtianos no cinema	129
<i>Capítulo 8 – A Questão da ordem: a ordem familiar</i>	<i>135</i>
8.1 A ordem familiar	138
8.2 O teatro patriarcal	139
8.3 Shakespeare misógino?	140
8.4 O filme de Kurosawa	144
<i>Capítulo 9 – A Questão da des/ordem: o caos</i>	<i>147</i>
9.1 O jogo de palavras	149
9.2 Fusões	150
9.3 O Absurdo	153
<i>Capítulo 10 – Tradução/Negação de gênero</i>	<i>155</i>
10.1 O conceito de gênero	157
10.2 Tradução e gênero literário	159
10.3 Gênero no cinema	162
10.4 Ironia: atitude crítica do artista	163
10.5 A tragédia/comédia de King Lear	165
10.6 Lear, de Godard: o texto/gênero traduzido	167
Considerações Finais	173
Referências Bibliográficas	179

Introdução

We live in an age in which the borders separating reality and representation, social life and spectacle threaten to reconstruct indefinitely; an age in which the very condition of being human is shaped and defined by the ways others choose to represent themselves for us.

(OSWALD, 1983:331)

O conceito de tradução ultimamente vem sofrendo transformações marcantes. Além da idéia de que se deve relativizar a noção de origem e de que não se deve procurar fidelidade na tradução, enfatiza-se a de que os textos “origem” e “alvo” devem ser considerados signos um do outro. Sua similaridade pode ser, como nos signos, algo muito fugaz, permitindo, entretanto, que se estabeleça entre os textos uma referência mútua. Essa similaridade não precisa necessariamente ser nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma. Poderá limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro.

Essa nova conceituação de tradução mostra-se relevante para todos os textos que se possam considerar como transposições de outros, pertençam ou não à linguagem verbal. As inter-relações entre a literatura, o teatro e as demais artes podem, pois, ser estudadas como formas de traduções – ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos – aqui incluídas as relações entre o cinema e a literatura dramática – tema central deste livro.

A pesquisa foi inspirada pela percepção de que as transformações sofridas pelas peças de teatro, quando adaptadas para o cinema, vão muito além das exigidas pela mudança do sistema semiótico. Essas transformações e as causas que as impulsionam passaram a ser objeto de estudo. No início, o trabalho girou em torno das diferenças semióticas, das alterações devidas aos códigos específicos usados em cada uma das artes. Porém, caso o trabalho se limitasse aos códigos, poder-se-ia acreditar na possibilidade de criar uma gramática, com a previsão dos prováveis procedimentos a serem seguidos na passagem de um sistema semiótico para outro. Entretanto isso não acontece, pois inúmeros fatores, que não os intersemióticos, insinuam-se no texto durante o processo da tradução. Nesse aspecto, mostra-se útil a noção peirceana de interpretante, que é o conjunto de possibilidades interpretativas de um signo, num determinado momento na cadeia semiótica. Dentro desse conjunto de possibilidades, o intérprete/tradutor irá estabelecer seu próprio interpretante. Esse interpretante pode pertencer a três níveis diferentes: o objetivo, o individual e o cultural. Este último, a cultura como interpretante, manifesta-se o mais forte. Essa idéia se complementa com os estudos das teorias de tradução, especialmente as privilegiadas neste trabalho, que enfatizam a análise da cultura – a espécie de interpretante – como o elemento primordial a ser transportado de um texto para outro.

A pesquisa caminhou para a descrição de algumas versões filmicas da peça *King Lear*, de William Shakespeare, e de suas relações com o texto dramático à luz da moderna teoria de tradução. O fio condutor dos estudos é o conceito de tradução desenvolvido nos últimos anos: preocupa-se não com o

sentido inerente ao texto, o qual se sabe discutível, mas com as condições de produção de seus sentidos potenciais. De acordo com essa visão, tudo o que circunda e transforma o texto deve ser levado em conta: traduções anteriores, as personagens como aparecem citadas na vida cotidiana, o conhecimento que temos do autor, sua reputação, o prestígio atribuído ao texto considerado como original, as condições em que o texto chega até a audiência, etc. Subjaz a tudo isso a convicção de que, nas palavras de BENNETT (1982:3), “o texto sozinho, como algo independente dos diversos contextos que definem a história real de seu consumo produtivo, é inconcebível e inexistente”.¹

Não existe um texto, mas a história essencial de sua leitura, que, evidentemente, depende do contexto, ambiente cultural onde o leitor se insere. Daí a evolução do conceito de tradução, cuja unidade passa a ser considerada não a palavra, nem a sentença, nem mesmo o texto, mas a cultura

... esse todo complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, leis, moral, costumes, e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na sociedade, (...) a totalidade dos sistemas significantes através dos quais a humanidade, ou um grupo humano, mantém sua coesão (seus valores e identidade e sua interação com o mundo). (SEBEOK, 1986:165).

Quando a cultura se traduz de um texto para outro, tanto o passado como o presente estarão permeando o novo texto. Definida por Yuri Lotman e Uspensky, cultura se apresenta como um sistema de signos que organiza estruturalmente a vida social do homem, em termos de uma memória hereditária da comunidade e que se expressa num sistema de restrições e prescrições (LOTMAN & USPENSKY, 1986:410).

Esses conceitos evidentemente incluem os interesses específicos e as motivações dos leitores/diretores individualmente – não só nas leituras existentes, mas nas novas leituras que eles possam fazer, já que as normas e restrições se aplicam a textos futuros.

A peça de Shakespeare, *King Lear*, escrita no século XVI, inclui entre seus temas a negociação na transmissão do poder. A abordagem desse tema vai conduzir a transformações em novas versões da peça, ou traduções diversas, dependendo do tratamento escolhido individualmente pelos vários tradutores.

Existem muitas versões filmicas, documentários e reescritas ou “reativações” da obra de Shakespeare.² Segundo Rothwell, até o momento, só ba-

¹As traduções desse e de outros textos são de inteira responsabilidade da autora.

²Usa-se aqui o termo criado por Tony Bennett (BENNETT, 1982), que significa aproxima-

seadas em *King Lear*, há quarenta e três produções, incluindo filmes mudos, peças de teatro filmadas, documentários sobre o fazer filmico e o encenar da peça, filmagens para a televisão e outras, como curtas-metragens, obras facilitadas, adaptações, trechos das encenações para estudo, séries para TV, filmes burlescos e educativos, enfim, várias modalidades de tradução. Podem todas ser consideradas traduções intersemióticas, cujos aspectos se relacionam com os diversos meios específicos do cinema – em oposição aos do teatro – para a elaboração do tema. Esses aspectos são relevantes e, muitas vezes, abordados neste trabalho, sem, contudo, constituírem sua preocupação principal.

O enfoque desse recai sobre a tradução cultural, aquela que incide sobre as unidades significativas, inseparáveis da transmissão do tema. Onze versões foram examinadas e quatro inicialmente escolhidas por parecerem mais ilustrativas da tradução intercultural, já que envolvem quatro nações diferentes: o filme russo de Grigori Kozintsev, *Korol Lear*, produzido em 1970; o filme do diretor inglês Peter Brook, produzido em 1969/1970; o filme japonês de Akira Kurosawa, *Ran*, de 1985 e o de Jean-Luc Godard, com o mesmo nome da peça, produzido em 1987, na França. Provenientes de contextos culturais diferentes, cada uma das versões foi “traduzida” de acordo com a tradição e visão de mundo dos autores de nacionalidades diferentes e inseridos em contextos culturais diversos.

A tarefa foi, portanto, primeiro, analisar cada versão como uma tradução da peça; segundo, verificar de que modo o que lemos como o texto de Shakespeare foi transformado; e terceiro, pesquisar quais foram os fatores que condicionaram essas transformações. Dessa pesquisa, resultou a conceituação de um novo tipo de tradução, decorrente da tradução cultural, e que faz com que a obra se afaste ou se aproxime de um conceito de tragédia clássica, dependendo do contexto cultural a que se prende o autor: a tradução de um para outro gênero. Essa tradução não ocorre forçosamente quando se traduz de uma época para outra, porém pode acontecer como no tratamento dado a *King Lear* por Jean-Luc Godard. No texto de Godard, ao contrário do shakespeariano, prevalece não a tragédia, mas algo próximo ao teatro do absurdo, ou antes, a diluição da tragédia e sua transformação em algo mais condizente com a cosmovisão do homem moderno.

Duas versões específicas, a de Kozintsev e a de Peter Brook, representam transposições evidentes do texto de Shakespeare, embora cada diretor o

damente o que reescrita significa para Andre Lefevere. Reativação ou simplesmente ativação é toda espécie de referência a outro texto, desde simplificação, tradução para outra língua ou outro sistema semiótico, crítica, etc.

reescreva de modo diferente. Ambos narram a história de um rei que enlouquece depois de ter deserdado a filha que se recusa a bajulá-lo em troca de sua porção de herança. O cineasta russo usa a tradução do texto feita pelo escritor Boris Pasternak, ao passo que Peter Brook, depois de reescrever a história em forma de narrativa, utiliza parte do texto de Shakespeare para os diálogos. Por outro lado, o texto de Kurosawa foi escrito pelo próprio cineasta, embora mantenha o tema das relações de poder e dominação patriarcal. Conta a história de um guerreiro samurai do século XVI, traído pelos filhos mais velhos, mas salvo pelo filho mais moço, que acaba assassinado. Também a versão de Godard deixa de utilizar o texto de Shakespeare em sua íntegra. Além disso, acrescenta o tema do fazer fílmico, como em muitos de seus outros filmes. Se há alguma história a extrair desse filme, é a de um repórter, Shakespeare Jr. V, cuja tarefa consiste em resgatar os textos perdidos de seu suposto ancestral. Ele se encontra com um gângster, D. Learo, que, acompanhado e auxiliado pela filha, Cordélia, dita um livro que está elaborando. À medida que os dois repetem as linhas de Shakespeare, essas chegam à memória do repórter, que, assim, as recupera. Apesar das diferenças assinaladas na utilização da peça, o enredo, o tema e os nomes das personagens dos quatro filmes indicam abundantemente as relações intertextuais entre eles e o *Lear* de Shakespeare, permitindo considerá-las signos icônicos, resultantes de um trabalho de tradução intersemiótica da peça.

As técnicas usadas pelos cineastas seguem, evidentemente, o estilo pessoal de cada um, incorporando a respectiva visão de mundo. Não deixam, ademais, de acompanhar as tendências de cada época. O filme de Peter Brook enfatiza tanto uma imagem deformada, muitas vezes usada como signo, quanto a apresentação do objeto sob várias perspectivas. Peter Brook tenta traduzir as palavras do dramaturgo renascentista em imagens visuais, numa tentativa de indicar o estado mental do rei.

Já o filme de Kozintsev é construtivista. Visa a uma função política dentro da sociedade russa. Com esse objetivo usa o choque causado na audiência pela justaposição de tomadas sem conexão evidente: entretanto, por estarem contíguas, sugerem sentidos novos. Além desse, Kozintsev utiliza outros recursos técnicos como alternar as tomadas fixas e as realizadas com a câmera em movimento. As mudanças ocorridas em *Lear* são sugeridas ainda pela oposição entre as cenas filmadas em primeiro plano e aquelas onde se utilizam planos de conjunto.

O filme de Kurosawa é um filme histórico, um *jidai-geki*, que investiga os sentidos do passado em sua relevância para o presente. Usando tomadas longas e planos de conjunto, o cineasta japonês consegue um distanciamento

que transmite, através de imagens visuais violentas e espetaculares, sua visão amarga do mundo contemporâneo.

A recriação de Godard visa, como todos os filmes de vanguarda, contestar as formas dominantes do cinema e seu prazer narrativo, traço da corrente vanguardista, em harmonia com o pluralismo que caracteriza as artes em nossos dias. O filme emprega a justaposição de elementos disparatados como o som assíncrono, diálogos sobrepostos, ação repetida muitas vezes, câmara lenta, intertítulos e muitas outras técnicas características dos vanguardistas, além de repetições, citações e múltiplas alusões. Essas técnicas resultam em imagens e palavras desconexas, despidas de seu sentido habitual, em prol de um bombardeio dos sentidos, anárquico e perturbador.

As preocupações transmitidas pelos quatro filmes se refletem na espécie de tradução que cada um representa. Como os demais, o filme de Peter Brook ilustra a tradução cultural. Ele traduz a crueldade do Renascimento, encarnada nas disputas pessoais e nacionais pelo poder, para a violência dos anos 60, refletida nos conflitos resultantes dos problemas raciais, nas lutas pelos direitos humanos, na Guerra do Vietnã, nos assassinatos de John Kennedy e de Martin Luther King, e na contestação da autoridade, regras e normas, representada pelo movimento hippie. Usando imagens de violência e crueldade, elimina a motivação individual e bombardeia a audiência com imagens distorcidas e fora de foco. Transforma a tragédia em, digamos, algo semelhante ao teatro do absurdo. O que vemos na tela é chocante, despojado de justificativas e senso de humanismo. A abordagem de Brook mostra-se sombria e amarga. Sua tradução é a de um mensageiro da desesperança, uma amostra da selvageria humana, não a de um diretor de teatro consciente da poesia dos versos de Shakespeare e da crença na restauração da ordem e de valores humanos subjacente a toda tragédia.

A tradução de Grigori Kozintsev, aparentemente sensacionalista, não constitui um exemplo da simples modernização de Shakespeare. Kozintsev traduz os problemas do Renascimento para os da Rússia soviética, fazendo, portanto, uma tradução cultural. Se, nos tempos de Shakespeare, a tragédia de Lear incluiu, entre outras, a perda de todas as suas propriedades e o abandono por parte das filhas, na Rússia moderna, a tragédia do rei atinge também a perda da classe social. A tragédia pessoal de Lear remete ao social, em termos da luta de classes, enfatizada pelas concepções modernas. Kozintsev traduziu de uma cultura onde o indivíduo era "a medida de todas as coisas" para uma outra, a Rússia soviética, onde a comunidade, "o povo", afirma-se como a primeira preocupação. Tendo nascido e sido educado na Rússia pós-revolucionária, vivendo e produzindo sob o regime soviético, o cineasta foi capaz de

produzir um filme que, como a síntese de toda a sua vida, não é muito audacioso, nem muito “moderno”, mas denuncia subliminarmente, através da catástrofe de um homem, o sofrimento de todo o povo, causado pelo autoritarismo e pela sede do poder. Sua abordagem é filosófica e reflexiva. Ele traduz Shakespeare como um crítico do poder e do totalitarismo e não como um cronista de reis. Busca analogias que, para a audiência russa contemporânea, produzam efeito equivalente ao que se imagina ter sido o *Lear* na sociedade renascentista.

O filme de Akira Kurosawa revela-se também uma tradução intercultural, mas de espécie diferente. Ele traduz a moral existente em *King Lear* (com sua especificidade de tempo e lugar – o sistema medieval na Europa – mas ao mesmo tempo com sua atemporalidade e adaptabilidade) em um conto moral, associado a um momento histórico e a um sistema social particulares do Japão, com seus clãs hierárquicos e os códigos de honra dos samurais. Em contraste com o contexto renascentista, onde a maior preocupação centra-se no indivíduo, o chefe guerreiro na história de Kurosawa paga pelos pecados coletivos cometidos, durante as conquistas, contra grupos e famílias. Esse coletivo não representa, entretanto, a abolição de uma sociedade de classes. Sua tragédia não se sustenta no conflito e na escolha, no destino e na fatalidade pessoais; não decorre de uma falha trágica (o *tragic flaw*), como acontece nas peças de Shakespeare. Ao contrário delas, poder-se-ia atribuir à personagem central uma culpa proveniente de violência deliberada. Usando planos de distância e tomadas longas, com a câmara colocada no alto, Kurosawa traduz Shakespeare como se fosse uma divindade frustrada e distante, que espia do alto a estupidez humana e a decadência do mundo.

O *King Lear*, de Jean-Luc Godard, constitui mais um exemplo de tradução intercultural. O cineasta reduz a tragédia de Shakespeare, sua visão sublime do homem – sempre capaz de grandes quedas porque é capaz de grandes vãos – a uma história rasteira e trivial. Em vez de focalizar os conflitos existenciais resultantes do caminho para o autoconhecimento, o filme concentra-se em conflitos menores e corriqueiros, envolvendo maledicências de Hollywood e contemporâneos nossos. Implícita no filme insinua-se a visão da cultura moderna como medíocre e limitada, incapaz da grandeza inerente à visão trágica. A tradução que Godard faz do dramaturgo inglês é a de uma testemunha irônica, vítima da mediocridade do mundo contemporâneo. Coerentemente, ocorre uma transformação ligada à questão de gênero. Dentro da visão des centrada, limitada e amoral do mundo contemporâneo, *Lear* não pode subsistir como tragédia.

Nenhum dos filmes estudados desconsidera totalmente o contexto de

criação da peça de Shakespeare, nem ignora o da produção. Peter Brook deixou-se influenciar por certos aspectos da arte de vanguarda e pelo seu próprio percurso como diretor de teatro. Kozintsev sofreu ademais a influência dos construtivistas russos, que lutavam para criar textos descompromissados com as convenções artísticas mas não com os ditames políticos. O filme de Akira Kurosawa, o *cross-cultural magician*, nas palavras de Billington, deve tanto à tradição japonesa de teatro como às técnicas ocidentais. O de Jean-Luc Godard, o fundador da *Nouvelle vague* francesa, incorpora os princípios preconizados por esse movimento.

São precisamente essas diferenças, nas quais se inserem as traduções, que justificam o interesse por seu estudo e que podem suscitar reflexões pertinentes para a teoria da cultura. Até que ponto é possível encontrar equivalências artísticas transculturais? Como avaliar sua eficácia? Que tipos de transformações são ilustradas por elas? Até que ponto refletem as cambiantes identidades culturais com suas variantes históricas e nacionais? Outras questões parecem não menos instigantes. Os quatro filmes estudados, quando percebidos em conjunto, como partes da mesma cadeia semiótica, são considerados como signos uns dos outros. Isoladamente cada um representa um conjunto de signos, interpretado diferentemente por cada intérprete, que vai escolher seu interpretante. Neste estudo, a escolha recaiu sobre um aspecto relevante para todos os tempos e culturas: a questão da ordem. Centrando-se nela, a *Parte I* trata os filmes como signos icônicos um do outro e descreve sua similaridade na diferença. A *Parte II* inclui o estudo dos filmes isoladamente e expõe suas diferenças na similaridade, as diversas óticas sob as quais eles foram examinados.

Independente do sucesso obtido por esses filmes e por mais controversos que sejam, todos dão ao leitor uma "idéia" de "Lear". Porém, de que Lear? O que é, afinal, *King Lear*? Uma peça famosa escrita por um dramaturgo de prestígio mundial? Um texto que pode ser encenado? Uma produção no teatro de Londres? Um filme de Jean-Luc Godard criado na tradição do absurdo? A história de um velho rei que, depois de dividir seu reino entre as filhas, foi traído por elas? Uma versão do eterno conflito na transmissão do poder? Uma trama de suborno e amor equivocados? Uma história de crime e castigo, ilustrando a pequenez do homem moderno? *King Lear* se encaixa em todas essas descrições e, ao mesmo tempo, em nenhuma delas, pois, para cada um de nós e seu respectivo contexto, *King Lear* é algo diferente, dependente de cada leitura. É a soma de todas elas, de suas ativações, ou, pelo menos, daquelas que parecem familiares.

A conclusão deste estudo pretende contribuir para a sugestão de res-

postas, no mínimo plausíveis, para as indagações esboçadas. Elas apontam, segundo esperamos, para um campo extremamente fecundo de investigação. Se não se afirmam como respostas definitivas, tentam, pelo menos, incorporar perguntas inspiradoras. Os caminhos da tradução intercultural – os enleios de Lear – assinalam, na verdade, a difícil busca da comunicação entre povos de épocas e culturas diferentes.

Parte I

Tradução

*O mundo precisa agora, mais do que nunca,
do diálogo entre os povos. A tradução é um dos
caminhos para esse desejável encontro.*

(Contracapa do livro de Geir Campos, O que é Tradução.)

Os estudos de tradução têm constituído um foco de atenção para vários estudiosos contemporâneos, inclusive os de Literatura Comparada.

A *Parte I* deste estudo tem dois objetivos: o primeiro, definir a tradução no sentido moderno do termo, que a considera como uma transformação, conceito onde estão implícitas a idéia peirceana de significar – traduzir de um sistema semiótico para o outro – e a de ler – construir um texto; e o segundo, exemplificar o que seja essa transformação com filmes contemporâneos, aqui considerados como traduções da peça shakespeariana, *King Lear*.

Capítulo 1

O conceito de tradução

Translation is not just a “window open on another world”, or some such pious platitude. Rather translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it.

(LEFEVERE, 1992b:2)

Considerada como um efeito do contato entre línguas e culturas diferentes, a tradução mostra-se uma necessidade a partir do momento em que dois povos precisam comunicar-se. Antes da invenção e difusão da escrita, a tradução era oral e imediata: intérpretes faziam essa tarefa. Nas comunidades letradas, a tradução passou a ser a conversão de um texto escrito em uma língua para outra língua, embora o surgimento da tradução simultânea em conferências internacionais tenha conservado a forma oral. A noção mais ou menos óbvia da tradução, aqui resumida, suscita, contudo, questionamentos diversos, envolvendo problemas evidenciados por qualquer reflexão menos superficial. Uma tentativa de responder a esses questionamentos subjaz a todo o esforço de conceituação de tradução, mudando o enfoque de reprodução mimética para transformação. A tradicional condenação, “o tradutor é um traidor”, recebe agora o *status* de exigência: Andre Lefevere afirma que o tradutor *tem* de ser um traidor, um manipulador.

1.1 Definição de tradução

Como prática, a tradução vem sendo efetuada desde tempos imemoriais romanos e foi avaliada, durante muito tempo, em termos muito rígidos como “certa” ou “errada”, “fiel” ou “livre”, “literal” ou “criativa”. Isso acontecia porque as instituições pretendiam que as traduções dos livros famosos, como a Bíblia e os clássicos, pilares da cultura dominante, pudessem ser considerados confiáveis. Por outro lado, pouca atenção foi dada, no passado, à tradução como o processo através do qual a atuação real do tradutor ocorre. Esse tipo de estudo, bastante recente, tenta analisar o desempenho lingüístico do tradutor e reconstruir estratégias de tradução a ele subjacentes e que configuram um processo mental.¹ Como produto, entretanto, a tradução continua sendo estudada e criticada, e até mesmo julgada, segundo os mesmos critérios tradicionais de fidelidade que guiaram sua prática até muito recentemente. Com o pós-estruturalismo e a pós-modernidade, os parâmetros têm-se alterado. Hoje considera-se a tradução como uma transformação. Conferem-lhe ainda o estatuto de criação, como evidencia o termo “transcrição”, de Haroldo de Campos. Os estudos de tradução passam a ter como objeto os fatores que ocasionaram tal transformação.

Segundo o *Dicionário Aurélio*, o termo *tradução*, do latim *traductione*, significa “o ato de conduzir além, de transferir, (...) o processo de converter

¹ Aqui me refiro aos estudos de BELL, 1991 e LÖRSCHER, 1991.

uma linguagem em outra". Significa ainda, segundo a *Encyclopaedia Britannica*, "transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outra língua ou conjunto de símbolos". O que há de comum entre essas definições tradicionais é a pressuposição da existência de algo inerente ao texto, o sentido, que vai ser transportado para outro texto. A tradução, assim conceituada, implica um fluxo unidirecional, da cultura originária para a tradutora. Porém, quando se têm em mente as teorias sobre leitura, que levantam questões como a do leitor como construtor do texto e a da existência do texto somente na medida em que é lido, vemos que é impossível haver em uma língua um texto pronto, cheio de significados que vamos descobrir e, em seguida, transportar para o texto em outra língua. A tarefa do tradutor passa a ser vista também como uma atividade de leitor – construtor do sentido – e não apenas de escritor. O texto, como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural.² Pode-se, portanto, definir texto como o conjunto de reativações de leitura e a tradução como uma delas. A partir dessa idéia de que a tradução envolve tudo o que circunda o texto, inclusive o contexto de sua produção, e de que o sentido é criado pela leitura, abandona-se a noção de que o que se transporta de um texto para o outro é o sentido.

1.2 Os conceitos de originalidade e de fidelidade

Conta uma velha lenda que traduções do Velho Testamento, realizadas por setenta tradutores, trabalhando simultaneamente mas em locais separados, resultaram miraculosamente em textos idênticos, que passaram a servir de base para traduções posteriores. Segundo LEFEVERE (1992a:114-115), essa lenda sugere as categorias que devem ser usadas para analisar o papel que as traduções exercem numa cultura. A primeira é o conhecimento do ofício. Se todas as traduções resultaram em textos similares é porque os tradutores eram igualmente mestres no seu ofício. Em segundo lugar, vem a credibilidade. Os leitores que não conhecem o original precisam acreditar que a tradução é sua representação, confiar, portanto, nos tradutores e naqueles que os contratam. Aí temos a terceira categoria, que é a patronagem. Nessa categoria, o importante é saber quem encomendou a tradução, a quem ela interessa e que necessidade está sendo preenchida com a sua realização. No caso da tradução do

²Teóricos da leitura, como Halliday, Kress e Fairclough, enfatizam o papel dos contextos produtor e receptor do texto.

Velho Testamento, os povos judeus emigrados para o Egito, por causa dela, puderam ter acesso à Bíblia novamente. Essa atividade pode ser exercida por três agentes diferentes. Inicialmente, temos os patronos, aqueles que comissionam a tradução, que selecionam os textos a serem traduzidos e ditam o modo como o serão. Em seguida, vêm as culturas de origem, que também podem exercer poder sobre a tradução, especialmente quando consideradas de maior prestígio. Finalmente, existem alguns textos que podem exercer autoridade, quando deles a cultura deriva seu poder. A Bíblia, o Alcorão, alguns textos clássicos da literatura são exemplos de textos autoritários. (LEFEVERE, 1992a:120).

A essas três categorias que vão além do texto, apontadas como base para a análise de qualquer tradução – conhecimento, credibilidade e autoridade – ainda podemos acrescentar mais duas: a imagem de um texto, autor ou cultura que o tradutor, consciente ou inconscientemente, quer projetar, e a audiência, ou seja, o público leitor, o grupo de leitores a quem a tradução se destina e que querem a tradução por razões diferentes. (LEFEVERE, 1992a).

Esse não é, porém, o conceito tradicional que vem dominando a prática da tradução. As noções tradicionalmente subjacentes são as de fidelidade da tradução e originalidade do texto a ser traduzido. A fidelidade tem sido priorizada, na prática e avaliação tradicionais da tradução, até em detrimento da qualidade, quando se trata de textos centrais ou autoritários, aos quais se quer que o público tenha acesso.³ Em outros, menos centrais e menos autoritários, tolera-se uma tradução menos fiel, mas ocasionalmente mais bem elaborada. E é aí que entra a questão do aperfeiçoamento da linguagem pela cultura receptora, já que não se está julgando a correspondência ao original.

A obra de Shakespeare pode ser considerada como detentora da autoridade, assim como a Bíblia ou o *Manifesto Comunista*, textos aos quais algumas culturas vinculam sua autoridade. E, embora essas culturas tendam a guardar esses textos diligentemente, eles não deixam de ser afetados pela tradução. Podemos considerar a obra de Shakespeare como um repositório da autoridade central da cultura inglesa, como um símbolo da identidade nacional da Grã-Bretanha. São textos escritos numa época em que a Inglaterra se afirmava como nação e em que o inglês também se afirmava definitivamente como

³Texto central é o considerado incorporador dos valores essenciais de uma cultura. Suas traduções serão avaliadas minuciosamente para que não se tornem inaceitáveis e, em consequência, sejam vistas como subversivas da própria cultura. Esse termo é amplamente usado por Andre Lefevere. (LEFEVERE, 1992a. p.120-122).

língua. Aos tradutores de Shakespeare, portanto, é concedida escassa liberdade e a chamada fidelidade na tradução torna-se quase obrigatória. Por se apresentarem, de certo modo, intocáveis, a aura que envolve esses textos restringe a ação interpretativa de qualquer um que queira deles se aproximar. Roger Manvell afirma que

... talvez fazer filmes baseados em Shakespeare não seja tão diferente de fazer outros filmes, exceto em um aspecto importante: o autor tem tal status (...) que não se trata apenas de respeito por seu nome e fama, mas do fato inegável de que, na maioria das vezes, não se pode adicionar nada à sua obra, pode-se apenas ter a esperança de interpretá-la o mais completamente possível. (MANVELL, 1971:143).

Embora a noção de fidelidade ao original como obra única, sagrada e imutável ainda perturbe o tradutor de hoje, as traduções vêm sendo vistas, cada vez mais, não como produtos derivados do original, mas como resultantes de leituras diversas. (BENNETT, 1982). Essas leituras passam a ser consideradas signos icônicos umas das outras.⁴ Nesse sentido, a tradução é uma atividade semiótica, com direito assegurado a maior liberdade e criatividade.

1.3 Tradução intersemiótica e o conceito de equivalência

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica.

Nos últimos dez anos, a semiótica se ocupa também em tentar analisar textos visuais, explorando as ramificações da distinção peirceana entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, ou ainda discutindo a natureza da representação. Evidentemente, a semiótica não se deteve nos estudos tradicionais. Acrescentou ao modelo estruturalista tanto as preocupações com o *status* social e o funcionamento do signo, como a definição e o papel do espectador/leitor em relação ao texto. Tornou-se enfim um campo de batalha para teorias em competição, atribuindo prioridade ora ao social, ora ao psicanalítico, ou ao descritivo. (O'TOOLE, 1990:185). Michael Halliday enfatizou a necessidade

⁴Segundo Peirce, o ícone se define como um signo que se refere a um objeto que se denota simplesmente por suas próprias características. Para ser um ícone, ele tem de ter similaridade com o objeto e ser usado como signo dele. (SEBEOK, 1986. p.328).

de levar em conta o papel social e as predisposições do emissor em todo estudo de descrição de textos de linguagem. Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos. Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas "como linguagens" em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas.

O teatro e o cinema também representam atividades semióticas, pois existem para significar. Para entender a natureza artística de cada uma delas – teatro ou cinema – precisamos conhecer os aspectos específicos de cada abordagem, isto é, que tipo de signo usam e como esses signos são organizados. Diante de dois textos, um teatral e outro filmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução, do outro. Traduzir, pois, do teatro para o cinema, significa passar de um sistema semiótico para outro.

Porém, a tradução intersemiótica já se caracteriza desde o momento em que um texto dramático é transformado em texto teatral, ou seja, é encenado no palco. O texto encenado já é, em si, uma tradução intersemiótica. A tensão entre a liberdade da imaginação humana propiciada pelo texto escrito e as limitações do palco talvez seja o motivo pelo qual Peter Brook uma vez tenha declarado que *King Lear* era irrealizável como produção teatral. Hoje, porém, com os rumos que o teatro tomou, utilizando códigos de outros sistemas, e com o desenvolvimento do cinema, qualquer um de nós poderia refutar essa afirmação com o argumento de que as *performances* têm o poder de ativar a imaginação, de forma diferente embora não mais eficiente, do que o texto escrito. Peter Brook, no filme e na encenação mencionados posteriormente neste trabalho, explora os recursos do cinema e do teatro, sem contudo diminuir o papel da imaginação do espectador. Ele sabe que o cinema é capaz de mostrar imagens realistas, mas seu sucesso não reside no grau de realismo que pode obter, e sim na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação.

JORGENS (1977) considera que existe muita propaganda defensiva contra as diferenças entre teatro, literatura e cinema e que já é tempo de explorar as possibilidades criativas de cada meio em seus limites. Muitos teóricos de cinema já fizeram o máximo para destruir as barreiras entre cinema e teatro.

Os críticos de cinema, segundo Jorgens, deveriam alargar sua visão e reafirmar as relações entre cinema e outras formas narrativas, além de considerar que, nessa era de filmes centrados no ator e no diretor, existem implicações de que todos os filmes de ficção são, ao mesmo tempo, *performãnce*, interpretação e adaptação de roteiros. Enfatiza ainda uma “completa triangulação entre filme, roteiro e vida”. (JORGENS, 1977:251). Sugere finalmente que Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das caracterizações ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema.

O século XX mostra-se rico em manifestações que procuram maior integração entre as artes. Uma mostra dessa riqueza subjaz ao interesse no estudo das inter-relações entre elas.⁵ Nesse contexto, a tradução intersemiótica – do texto para o palco ou do teatro para o cinema, por exemplo – em qualquer situação, consistiria na procura de equivalências entre os sistemas. Isso quer dizer que um elemento x que ocupa um determinado lugar num determinado sistema de signos, o teatro, por exemplo, seria substituído, na tradução, por um outro elemento x' que exerça a mesma função, porém no outro sistema de signos – o cinema, em nosso caso.

FISHER-LICHTE (1987), em seu artigo sobre tradução de textos dramáticos para teatrais, afirma

... que a equivalência não pode ser identificada como identidade de sentido – nem do sentido que o texto faz surgir, nem do sentido de seus elementos e subtextos. [...] Assim, um julgamento de equivalência não significa uma relação existente, que possa ser percebida e afirmada por qualquer um, mas o resultado de um processo hermenêutico no qual a leitura de um texto dramático se relaciona à “leitura” de um texto teatral – dramatização, encenação – com referência aos sentidos que são resgatados por ambos. (FISHER-LICHTE, 1987:211).

Pode-se dizer o mesmo em relação a um texto teatral e um texto fílmico. Nesse sentido, dois textos considerados como tradução um do outro, um filme e uma peça de teatro, são obras inteiramente independentes, *sui generis*, mas, ao mesmo tempo, intimamente relacionadas. Como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura totalmente nova. E o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada, se tomada apenas como uma transformação da outra. Não se pode,

⁵Na Universidade Federal de Ouro Preto, estamos desenvolvendo um projeto integrado em tradução, coordenado pela Prof. Dr^a. Solange Ribeiro de Oliveira. Uma das subdivisões desse projeto trata da tradução intersemiótica, na qual se insere este estudo.

entretanto, negar que está intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu “interpretante”.⁶

A idéia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados. De acordo com Popovic, existem quatro tipos de equivalência: lingüística, paradigmática, estilística e textual. Nos dois primeiros tipos, o processo ocorre no nível da palavra e da gramática, respectivamente. A equivalência estilística, porém, aponta para elementos com funções equivalentes. Esse é o nível da tradução intersemiótica. Assim, a equivalência não é questão de busca da igualdade – que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua – mas de processo. A abordagem de Popovic oferece um ponto de partida para a percepção da equivalência como uma dialética entre os signos dos textos em questão. O objetivo da tradução é esclarecer a questão de equivalência e examinar o que constitui o sentido dentro desse processo. Porém, em lugar algum, essa questão é normativa. A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se necessário, então, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução.

Numa análise de tradução, não podemos, reitero, restringir-nos aos sistemas como produtores de signos – de que ambos, o cinema e o teatro são capazes – e à sua equivalência. É preciso levar em conta também os aspectos que, em ambos os sistemas, moldam sua equivalência e a experiência do espectador. Este, como parte efetiva no processo de significação, “para quem” algo está no lugar de “outra coisa”, vai adicionar ao que vê, sente, percebe e ouve, o que ele próprio sabe: idéias socialmente controladas e estabelecidas sobre um mundo objetivo, seus objetos e procedimentos neutros (UEXKÜLL, 1984:191). Colocamos a tradução intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”, tradução como prática crítico-criativa

⁶Interpretante resumidamente é a representação mental retirada pelo signo. (SEBEOK, 1986. p.385)

na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. (BARBOSA, 1979:90). Quer dizer como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 1987:14). Tudo isso se aplica ao tradutor, poderíamos acrescentar. Se ele tem em vista o espectador com todos os seus condicionadores sociais, ele, o criador do interpretante, sofre, também, a influência desses mesmos condicionantes. O que se pode também observar, na tradução, situa-se, pois, na interseção, no entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução.

Os estudos na área não podem, entretanto, limitar-se à descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração e exclusão que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis. Para cumprir esse objetivo, esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos lingüísticos, e não mais se dissociam dos estudos literários e culturais. Daí o destaque atribuído neste livro ao elemento cultural e à avaliação da tradução como um fenômeno eminentemente transcultural.

1.4 O conceito de interpretante e a tradução cultural

O conceito de interpretante vem a ser uma noção muito útil nos estudos de tradução. Alguns estudiosos vêm trabalhando com a idéia de que traduzir é criar signos interpretantes.⁷ Esse conceito tem sido, às vezes, confundido com a noção de intérprete, mas, na realidade, de acordo com Peirce, significa uma representação mental tirada do signo, ou uma representação mediada e, nesse sentido, se distingue de significado. Segundo ele, um signo coloca algo no lugar da idéia que ele produz ou modifica. Aquilo que ele substitui é o objeto; o que ele coloca em seu lugar é o significado e a idéia que ele faz nascer, o interpretante. O interpretante é, pois, um signo que, de alguma maneira, traduz, explica ou desenvolve um signo prévio e assim continuamente, num processo de semiose infinita. (SEBEOK, 1986:385).

Na semiótica contemporânea, o interpretante pode ser um sinônimo na mesma língua, uma definição expressa em língua formal ou natural, um signo correspondente num outro sistema semiótico, a exibição do objeto ao qual o

⁷Refiro-me aqui aos trabalhos de Julio C. M. Pinto e Else R. P. Vieira.

termo se aplica, um hábito de comportamento adquirido pela aproximação com o signo ou a série inteira de inferências suscitadas pelo signo. O interpretante não é nem uma entidade platônica nem um construto metalingüístico e sim um produto testável da atividade semiótica da cultura humana. (SEBEOK, 1986: 386).

O interpretante pode ser associado às noções igualmente semióticas de *Umwelt*, *Innenwelt* e *Lebenswelt*. O *Umwelt* é o mundo "objetivo", biológico.⁸ O *Innenwelt* é o mapa cognitivo que o indivíduo desenvolve e o *Lebenswelt*, o mundo da cultura (JEHA, 1993). Destacamos esse último como um dos determinantes do que se chama sistema modelador, em semiótica, ou seja, aquele que modela a "realidade"⁹ para o ser humano, usando as ferramentas redutoras da cultura.

O conceito de cultura proposto por Lotman e Uspensky, apresentado anteriormente, pode ser conciliado com a definição de cultura de Clifford Geertz, no livro, *The Interpretation of Culture*. Para Geertz, cultura

... denota um modelo de significados historicamente transmitidos, concretizados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas através das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e atitudes em relação à vida. (GEERTZ, 1993:89).

Essa definição de cultura, centrada no significado, é fundamental para o nosso estudo. Como "os modelos de cultura (...) atribuem significado objetivo (...) a uma realidade social e psicológica, moldando-se a essa realidade mas também moldando-a em relação a si mesmos", temos uma indicação de como as estruturas de significado relativas a determinado conceito manifestam-se cruciais na tradução de um texto para outro. É o caso, por exemplo, da noção de liderança trazida de *Lear* para o *Ran*, de Kurosawa. Para o escritor renascentista, a concepção de liderança política não excluía a associação com a mulher. Basta lembrar que, em seu tempo, o trono da Inglaterra era ocupado por uma rainha. Na sociedade japonesa dos samurais, tal associação seria impossível já que a mulher nem ao menos podia ser proprietária. Essa conexão entre poder político e gênero masculino subjaz ao fato de que Kurosawa teve de transformar em filhos as filhas de Lear. No decorrer do trabalho, serão estudados

⁸O termo objetivo está sendo usado aqui no sentido semiótico, como aquilo que existe apenas como objeto de experiência, aquilo que é percebido pelo observador, enquanto membro de uma espécie.

⁹Realidade aqui também se refere ao mundo objetivo, o mundo como objeto da experiência.

outros casos que ilustram a conexão entre conceitos culturais e a transformação de textos, ocorrida na passagem da peça para o cinema.

A concepção de cultura, segundo Boas, desenvolveu-se a partir do particularismo histórico segundo o qual cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A cultura assim é definida como um processo cumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores, que limita ou estimula a ação criativa do indivíduo. É o caso, por exemplo, do filme de Peter Brook, que foi considerado muito mais amargo e absurdo do que a peça renascentista. A violência expressa no filme espelha o sentimento próprio da geração dos anos 60 na Inglaterra. No correr desse trabalho, muitas das transformações apontadas ilustram, além da conexão entre a tradução e conceitos culturais, também a conexão entre ela e a história.

Dentro dessas concepções de cultura, aspectos relacionados ao fenômeno da tradução, outrora negligenciados, são agora levados em conta. Se a tradução é um interpretante, ela engloba o cultural, não levado em consideração nas abordagens tradicionais. A tradução, portanto, nunca acontece num vácuo onde se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e os escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor, por outro lado, são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituírem em algo intrinsecamente seu. A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural.

Alguns estudiosos, principalmente os da escola de Tel-Aviv¹⁰, sem referir-se à tradução como cultural, trabalham com a teoria dos polissistemas que considera os fenômenos semióticos não como um conglomerado de elementos, mas partes de um sistema dinâmico. Nas palavras de Vieira, o termo "polissistema" ressalta a idéia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura. (VIEIRA, 1992:117). Além disso, voltam-se também para o pólo receptor, considerando a tradução como um fenômeno empírico que adquire identidade pela posição que ocupa dentro do sistema literário receptor. (VIEI-

¹⁰Gideon Toury e Itamar Even-Zohar são os elementos de ponta em estudos sobre a tradução em Israel.

RA, 1992:126). Não se referem explicitamente à tradução como um fenômeno cultural, mas referem-se ao pólo receptor e à literatura como sistema, o que implica essa noção.

Uma teoria de tradução deve, pois, preocupar-se com as exigências de um mundo em constante mudança, onde não só a linguagem, mas também a cultura, a história e a ideologia se misturam, passam de um texto para outro. De fato, os estudos recentes focalizam o inter-relacionamento entre os textos, suas reescritas e o contexto de suas produções. Enfatizam também o que se considera um fenômeno cultural, isto é, o texto como entidade concreta face ao leitor, enriquecida pela história acumulada de suas leituras. Como diz Tony Bennett, não existe texto atrás ou além das formas em que é produzido, das relações sociais em que é escrito, dos horizontes interpretativos aos quais está incorporado (BENNETT, 1982:131). Isto implica a não-existência de um texto independente, isolado. Qualquer texto é uma força que sugere e regula as opções interpretativas e analíticas a serem adotadas pelo leitor. Na sua história, entram, além de outros fatores, a maneira como esse texto foi anunciado para consumo e como atingiu sua audiência. Em resumo, os estudos de tradução, dentro da perspectiva cultural, não negligenciam a análise textual, com sua intervenção na política da leitura e na ativação do texto, visando inscrevê-lo dentro das relações ideológicas, sociais e culturais. Nem descartam a crítica contextual, com a reinserção do texto nas condições originárias de produção e consumo. Porém, ultrapassam ambas e preconizam, como objeto de estudo, a "história viva do texto", ou seja, a história real de sua ativação.¹¹

Esse objetivo está relacionado às idéias de Walter Benjamin sobre as técnicas de reprodução de massa derivadas da politização da consciência artística, as quais, segundo ele, não matarão a criação, mas, ao contrário, referarão os "modos-de-formar", de onde sairão fisionomias novas, desafiadoras.¹² Se-

¹⁰Gideon Toury e Itamar Even-Zohar são os elementos de ponta em estudos sobre a tradução em Israel.

¹¹Usou-se aqui o conceito de ativação do texto, como descrito por Tony Bennett, consistindo em tudo que se relaciona ao fenômeno cultural, e que tem a ver com o texto, desde filmes adaptados, entrevistas com autores e atores, propaganda feita durante o lançamento e outras "ativações" marginais e dominantes. Esse conceito contém a mesma idéia de reescrita, usada por André Lefevere. A tradução é uma forma de reescrita e, portanto, uma forma de ativação do texto.

¹²Benjamin reflete sobre as alterações ocorridas na superestrutura artística, impostas pelo modo capitalista de produção. No passado, as obras possuíam uma aura e uma autoridade, e

gundo o filósofo alemão, esse desenvolvimento distanciou a obra de arte da aura antes a ela atribuída, em virtude de sua existência única, e alterou radicalmente sua condição de existência, conferindo-lhe uma possibilidade de repetição, uma reduplicação, de modo que seu significado não pode ser especificado *a priori* antes que se conheça, o que é impossível, os contextos em que a obra será inserida futuramente. A conseqüência, diz Bennett, é uma harmonização entre a obra e suas ativações (reescritas, traduções, comentários, críticas, etc.) num sistema móvel de significantes circulantes. Não se vai conhecer, ou produzir, o texto em si, mas o texto ativado, única entidade social concreta (BENNETT, 1982:139).

1.5 A tradução como transformação

No momento em que não se considera mais a tradução como mimese, cópia do original, mas sim como atividade voltada para as condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como uma transformação. Essa transformação pode ocorrer a partir da cultura receptora, que passa a ser o foco das atenções, e se distancia da cultura de origem. Mas pode ocorrer numa via de mão dupla, partindo simultaneamente das duas culturas, a receptora e a produtora. Dentre os teóricos que utilizaram esse conceito citamos Haroldo de Campos, que trata da transformação a partir da cultura receptora, e recria a partir da tradição local (brasileira) e Andre Lefevere, que se preocupa com a transformação a partir dos dois pólos, o de origem e o receptor, e sugere que o processo de criação ocorre num movimento de vai-e-vem, sofrendo transformações e pressões tanto da cultura produtora como da receptora.

Haroldo de Campos, na prática um excelente tradutor, muito contribuiu para a teoria da tradução como transformação, com alguns conceitos como o de "plagiotropismo" e o de "transcrição" (ou "transluciferação") ou "textualização".

Para ele, plagiotropia significa tradução da tradição. Segundo Vieira, é "uma transformação não-linear de textos através da história, (...) uma reativa-

exerciam uma função ritual, contemplada à distância. Porém a unicidade da obra foi superada pela massa contemporânea, que passou a aceitar uma reprodução mecânica como seu equivalente, a obra não mais venerada como objeto de culto, mas considerada como bem de consumo, vendida no mercado. Essa obra, em vez de absorver seu dono, é absorvida por ele. Reações a esses objetos são completamente determinadas pela audiência à qual o indivíduo é subordinado.

ção da paródia, (...) onde o intertexto não é traduzido pela inserção de tradutores [da obra], mas pela apropriação da tradição literária [da cultura receptora]" (VIEIRA, 1992:43).

Para o tradutor brasileiro, transcrição

é uma operação tradutória radical... [que] não tenta reproduzir a forma do original entendida como padrão sonoro, mas busca apropriar-se da melhor poesia contemporânea à tradução e usar a tradição local extante. (VIEIRA, 1992:47).

Transcriar é pois nutrir-se das fontes locais. Enquanto transcrição ou transtextualização, a tradução desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora.

Nas palavras de Plaza, Haroldo de Campos propõe que,

embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia. [...] Em suma, trata-se de traduzir sob o signo da invenção. (PLAZA, 1978:28).

Segundo o próprio Haroldo,

... a tradução de textos criativos será sempre *recriação* ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético. (CAMPOS, 1992: 35).

A tradução significa ainda

recorrer o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como reprojeto isomórfico do poema originário. (CAMPOS, 1981:151).

Essas citações evidenciam o trabalho de Haroldo de Campos sobre a tradução poética e o critério para sua conceituação de tradução da forma. A tradução como uma total e "demoníaca" transformação, ou "transluciferação", além de nos ligar a um texto, estimula-nos ainda a olhar o texto-fonte de um modo nunca antes imaginado, o que justifica plenamente a presença da voz do tradutor e também as distorções e omissões. Como o novo texto não pretende substituir o original, não existe perda. Normalmente esse tipo de tradução destina-se a leitores que conhecem o original e têm prazer em comparar os textos, como um exercício intelectual. As liberdades tomadas pelo tradutor enfatizam o subtexto, freqüentemente sacrificando a fidelidade em favor de uma equivalência estilística. O texto resultante só é considerado como tradu-

ção no sentido bem abrangente do termo. Como a teoria da tradução contemporânea enfatiza o funcional em vez do normativo, a estratégia a ser adotada dependerá do papel que o novo texto deve desempenhar. (CLÜVER, 1989:75).

Para definir melhor a tradução criativa, nada melhor que a citação do próprio Haroldo de Campos:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei "transluciferação". (CAMPOS, 1981:209).

Haroldo de Campos prioriza, portanto, o efeito da cultura receptora sobre a tradução. Nas palavras de Susan Bassnett, seu "trabalho [de Haroldo de Campos] deliberadamente apaga as fronteiras entre os sistemas origem e alvo". (BASSNETT, 1993:154). Para ela, o teórico brasileiro "usa a tradução como forma de afirmar seus direitos, enquanto leitor brasileiro, de reler e repossuir a literatura canônica européia" (BASSNETT, 1993:157), inserindo aqui um propósito político.

Um outro teórico contemporâneo que também considera a tradução como transformação é Andre Lefevere. Esse vai além do teórico brasileiro, quando considera a transformação como ocorrida em ambos os pólos, o produtor e o receptor. Segundo Vieira, além de inverter a visão unidirecional do papel da tradução como força modeladora, ele salienta "o papel do contexto receptor na criação de imagens de textos, escritores e culturas estrangeiras e o papel da tradução na criação de um cânone translingüístico e transcultural". Ela explica ainda sua natureza bidirecional, isto é,

as traduções produzidas dentro dos limites ideológicos e poetológicos da cultura receptora criam imagens da fonte mas também têm um efeito transcultural de retroversão ao criarem cânones, daí sua bidirecionalidade. (VIEIRA, 1992:128-130).

Em seus escritos, Andre Lefevere trabalha com conceitos importantes tais como reescrita e sistema. Dá ênfase ao papel desempenhado pelas traduções, que se referem a, ou representam, outros textos na evolução e interação das literaturas e culturas. Preocupa-se ainda com a influência que as traduções (e outros tipos de reescrita) exercem na maneira como as literaturas e culturas são recebidas e no próprio modo como a literatura é ensinada. Considera importante o estudo da tradução porque esta revela os mecanismos de canonização, integração, exclusão e condicionamento, que operam subliminarmente na literatura e na sociedade. Tenta estabelecer o papel da tradução como força modeladora da cultura e levanta questões importantes: a criação de imagens

através da tradução, a necessidade e responsabilidade de representar um texto em outra cultura (tradução). Aponta ainda para a responsabilidade do tradutor na seleção dos textos a serem representados/traduzidos e discute sobre os fatores envolvidos nessa seleção. Lefevere trata do poder da patronagem, da poética, do universo do discurso e, ainda, do tradutor como o mediador que modifica a obra de arte com fins ideológicos e poetológicos.

A análise das obras filmicas da peça de Shakespeare veio confirmar a pertinência de muitos dos pontos estabelecidos pelo teórico, entre eles, o dilema que enfrenta o tradutor ao ter que assumir uma posição contra ou a favor da poética e/ou da ideologia vigentes.¹³

Não se pretende aqui analisar os procedimentos para a realização da tradução, mas apenas enfatizar que todos derivam de condições culturais de produção e recepção. O que se traduz não é a linguagem, mas a cultura, e a facilidade ou a dificuldade na tradução depende do grau de proximidade (similaridade mútua) das culturas em questão. (CASAGRANDE, 1954:335-340).

Segundo esse raciocínio, Kozintsev

... insiste que precisamos ver, em Shakespeare, não as lutas irrelevantes de um passado, mas as realidades vívidas do presente (...), que as gerações que admiram a arte clássica encontram no Bardo, não o fóssil de um ideal, mas os interesses e sentimentos de seu próprio tempo (...) [e que] cada diretor precisa encontrar em Shakespeare o que é relevante para si próprio, [pois] só aí a variedade e as dimensões múltiplas da obra do dramaturgo alcançam significado. (ECKERT, 1972:8).

Os capítulos que se seguem tentam esclarecer como os processos adotados pelos cineastas que traduziram Shakespeare ilustram os procedimentos e os conceitos estudados pelos teóricos mencionados neste capítulo, principalmente os discutidos por Andre Lefevere. A escolha dessa teoria emergiu precisamente da análise das transposições filmicas de *King Lear*. Elas revelaram que o elemento cultural é o mais importante para a nova criação artística representada pelos filmes estudados. Daí a necessidade de resumir, neste capítulo, as teorias que ressaltam o laço indissolúvel entre a tradução e a cultura.

1.6 A adaptação filmica como tradução

O estudo da adaptação como tradução, fenômeno tão velho como o próprio cinema, não havia apresentado nenhum método coerente que permitis-

¹³Lefevere define poética como a idéia geral de como a literatura – e aqui incluo o cinema – deve ser. Define ideologia como o modo – visto pela maioria – como o mundo deve ser.

se o estudo da adaptação fílmica de maneira sistemática até surgir o trabalho de Patrick Cattrysse, que se baseia na Teoria Polissistêmica de Tradução, cujas pesquisas têm sido conduzidas por Gideon Toury, Theo Hermans e Itamar Even-Zohar. O autor considera apropriado o uso dessas teorias como suporte para o estudo da adaptação fílmica, porque tanto os estudos de tradução como os de adaptação fílmica se preocupam com a transformação do texto-origem em texto-alvo, sob algumas condições de *invariance*, ou seja, sob aquelas em que o núcleo é retido enquanto se estabelece uma relação entre as entidades – inicial e resultante. O invariante representa esse núcleo que fica retido durante o processo de transformação de uma entidade semiótica em outra entidade funcional e que se constitui em um elemento potencial de outro sistema cultural secundário. (CATTRYSSSE, 1992:54).

Em português, o termo adaptação fílmica indica tanto o processo de adaptação como o produto. Mas o estudo da adaptação também consiste na verificação do modo como uma adaptação (como filme acabado) funciona dentro do contexto. Será que toda adaptação se apresenta para os espectadores como adaptação/tradução de textos anteriores? Qual é a função da adaptação fílmica? Funciona como adaptação? É considerada como adaptação pelo público e pelos críticos? É avaliada pelo seu valor como filme? Ou por ser adaptação de determinada obra?

Segundo Cattrysse, a adaptação fílmica pode ter duas espécies de função: uma inovadora e outra conservadora. A adaptação tem função inovadora quando a estabilidade do gênero do filme está em perigo. Mas ela terá uma função conservadora quando o gênero que está sendo importado tem uma posição bem-sucedida e estável. A função, seja conservadora ou inovadora, parece determinar a política de seleção, assim como o modo de adaptar o texto-fonte.

O mesmo autor afirma que as adaptações fílmicas não se limitam apenas a uma fonte, por exemplo, a da obra literária em questão (citada ou considerada como fonte), pois muitas outras práticas servem simultaneamente como modelos para o processo de produção da obra (filme), em diferentes níveis. Um exemplo é o *film-noir*, gênero de filme em que não só as obras literárias servem de modelo (fonte) no nível diegético, mas também no nível fotográfico, já que o gênero se inspira na fotografia do expressionismo alemão de 1920 e, também, no desenho e pintura contemporâneos. Os filmes ditos adaptados de obras literárias não se limitam portanto a adaptar apenas a fonte literária. Outros elementos, que não os do nível diegético, servem como modelo de tradução. No filme de Peter Brook, não só o texto de Shakespeare serviu de modelo, mas outras convenções também lhe serviram de origem. No nível

narratológico, a história guiou o filme, mas muitos aspectos foram governados por outros modelos e convenções. A cenografia, por exemplo, não se inspirou no texto literário e sim em uma encenação prévia feita pelo próprio diretor. Por isso, todo filme deve ser estudado como um conjunto de elementos de práticas discursivas (ou comunicativas, ou semióticas), cuja produção foi determinada por outras práticas discursivas prévias e pelo contexto histórico geral. O estudo da adaptação consiste pois em encontrar e explicar as relações entre as práticas discursivas e seus contextos respectivos (sociocultural, político, econômico); em descobrir quais as práticas de *transfer* que têm (ou não) funcionado como adaptação, tradução, paródia; e, por fim, em explicar por que tudo isso ocorreu da maneira como ocorreu.

Mesmo que os estudos de tradução (e de adaptação) dividam, com a literatura comparada e as teorias de intertextualidade, o método e o campo de trabalho, a definição histórica do objeto de estudo ainda indica a especificidade relativa da disciplina. Assim o conceito de adaptação fica limitado aos textos que funcionaram como adaptação/tradução e seu campo de trabalho reúne as práticas discursivas e os contextos situacionais. O objetivo é o estudo sistemático das relações intersemióticas entre essas práticas discursivas e seus contextos. Nele podemos usar as ferramentas analíticas dos estudos de intertextualidade desde que os pré-textos ou hipotextos não sejam considerados material-fonte e sim modelos que determinaram a produção do texto-alvo, e desde que texto seja conceituado como uma entidade semiótica identificável (texto, fragmento de texto, um grupo de textos ou práticas discursivas especiais). O conceito de intertextual será substituído pelo de intersistêmico, isto é, da relação não entre textos, mas entre práticas discursivas ou comunicativas.

A tarefa do pesquisador será, portanto, partir das práticas discursivas do filme, e, em seguida, voltar-se para práticas ou situações contextuais, que funcionaram como modelos. Finalmente, procurar marcadores que indiquem as relações intertextuais e intersistêmicas.

Os marcadores podem se apresentar como implícitos ou explícitos. São implícitos quando a reescrita não se revela baseada no modelo. O filme *Ran* é um exemplo: só depois de conhecer o material é que o espectador pode avaliar a sua função modeladora. São explícitos quando o filme menciona o nome da obra literária ou seu autor. Nesse caso os espectadores podem checar as relações. Os títulos dos filmes de Kozintsev, Peter Brook e Godard são exemplos de marcadores explícitos.

Porém mesmo os filmes, que usam marcadores explícitos, explicitam apenas parte do material que regulou sua produção. Um exemplo seria um filme cujos créditos citam o nome da obra e do autor, mas não mencionam a

adaptação da fotografia expressionista – como, por exemplo, os *film-noir* já mencionados anteriormente – ou a adaptação de convenções e filmes anteriores do autor. O filme de Godard usa marcadores explícitos como o título e os nomes de algumas personagens, mas apenas pequena parte do material que regulou o filme é explicitada. As convenções usadas em filmes anteriores pelo autor, por exemplo, são retomadas sem nenhuma explicitação. O filme leva o nome da peça de Shakespeare (que aparece no título), mas não se refere à fotografia, nem ao tema do filme, que é o fazer fílmico, usados por ele mesmo em filmes anteriores.

A tradução, como vimos, é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro(a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico-sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. Nas palavras de Alfredo Bosi, traduzir é também aculturar.

Capítulo 2

King Lear: a peça e os filmes

Like any cultural artifact removed either temporally or spatially from an originating context, the work of art becomes [...] open to new interpretations as it moves through time and through different cultural surroundings. These interpretations not infrequently become associated with the work, affecting subsequent interpretations perhaps as much as the work itself.

(CARLSON, 1989:250-251)

Traduções de Shakespeare sempre existiram nas diversas línguas e culturas, ocidentais e orientais. Cada uma delas trabalha o texto de maneira diferente, dependendo do conceito de tradução vigente e também da visão de mundo peculiar a cada tempo, a cada cultura e a cada tradutor. A história de Lear e suas três filhas, por exemplo, encontra diferentes traduções através do tempo, modeladas por diversos fatores. A primeira versão escrita da história foi realizada quatrocentos anos antes de Shakespeare. Nela aparecem as figuras de Cordélia – a filha merecedora de ser amada e recompensada – e Lear – o rei, um desastrado questionador. A ênfase, porém, veio variando nas diversas versões, dependendo do interesse do autor pela divisão do reino e pela mudança da sorte, ou pela recompensa devida às virtudes cristãs. Em contraste com a versão de Shakespeare de 1606, todas as outras terminam bem para Lear, que acaba reconciliado com Cordélia e reconduzido ao trono. Na versão de 1680, de Nahum Tate, que prevaleceu até 1834, o fim trágico também foi abolido. Tate recuperou o “final-feliz” das versões pré-shakespearianas, introduzindo um casamento entre Cordélia e Edgar. Em todas elas, anteriores e posteriores a Shakespeare, faltam elementos que os leitores modernos consideram essenciais: o Bobo, e a loucura em Lear e em Pobre Tom. A versão “original” de Shakespeare, ou o que pode ser considerado como sua versão mais próxima, foi reconduzida ao palco somente no início do século XIX. Nessa, entretanto, embora todos os elementos shakespearianos tenham sido restabelecidos, muitos trechos foram omitidos. Pode-se dizer que as versões realizadas no século XX têm sido mais “fiéis” a Shakespeare do que as do século XIX. Permitem, através de recursos modernos, uma interpretação mais abrangente, sem grandes mudanças no texto.

Através desses exemplos, tenta-se explicar que a existência ou não do fim trágico nas diversas versões da história estaria ligada à visão de mundo que caracteriza cada época. Em certos momentos da história da humanidade, o trágico é inaceitável e, por isso, as traduções têm de se adaptar a essa visão. Por outro lado, o mundo contemporâneo e o renascentista, em alguns aspectos, se aproximam em sua visão de mundo e, nesses, o trágico tem sentido.

A história das reescritas de *King Lear* ilustra a mudança de ênfase nas traduções, mudança que depende da visão de mundo e da cultura do tradutor/reescritor. Filmes adaptados das peças teatrais de Shakespeare não fogem à regra. São como textos com os quais o diretor trabalha livremente, visando a uma produção pertinente para seu tempo. O texto passa a ser uma alternativa, um ponto de partida, uma pista para a revelação do tema, que deve poder ser visto como atual, hodierno, relevante. Alguns filmes, por seguirem as normas de tradução da época em que foram produzidos, procuram retratar fielmente o

texto. Outros, completas recriações, apresentam revelações inesperadas. James Welsh refere-se a *King Lear* como o poema dramático mais rico e mais complexo de Shakespeare, e fala da ousadia e presunção de Grigori Kozintsev e Peter Brook ao abordá-lo, qualidades que acredita terem faltado a diretores do cinema internacional antes de 1970. (WELSH, 1976:153). Kozintsev acredita, diz Wayne Schmalz, que um diretor de cinema deve funcionar como

... uma espécie de tradutor, transformando linguagem discursiva em imagem não discursiva sem diminuir o efeito da peça original. Como um músico, um escultor ou um dançarino trabalhando com o mesmo material, o cineasta torna-se, então, um colaborador criativo, sendo que o produto final é uma fusão de sua própria visão com aquilo que ele acredita ser a visão de Shakespeare.¹ (SCHMALTZ, 1985:85).

Jack J. Jorgens diz que a comparação entre dois dos filmes inspirados na peça de Shakespeare, o de Grigori Kozintsev e o de Peter Brook, leva a algumas conclusões a respeito da exploração do dramaturgo no cinema. No sentido prático, diz ele

... os filmes sugerem que, a despeito das pressões comerciais e populares, bons cineastas e bons atores estão ainda se empenhando seriamente e de modo interessante em adaptar as peças de Shakespeare. No nível estético, fazem refletir que uma boa adaptação é uma mistura complexa de performance filmada, interpretação crítica e tradução/recriação em um meio diferente, que exige a combinação de recursos de crítica literária, teatral e cinematográfica. Lembram-nos ainda que a adaptação é uma forma complexa, com seu próprio conjunto rico de estilos e tradições. (JORGENS, 1977:250).

Este capítulo pretende descrever cada um dos filmes escolhidos para a análise, sem contudo focar, separadamente, os tipos de procedimentos adotados, que serão objetos dos Capítulos 4, 5 e 6. Embora as traduções possam seguir trajetórias diferentes – a réplica literal, a metamorfose figurativa ou metafórica, ou a transcendência para esferas artísticas novas (ROTHWELL, 1983) – não se pode classificar cada filme como se seguisse uma única trajetória. As versões filmicas ora se apresentam como réplicas, ora como metafóricas, ora como transcendentas.

2.1. *King Lear*, uma leitura intertextual

Dos diretores que filmaram *King Lear*, Grigori Kozintsev talvez seja o

¹A tradução dos trechos encaixados no texto, deste artigo e dos demais, são de inteira responsabilidade da autora.

menos conhecido, apesar de ser um dos cineastas mais marcantes da história do cinema. É um dos poucos que produziu durante um longo período na Rússia: desde o cinema experimental de 1920, passando pelos anos de opressão do Realismo Socialista, até o período de maior liberdade após a morte de Stalin. Durante essa última fase, Kozintsev criou seus três melhores filmes, adaptações bastante expressivas de clássicos ocidentais: *Dom Quixote*, *Hamlet* e *King Lear*. Pode-se dizer que o cineasta representa um dos mais vivos exemplos da arte da sobrevivência na história cultural da Rússia. Diferentemente da maioria dos cineastas russos, ele prosseguiu em seu sonho até o fim.

O filme de Kozintsev, *Korol Lear*, ilustra bem a história da arte na Rússia e o que significou sobreviver nesse país, sob um regime totalitário.² Mas mostra também uma visão controlada da peça, visão baseada na crença de que “o processo de rastrear a vida espiritual das obras de Shakespeare não pode ser separado do processo histórico”. (KOZINTSEV, 1977:192). Essa observação deixa evidente a importância atribuída pelo cineasta aos aspectos culturais da tradução. Segundo LEAMING (1980), o filme deve ser lido intertextualmente, não apenas como um texto único, uma simples reescrita, mas como o resultado, o amálgama de várias reescritas. De fato, o filme teve precedentes teatrais e críticos e, também, cinematográficos. Além de ter dirigido, no teatro, a peça *King Lear*, de Shakespeare, e outras e de ter produzido anteriormente um outro filme sobre uma peça de Shakespeare, *Hamlet*, o diretor soviético ainda escreveu criticamente sobre essas experiências.³ Todas essas “versões” não são em si completas; todas fazem alusão umas às outras, constituindo um conjunto claramente intertextual. E é assim que o filme deve ser lido: uma nova reescrita, dessa vez em termos de um meio diferente, o cinema. Para compreendermos o filme dessa maneira, teremos de conhecer a ideologia e a poética da época da atuação do cineasta. Para isso, o contexto histórico em que viveu e trabalhou são de fundamental importância.

O filme começa com os créditos inscritos sobre um tecido de saco de aniagem. Segue-se uma fila de pobres, subindo um morro pedregoso, em silêncio. Entre eles, encontram-se crianças aleijadas, gente esfarrapada. A fila pára, de vez em quando, e um dos componentes do grupo faz soar uma trom-

²*Korol Lear* (União Soviética, 1967-1969, ano de exibição: 1970, no ocidente, 1972; Produtor: Lenfilm; Diretor: Grigori Kozintsev; Adaptador/tradutor do texto: Boris Pasternak; Música: Dmitri Shostakovich; Elenco: Yuri Yarvet, E. Radzins, G. Volchek, V. Shendrikova, O. Dal).

³Os dois livros críticos mais importantes escritos por Kozintsev foram *King Lear: the Space of Tragedy*, trans. Mary Mackintosh e *Shakespeare: Time and Conscience*, trans. Joyce Vining.

beta, que ecoa melancólica. Os andarilhos continuam seu caminho, agora acompanhados pelo murmúrio de um coro de vozes humanas e pelo som doce e triste de uma flauta. O grupo pára em frente ao muro de pedras do castelo. Fora, o povo amedrontado se aglomera; dentro, a Corte, imóvel, espera a sanção lançada sobre Cordélia. A história vai se desenrolando, mais ou menos de acordo com o texto de Shakespeare traduzido por Boris Pasternak, às vezes reduzido, às vezes seguido literalmente, às vezes com algumas alterações na ordem dos eventos. O Bobo, cujo papel continua preponderante, permanece no filme até os últimos instantes, diferentemente do texto dramático. O filme é estruturado em duas partes. A primeira acompanha o texto até a cena iv do ato II e se concentra na presença física dos atores. A segunda inicia-se com algumas cenas da tempestade ameaçadora mas concentra-se na figura humana em ligação estreita com o meio ambiente. Nessa parte ocorrem o encontro entre Lear e Gloucester, na praia, o reconhecimento do filho, Edgard, pelo pai, e a morte de Lear – momentos de grande intensidade a que Kozintsev submete a audiência. As duas partes contrastam entre si. Na primeira, salienta-se o contexto social; na segunda, o contexto filosófico existencial, contra o fundo imperturbável da natureza e dos elementos em fúria. Também a loucura de Lear, representada na primeira parte, e seu caminho para o autoconhecimento, na segunda, se opõem.

Pode-se dizer que a ênfase do filme concentra-se no social. É que a Cordélia de um autor socialista não pode ser concebida como uma aristocrata, pois ele não consegue associar a aristocracia com a nobreza moral. A visão de um povo oprimido, aliada às imprecações de Lear, serve de apoio para a interpretação social de Kozintsev. Ao patriarca cego e irresponsável no exercício da autoridade familiar corresponde o mau governante, que negligencia o social. Para Shakespeare, o rei representava o ápice da moral proveniente de Deus, de quem emanavam os benefícios para o povo. Kozintsev, entretanto, concebe de outra forma a origem do poder. Em seu filme, o mandato do rei não vem de Deus, mas do povo, e, para conseguir manter-se, é preciso reidentificar-se com o povo. O assassinato de Cordélia é uma atrocidade presenciada por todos, assim como é público o lamento de Lear. Através do sofrimento comum a todos os seres humanos, o rei se reidentifica com seu povo. Além disso, o cenário de Kozintsev é pontilhado de castelos esparsos, habitados por alguns poucos nobres, enquanto em seus arredores espalha-se uma população de famintos. A sociedade de Lear mostra, pois, a urgência de uma reforma socialista. O sistema social vigente é exposto como decadente em si mesmo, transmitindo tal decadência a seus membros.

A poética dominante na Rússia dos anos 20, cujos vestígios se encontram infiltrados no filme, privilegia o Construtivismo Soviético, aqui definido simplesmente como a arte deliberadamente construída, arte de produção, em contraposição à arte impulsiva e extemporânea, correspondente à visão tradicional, arte pura. Kozintsev não reivindicava explicitamente um fim utilitário para sua arte, mas parece afirmar que ela tem uma função específica importante, a de servir de meio de comunicação imediato e efetivo entre os membros da sociedade humana. Ao cumprir essa finalidade, o filme nos leva a uma reflexão sobre a Rússia pós-stalinista, e, por extensão, a uma reflexão sobre a responsabilidade diante do totalitarismo e do uso despótico do poder. Sua justaposição de símbolos contrastantes – castelos imponentes e camponeses esfaimados – contém um comentário visível sobre a iniquidade das desigualdades sociais.

2.2 Peter Brook e sua versão de *Lear*

Peter Brook é muito conhecido nos meios artísticos britânicos como um famoso diretor de teatro. Assim como o cineasta russo, teve experiências prévias com Shakespeare. Dirigiu muitas peças do dramaturgo, fez parte da *Royal Shakespeare Company* como diretor de projetos experimentais e é constantemente citado como um teatrólogo sempre aberto a inovações. Seu filme, *Peter Brook's Film of William Shakespeare's King Lear*, é aqui considerado o resultado de uma atividade de tradução inovadora, o fruto de uma evolução que começou nos ensaios para a produção da peça em 1962, em Stratford-upon-Avon.⁴ Sua versão, produzida em desafio a muitas das versões anteriores, cuja finalidade era apenas glorificar Shakespeare, foi alvo de críticas controversas. Seu desejo não era, de modo algum, mutilar o texto. Entretanto, estava tão convencido de seu objetivo de procurar transliterar o filme para o espectador dos anos 60, que não encontrou alternativa e acabou por enxugar o texto drasticamente. Seu trabalho de tradução, além de ser um trabalho criador, é também acadêmico, visando especificamente a uma audiência de especialistas. A imagem que cria do texto pode ser diferente da que seus antecessores projetaram, mas essa diferença ou desvio não pode ser rotulada de erro, especialmente se levarmos em conta as modernas teorias sobre a tradução.

O filme começa mostrando as personagens, homens aglomerados em

⁴*King Lear* (GB/ Dinamarca; ano de filmagem: 1969/1970; primeira exibição: 1971), produzido por Filmways (Londres) e Athene/Laterna Films (Copenhagen).

silêncio, que dirigem o olhar para o vazio. O local é indefinido e a face humana é substituída pela paisagem. Aos poucos o local vai tornando-se mais preciso, até que, do castelo de Lear, na sala do trono, a ação passa para o exterior. A paisagem é formada pelas terras irregulares do interior da Dinamarca, no inverno. Aparecem três castelos e a orla do mar. A narrativa se desenrola como uma série de jornadas através do terreno, com um episódio maior em cada lugar de descanso. Primeiro a ação se desloca para o castelo de Goneril, anunciado por um título explicativo. Algumas cenas se passam no espaço interior do castelo: um quarto com uma lareira e um hall grande. No exterior vê-se um pátio, de onde Lear parte para o castelo de Regan. Em seguida, a cena se move para outro castelo, o de Gloucester, anunciado por outro intertítulo. Mais uma vez a cena se realiza em outro local e Lear chega ao castelo de Regan, apenas para verificar a ausência da filha. Outro título nos leva de volta ao castelo de Gloucester. Daí Lear se dirige para o local das cenas da tempestade que, no exterior, contrastam com outras, no interior aquecido do castelo. Após a cena do julgamento imaginário, numa cabana próxima, Lear é colocado numa carruagem e mandado para Dover. Goneril e Edmundo preparam-se para a guerra, saindo em sua carruagem. Após o cegamento de Gloucester, a ação se dá ou no campo de batalha, perto da orla marítima, ou em locais indeterminados, até voltar novamente para a praia. Brook fez com que as viagens de um castelo para outro se tornassem parte importante da narrativa. Para isso, ele teve de reestruturá-la, rearranjando grandes partes do texto e juntando palavras e ações que, em Shakespeare, eram esparsas, o que elimina boa parte do enredo secundário. Ao rearranjar o texto, Peter Brook extirpou todas as falas que apontavam para as motivações das personagens. O diálogo foi colocado dentro do roteiro que forneceu a moldura episódica. Em vez de usar o processo normal de produção teatral, onde os atores tentam descobrir como recitar as palavras do roteiro, Brook trabalhou ao contrário. Partiu da visualização do filme como uma série de episódios distintos, ligados por jornadas, para a seleção dos diálogos. Os episódios são altamente simbólicos e se apresentam como uma tentativa de explorar os recônditos da mente humana, utilizando moderna concepção de cinema.

“O que Peter Brook fez foi... declarar sua independência das restrições da página e do palco e fazer um esforço genuíno para converter a experiência shakespeariana em idioma cinemático”. (ROTHWELL, 1987:80).

Essa observação do crítico chama atenção para o aspecto semiótico da tradução: Brook estaria buscando, no cinema, os recursos mais adequados para expressar o que, na peça encenada, deve surgir dos processos inerentes

ao meio teatral. O vai-e-vem das personagens entre os vários castelos estaria explorando a possibilidade do movimento através dos grandes espaços, impossível no palco, mas típico do cinema.

Outras observações, agora de Mullin, parecem privilegiar os aspectos interculturais da tradução. O filme, onde Brook pode ser considerado o autor – equivalente ao dramaturgo na peça – parece desenrolar-se na Inglaterra, com personagens e costumes ingleses.⁵ Entretanto foi criado para uma audiência mais de quatro séculos posterior aos primeiros espectadores. A distância temporal cria, em parte, uma nova cultura. Tendo esta em vista, cabe ao cineasta encontrar, na época moderna, equivalências para os elementos ligados ao mundo renascentista. Segundo Mullin, essas equivalências se encontram em sugestões como as da Guerra do Vietnã, e outros aspectos do mundo conturbado dos anos 60, que a audiência contemporânea lería no filme.

Visto como o ponto final da colaboração entre artistas que viveram com a peça e tentaram interpretá-la nos anos 60, o filme é um documento importante na história crítica da peça. Não sendo uma "performance" desta, dá-nos uma demonstração crua, às vezes histérica, do que o "subtexto" veio a significar para Brook. A atrocidade da guerra do Vietnã e sua própria alienação das instituições gritam através do filme. Sem sentimentalismo! Sem humor! Sem redenção! À medida que o filme recua no tempo, seu valor como leitura da peça torna-se ainda mais claro. Apresenta-se como um documento de valor na história da peça porque nos faz próximos da visão de Brook e da atuação de Scofield, Worth e Webb. Como obra de arte, comunica vivamente o que o grande diretor e alguns grandes atores pensavam sobre a peça de Shakespeare. (...) Niilista, triste, sem esperança, feio, cheio de horror e sem piedade, como a *Guernica* de Picasso, tem como tema o terror dos tempos modernos. Brook usou Shakespeare como meio para expressar tudo isso. Se o filme expressa a intenção de Shakespeare, não importa. Se a brutalização de Lear incorporada ao filme é verdade agora, ou foi verdade nos anos 60, ou será verdade amanhã, depende de como nós vemos o nosso mundo. Se, de fato, o que Brook viu em *Lear* é a única parte da peça que fala a verdade para os nossos tempos, então já perdemos a esperança. Se não, então o *Lear* de Brook é um lembrete perturbador do desespero e raiva dos anos 60. A história é que vai decidir, e será um veredito cruel, se Peter Brook provar ter estado certo. (MULLIN, 1983:195).

Essas palavras de Mullin ilustram as circunstâncias culturais permeando as obras de arte.

⁵A idéia de que o cineasta é o autor da obra fílmica, assim como o dramaturgo o é da obra dramática, está explícita no artigo de Francis Bulhor. (BULHOR, 1981. p.317).

2.3 O caos da tradução: *Lear* de Akira Kurosawa

O filme de Akira Kurosawa, *Ran*, dificilmente seria, para os tradicionais, uma “boa” tradução.⁶ Isto porque, no nível diegético, ocorrem mudanças significativas. A personagem principal, Hidetora, um chefe guerreiro do Japão no século XVI, divide o reino entre três filhos. O traidor não é o filho de outro nobre, como o Edmundo de Shakespeare, mas Lady Kaede, a esposa de um dos filhos de Hidetora, a qual corresponderia a um genro de Lear. O nível de abordagem também marca as diferenças, pois o estilo de Kurosawa não dá origem ao efeito catártico que se presume emanar das peças de Shakespeare.

O filme se abre com uma cena típica do teatro Noh. Lembra uma área “sagrada”, dentro da qual estão o Senhor, o Bobo, os três filhos e os convidados. Um grupo de caçadores, dentro desse espaço construído, nos lembra esse tipo de teatro japonês, lembrança acentuada ainda pela maquiagem e pela dança cômica do Bobo. A história que se desenrola tem paralelos com a história de Lear, da qual, simultaneamente, diverge. As diferenças entre a obra de Shakespeare e a de Kurosawa são marcantes. Começa com a visualização geral do filme que, pelo uso intenso de cor, contradiz a visão arquetípica da obra que, segundo Ann Thompson, é mais condizente com o preto-e-branco (THOMPSON, 1981:5). Entretanto, a despeito das alterações no material, da eliminação do enredo secundário e da prevalência das batalhas, o débito com o dramaturgo inglês transparece claramente. A influência, no filme, das tradições visuais e teatrais do Japão também é inegável. Essas representam uma grande pressão, exercida pelo cineasta japonês, sobre o original, no intuito de adaptá-lo à audiência oriental, naturalizando-o e não transliterando-o.⁷

Akira Kurosawa é um cineasta altamente considerado, tanto no Japão, como no ocidente. O filme *Ran* que, em japonês, significa caos, foi escolhido para abrir o Festival Internacional de Cinema em Tóquio, em junho de 1985, e, em seguida, começou a ser exibido para o público, tornando-se um sucesso. Tendo sido anunciado insistentemente como sua última obra, o filme chamou muita atenção. As entrevistas dadas pelo diretor e as dificuldades, por ele encontradas, em conseguir financiamento para seus filmes deram sustentação a

⁶*Ran* (Japão, ano de filmagem: 1984; 1ª exibição: 1985; diretor: Akira Kurosawa; produzido por Serge Silberman e Masato Hara, Orion Classics).

⁷Faz-se aqui uma referência aos termos **transliterar** e **naturalizar**, usados por Lefevre para significar os procedimentos usados, respectivamente, ou para criar imagens exóticas, conservando-as bem próximas da cultura estrangeira ou para amenizar a obra, modificando-a para torná-la próxima à cultura receptora.

essa impressão de “última obra de minha vida”, endossada pelos produtores, talvez com intuito de propaganda, já que o trabalho do cineasta japonês vinha sendo visto ultimamente como decadente. Kurosawa é conhecido por sua intolerância e criticado pela falta de controle e desperdício de recursos financeiros. Não se pode definitivamente ignorar o relacionamento difícil entre Kurosawa e a indústria e a crítica japonesas. Por um lado, a crítica acusa a imprensa estrangeira de não conhecer suficientemente a cultura do Japão e, por isso, prezar exageradamente o trabalho do diretor japonês, a quem rotula de excessivamente ocidentalizado. De fato, apesar de ter sempre expressado sua reverência pela cultura e pelas tradições japonesas, Kurosawa é o cineasta que mais incorpora as técnicas ocidentais à sua prática cinematográfica, o que resultou em filmes acessíveis à audiência ocidental. Por outro lado, a indústria cinematográfica acusa o cineasta de descontrole financeiro e se nega a patrocinar suas produções. A fama do autor, porém, é incontestável, e sua força como cineasta respeitado fez com que a ligeira reação inicial de decepção dos que vêem *Ran* como simples adaptação de *King Lear* se transforme em aceitação.

Kurosawa utiliza-se da cultura ocidental, mas o modo como considera a presença do ocidente em seus filmes prova não ser ele favorável a um cosmopolitismo indiferenciado. Um exemplo é o filme *Rapsódia em Agosto*, onde ele aborda a era contemporânea. O filme provoca um choque visual e cultural: a vestimenta é americanizada, a religião, eclipsada e a fonte tradicional, rejeitada. Kurosawa se insurge contra o que considera uma americanização superficial. Por isso, mantém no filme muitos traços da cultura japonesa, permitindo um diálogo entre ela e a cultura ocidental. O diálogo oriente/ocidente, fonte da riqueza de sua obra, é situado contra a aceitação passiva e total de um modelo cultural estrangeiro, quando faz uma crítica desse modelo, e adapta-o à cultura japonesa, cuja atitude tradicional foi freqüentemente a de abrir-se para as influências estrangeiras, assimilando-as.

O filme *Ran* tem características de três entre as muitas espécies de filme encontradas no Japão. Encontra paralelo entre freqüentes adaptações de obras estrangeiras, segue a voga dos filmes de fundo histórico, e se enquadra dentro dos filmes mais recentes do autor.

Como adaptação, o filme pode ser considerado uma investigação das fronteiras entre meios comunicativos diferentes e também como uma série de meditações sobre as possibilidades da criação estética transcultural. Abrange, assim, dois aspectos básicos da tradução teatro/cinema: o intersemiótico e o intercultural. O cineasta se diz um cidadão global, trabalhando num meio realmente internacional, que é o cinema, com toda a riqueza de seus recursos. Não hesita em usar formas artísticas de outras culturas como base para sua própria

criação. Concomitantemente, não perde de vista os aspectos culturais da relação entre duas realizações de um mesmo texto. Na obra de Shakespeare, por exemplo, percebe questões relevantes para os japoneses, mas realiza a transposição indispensável, consciente da necessidade de um processo de transformação ativa e não uma adesão escravizadora à obra original: procura encontrar equivalentes culturais e visuais para o mundo shakespeariano, definido essencialmente em termos verbais.

Como filme de fundo histórico, *Ran* anuncia uma série de investigações acerca dos significados do passado, sua estrutura e sua relevância para a era moderna. O filme se passa no período das guerras civis, no século XVI, tempo de turbulência, quando a classe militar lutava para controlar a terra e o poder político. Foi um período em que as fronteiras de classe eram fluidas. Isso atraiu Kurosawa, pelas possibilidades que oferecia para o potencial de realizações humanas e também pelas mudanças sociais e econômicas que caracterizaram a época. O paralelo entre ela e o período de pós-guerra é patente: neste, aparece uma nova constituição, há crescimento econômico rápido e um novo sistema político estável, presidido pelo partido democrático liberal. O comportamento dos guerreiros do século XVI contrasta com o retrato idealizado que emerge do código Bushido.⁵ Mas existe uma grande distância entre os esforços para uma reconstrução ideológica e as lutas violentas da era. Os samurais de *Ran*, diferentes dos de *Os Sete Samurais*, que glorificam a ideologia do passado, manifestam a volúpia pelo poder de outros tempos.

Como filme recente, *Ran* se situa em meio aos grandes problemas pessoais de Kurosawa: seu projeto cinematográfico incerto, a impossibilidade de conseguir financiamento para seus filmes e as tensões crescentes entre ele e a nova geração de cineastas. Depois de *Dodeskaden*, que, de certa forma, é uma crônica do esforço humano para sobreviver em um mundo inabitável, de *Der-su Uzala*, que lamenta a perda de tudo o que o cineasta mais prezou na vida e de *Kagemusha*, que pode ser lido como uma obra alegórica sobre a necessidade da ilusão para a manutenção do tecido social, *Ran* surge cercado de enorme amargura, derivada dos problemas com as mudanças da indústria cinematográfica japonesa e com o desenvolvimento interno dos filmes em relação à cultura. É que essa cultura não ofereceu espaço para a espécie de indivíduo que Kurosawa acreditava ser necessário para a recuperação nacional. No Estado moderno, esperava-se que o indivíduo encontrasse o seu lugar. Mas a abertura democrática à individualidade racional e autônoma, prometida pelas refor-

⁵O Bushido é o código ético não escrito, que deve ser seguido por todos os samurais.

mas dos anos de após guerra, não se concretizou, e as normas de comportamento continuaram a derivar de agrupamentos sociais.

Kurosawa projeta esses problemas em seu filme. Nele, os planos são geralmente longos e o autor cria efeitos pictóricos dentro do quadro. O uso da montagem é restrito apenas a determinadas cenas, como a do massacre da guarda de Hidetora.

2.4 A tarefa do tradutor: Godard

O filme *King Lear*, de Jean-Luc Godard, pode ser visto não apenas como um metafilme, um filme que fala de si mesmo, de sua história e do seu próprio meio de produção, mas também como uma metatradução ou comentário sobre a tradução⁹. Isto porque, além de referir-se aos problemas de sua realização, muitas vezes até indiretamente, também fala de *King Lear*, de Shakespeare, dando pistas ao espectador sobre o que está ocorrendo com a conhecida obra de Shakespeare.

As críticas ao filme são bastante controversas, mas o que parece interessante, segundo Rothwell, “é a [sua] hermenêutica, (...) o modo (...) como Godard traduz Shakespeare para a iconologia do mundo contemporâneo”. (ROTHWELL, 1990:144). Existem no filme implicações que Ben Jonson jamais teria sonhado, ao dizer que Shakespeare não pertencia a uma só era, mas a todos os tempos. Como símbolo cultural, o bardo estampado numa camiseta pode ofender a muitos puristas, mas é improvável que as descontinuidades pós-modernistas encontradas no filme o façam.

ROBINSON (1988), em seu excelente artigo, “Ressurrected Images: Godard’s *King Lear*”, aponta o paralelo traçado pelo cineasta entre a cultura em decadência da qual *Lear* é apenas um sintoma e o empobrecimento das artes. Aponta ainda o contraponto entre o reinado de Lear e as condições do cineasta ao elaborar o filme. Segundo Robinson, também o cineasta, como Lear, é manipulado pelos que o cercam e ameaçado até o ponto de quase desistir de sua propriedade, o filme. A história de Godard ilumina a história de Lear, diz ele. Só um diretor de seu porte, consciente das possibilidades do poder e da propriedade, é capaz de fazer uma intriga de Hollywood, como a briga entre o cineasta e a produtora, transformar-se no ponto de partida para um grande filme. Começa-o com a exposição da história de sua produção, e,

⁹*King Lear* (França; ano de exibição: 1987; produzido por Menahan Golan e Yoran Globus), dirigido por Jean-Luc Godard.

em seguida, se estende, esboçando um paralelo entre a opressão e a traição sofridas pelo velho Lear e o próprio processo de fazer o filme, que emerge, como Lear, "ferido pelas costas".¹⁰ A obra é uma tentativa de reunir os fragmentos de um projeto cerceado, um meio de reivindicar a propriedade do filme. Os rastros do *Lear* de Shakespeare, encontrados no filme, são como as palavras perdidas e esquecidas que a personagem William Shakespeare Jr. V tenta desesperadamente recuperar. Mas, em oposição a essa compulsão, surge o silêncio de Cordélia, pairando significativamente sobre todas as cenas. Como o livro de reproduções de Doré sugere no filme, ela, Cordélia, também sobrepõe a imagem à palavra, nesse mundo onde as palavras encobrem mais do que revelam. Assim como Godard se volta para as imagens de celulóide, Shakespeare Jr. reúne as palavras do *King Lear*. Paralelamente, o editor junta figuras desconexas numa obra unificada, enquanto a personagem Alen (Woody Allen) literalmente costura os pedaços do filme.

A relação com a peça evidencia-se de várias formas. O filme leva o título de Shakespeare e ainda lega ao dramaturgo um descendente masculino fictício, que pode ser interpretado como referência à existência de uma fonte de autoridade para o filme. Porém Godard fragmenta e moderniza a peça: apenas parte do diálogo e o enredo secundário, envolvendo Don Learo, um ex-chefe da Máfia, e sua filha Cordélia, derivam realmente do texto de Shakespeare. Nas entrelinhas, Godard nos diz que, como qualquer tradução, sua obra não deve ser cópia, que não aceita submissamente o modelo. Seria como que um desmascaramento tanto das pretensões do cânone da literatura secular como do lugar proeminente ocupado por Shakespeare. Não existe Edmundo, mas o filme parece reivindicar uma espécie de relação filial com o diretor Godard – filiação, aliás, bastarda, já que o verdadeiro "pai" da obra seria o dramaturgo inglês. Incorpora também aspectos de um Edgard desesperado, fingindo loucura, escondendo-se, redimindo-se no burlesco, ferido, porém leal a seu diretor. Como Edgar, o filho rejeitado de Gloucester, o filme parece uma cópia distante do modelo. Apresenta conexões com o pai mas esconde sua relação filial. Apesar de levar o título da peça, o filme resiste a ela e a transforma, numa reversão total da noção de autoridade paterna.

Jean-Luc Godard é um cineasta também altamente conceituado por suas inovações no cinema dos anos 70. O filme *King Lear* mostra o processo de criação do cineasta em operação, pois, além de romper com a narrativa convencional (ao usar fragmentos narrativos que são quase seqüências de docu-

¹⁰Alguns intertítulos incluídos no filme: *shot in the back, a study, a clearing, etc.*

mentários sem nenhum enredo progressivo), apresenta-se como um ensaio com comentários sobre o cinema e sobre a adaptação/tradução. É cinema e, ao mesmo tempo, explicação do cinema; tradução e, simultaneamente, teoria da tradução. Embora seja considerado um artista individualista, que transforma o dia-a-dia em criação artística através do poder da abstração, Godard faz parte da *Nouvelle vague* do cinema francês, definida, em parte, pela relação que estabelece entre ficção e realidade. O cineasta francês pode ser considerado um reformador não apenas por contestar as condições sob as quais vivemos, mas também por reafirmar, no início de sua carreira, certos valores humanos; não apenas por desafiar o modo como os filmes são feitos, mas também por, continuamente, reinventar o cinema. Ao colocar seus filmes na linha de ensaio e panfleto, ele mostra a influência de Walter Benjamin, que, como outros autores, estabelece a linguagem como chave para muitos de nossos problemas.

O caminho seguido por Godard, após 1968, mostrou uma alternativa entre a corrente que priorizava o conteúdo e o Formalismo. Godard usa a montagem, porém levada aos extremos. Em vez de justapor duas imagens e criar uma terceira, já prevista, na mente do espectador, ele toma a idéia de conflito e luta da forma e a traduz em um outro conceito de discordância, não entre o conteúdo das imagens, mas entre os diferentes códigos. Para Godard, o conflito substitui a colisão através da justaposição, por um ato de negação, uma separação, uma disjunção. Sua visão da comunicação é a de um discurso que ganha poder a partir de sua aparente naturalidade, da impressão de unir o significante ao significado, um som a uma imagem, com o objetivo de fornecer uma representação convincente do mundo. Ele não quer apenas apresentar um mundo alternativo ou uma visão alternativa do mundo, mas investigar todo o processo de significação, a partir do qual uma visão de mundo, ou uma ideologia, é construída. Embora não faça explicitamente nenhuma alusão à teoria da tradução, o filme de Godard pode ser considerado uma ilustração da teoria moderna de tradução: o filme não reproduz o texto de Shakespeare nem é "fiel" a ele, apenas o sugere. Não o reverencia como texto "original", mas assume o título da peça e cita literalmente alguns trechos. Não existe um Lear que detém o poder do reino, mas cria-se um equivalente, o mafioso D. Learo, senhor do crime. Não existe ênfase na palavra e nem no trágico, mas na imagem e no parodístico. As transformações ou transcrições derivam, portanto, dos termos do tradutor, inserido numa cultura e regulado por ela. Godard não explicita verbalmente, mas seus recursos e procedimentos ilustram o que acontece numa tradução cultural que incorpora o estilo do autor e as circunstâncias em que ele vive. Godard teoriza sobre a arte, mostra como o filme foi feito e, principalmente, o que fez do texto de Shakespeare, ou melhor, como o "tradu-

ziu". *King Lear* não é um filme que tem algo a dizer sobre o mundo; é um filme sobre o filme, mas, sobretudo, sobre o processo e a possibilidade de significar de gerar novos significados. Nesse sentido, apresenta-se, realmente, como uma transcrição, e seu autor, como um verdadeiro tradutor/transcriador, em toda a extensão da expressão.

Os quatro filmes estudados apresentam-se, pois, como traduções, reescritas, refrações, adaptações, ativações ou transcrições.¹¹ Como tal, eles, em conjunto, fazem emergir um outro texto, um texto imaginário, um intertexto que só existe na mente de quem dialogou com eles e com seus autores, de quem os leu e os analisou. Para eles, como para mim, *King Lear* hoje encarna uma entidade antes desconhecida, pois é o resultado de inúmeras leituras, renovadas ativações, reescritas/releituras feitas neste momento e que, aqui, aparecem traduzidas.

Cada cineasta traduz seu texto imaginário de uma determinada maneira e algumas dessas traduções se encontram descritas no número especial da revista *Literature/Film Quarterly*, dedicada aos filmes de Shakespeare. O tema da revista se desenvolve em torno do modo como os cineastas, ao colocarem sua assinatura nas versões cinematográficas das peças, foram influenciados pelos pesquisadores e críticos de Shakespeare.¹² De um modo geral, os artigos tentam descrever a forma como os cineastas reagiram às vozes dos estudiosos e críticos, passados ou contemporâneos.

Anteriormente, o tradutor de Shakespeare hesitava entre o literal e o figurativo. É que, mesmo quando recorria a um sentido figurativo, o tradutor, preso ao conceito de fidelidade ao original, não ousava recriar. O cineasta moderno, porém, sem os preconceitos de originalidade e fidelidade, procura se lançar adiante, encontra-se livre para recriar o texto em idiomas nunca antes sonhados. Apesar disso, a "ansiedade da influência"¹³ permanece sempre, e,

¹¹ Usa-se aqui termos cunhados por Andre Lefevere (refração e reescrita), Tony Bennett (ativação) e Haroldo de Campos (transcrição), que permitem ao tradutor a liberdade de criar "um outro" texto.

¹² O prefácio é do editor Kenneth S. Rothwell, da Universidade de Vermont. A revista reúne os temas livres apresentados no "The World Shakespeare Congress", em Stratford-upon-Avon, em agosto de 1981.

¹³ A "ansiedade da influência" é um termo criado por Harold Bloom, nos anos 70, hoje usado para designar as relações de ter filiação entre textos literários do passado e do presente e/ou seus autores. Bloom limita as origens da influência poética e sugere que a ansiedade afeta a

contraditoriamente, também o receio de perder o vínculo com Shakespeare, já que este faz parte do cânone universal e, portanto, do grupo de "textos centrais".¹⁴ O que fica, em termos do poder e da glória, no Shakespeare filmado, é a "aura" proveniente do gênio atemporal. (ROTHWELL, 1983).

Ao analisar as traduções efetuadas pelos quatro cineastas, alguns aspectos se apresentaram como relevantes e algumas vezes recorrentes; porém se diferenciam por visões de mundo e traços estilísticos próprios de cada cineasta. Os próximos capítulos têm como finalidade analisar esses aspectos e seus elementos constitutivos. Apesar de intimamente interligados, eles estarão, para facilitar a clareza na exposição, subdivididos em três grupos, focalizando, respectivamente, os aspectos semióticos, estilísticos e culturais do processo de tradução. Embora o trabalho pretenda destacar os aspectos culturais, os estilísticos e os semióticos não poderiam deixar de ser mencionados, na verdade, são muitas vezes inseparáveis dos demais, constituindo recursos utilizados para atingir o objetivo maior, que é a tradução cultural.

construção de romances e poemas. [...] Em suma, para Bloom, o poeta imaginativamente ambicioso não pode começar a escrever sem [...] "ter pecado contra a continuidade" ou contra noções tradicionalistas de influência. (RENZA, 1990. p.186-187).

¹⁴Podemos definir textos centrais como aqueles textos que representam autoridade numa determinada cultura ou pertencem ao cânone literário.

Capítulo 3

Aspectos intersemióticos

Meaning... is the translation of a sign into another system of signs, [it is also] a second assertion from which all that follows from the first assertion equally follows, and vice-versa.

(PEIRCE, 1933:99)

Podemos considerar o conjunto dos sistemas dos signos cinematográficos como um construto que pode ser objeto da experiência e ao qual damos um significado. Pertence, portanto, ao *Umwelt*, interpretante que corresponde à noção de mundo objetivo biológico, em semiótica. Esses sistemas constituem o conjunto no qual se integram o que chamamos de aspectos intersemióticos da tradução tratados no presente capítulo.

Num fenômeno complexo como a tradução intersemiótica entre o teatro e o cinema, não é possível uma sistematização satisfatória dos signos usados porque os sistemas, apesar de distintos, se sobrepõem e se misturam. A vestimenta e a maquiagem, por exemplo, pertencem igualmente à arte do diretor e ao ator, o diretor de arte influencia o movimento, o mesmo se dizendo da ação do ator. O trabalho do iluminador auxilia o do cenografista, sobrepondo-se a ele, o texto dita os gestos e o movimento, e o trabalho da câmara e o processo de edição influenciam muito o significado dos elementos da *mise-en-scene*.¹

ESSLIN (1991) faz uma tentativa de sistematização dos signos denotativos dos meios dramáticos. Divide os sistemas de signos em dois grandes grupos, os que são comuns a todos os meios dramáticos e os que são específicos do cinema. Entre os primeiros, encontram-se os sistemas fora do drama, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. Entre os que são específicos do cinema, encontram-se os derivados do trabalho da câmara, os derivados da ligação entre os planos e o da edição. Todos representam instrumentos usados para caracterizar as personagens, retratar o *background* e o meio ambiente e, por fim, contar a história, tudo, porém, no nível denotativo. No nível conotativo, outros sentidos podem estar implícitos, latentes, outras mensagens – morais, filosóficas, políticas – que o escritor, o diretor ou o próprio diretor de arte querem transmitir. A mensagem porém está presa aos signos que, quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem. É o que veremos em capítulos posteriores, destinados ao estudo dos significados implícitos, que podem ser deduzidos das várias leituras dos signos combinados.

Como o material de expressão do sistema cinematográfico é constituído não só de imagens mas também de palavras, signos impressos, música e ruídos, especula-se sobre a existência de um cerne especificamente cinemato-

¹Usa-se aqui o termo *mise-en-scene* para definir aquilo que comprime todos os sistemas de signo que criam sentido no espaço, isto é, o que é oferecido para ser fotografado. A imagem de ação total, criada por elementos como os atores, a cenografia, o vestuário, a iluminação e os adereços. (PENNEY, 1991. p.151).

gráfico, seja ele um sistema múltiplo ou único de signos. (BOLLAG, 1988:71). Para alguns teóricos, como Eisenstein e os formalistas russos, o cinema se distingue como uma forma de arte distintiva pelas possibilidades que oferece de criar significados através de técnicas específicas como justaposição, fragmentação, separação e reunião de imagens através do uso variado da angulação, desfocamento, perspectiva e distância entre a câmara e o objeto filmado. Outros teóricos realistas, como Bazin, ao contrário, definem a especificidade do cinema em termos da relação privilegiada com uma realidade objetivamente verificável e consideram a montagem e outros recursos como manipuladores e distorcedores da realidade, que, segundo eles, deverá ser fielmente capturada.

Existe uma enorme variedade de sistemas de significação em operação numa representação teatral: cenário físico, contexto cultural, texto dramático, interpretação artística dos atores, etc. Além disso, ao nos referirmos a teatro, não podemos nos restringir ao sentido clássico do termo, isto é, à dramatização de um texto verbal, mas devemos também incluir as artes cênicas como mímica, dança, circo e um grande número de formas híbridas, muito comuns atualmente.

Quando traduzimos do teatro para o cinema, alguns elementos considerados como peculiares ao teatro serão transformados em outros, especificamente cinematográficos. São os aspectos que rotulo de intersemióticos, aqueles decorrentes do fato de que o cinema e o teatro possuem propriedades distintivas resultantes de meios diferentes. No cinema seriam, por exemplo, a montagem, recursos de iluminação, filmagem. São, portanto, fatores intrínsecos, forças internas que atuam sobre as traduções/filmes. Sabe-se que os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço. Foi o próprio Eisenstein que, há quarenta anos, afirmou que os romances contêm equivalentes de *fades*, dissoluções, *close-ups*, métodos de composição e edição. Porém, embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao se propor a transformar uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas teóricos que exigem soluções práticas e assim tanto os pontos fortes como os fracos de ambos os meios interferem em sua decisão. Muitos filmes usaram o teatro como fonte, por causa da semelhança evidente entre ambos, em termos de espetáculo. Porém esses "primeiros filmes" se mostravam como reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado.²

²A referência é aos primeiros filmes em que a câmara era posicionada em frente ao cenário, como se fosse um teatro filmado. Esses aconteceram bem no início da era do cinema.

Hoje os cineastas, conscientes da precariedade deste procedimento – que desprezava os recursos do meio utilizado – se valem das possibilidades temporais e espaciais ilimitadas do cinema para expandir o drama. Além disso, o cineasta tem meios de direcionar a atenção do espectador para detalhes importantes, através de *close-ups*, ou sugerir associações de idéias, por meio da edição. Não se descarta ainda a possibilidade de revelar aspectos da intimidade das personagens através de recursos como a própria edição, tomadas subjetivas, composição e uso da cor, para citar apenas algumas técnicas à disposição do cineasta e não acessíveis ao dramaturgo.

Alguns fatores intrínsecos como a estrutura e o enredo, as personagens, o ponto de vista, o mundo da experiência interior, o discurso figurativo, a alegoria e o símbolo, e a estrutura temporal podem servir de objeto de análise numa abordagem comparativa entre os dois meios. Representam áreas de convergência entre a literatura e o cinema. Nesse primeiro momento, tentarei exemplificar a tradução intersemiótica através dos procedimentos exclusivamente cinematográficos usados por Grigori Kozintsev, embora este não seja o foco principal deste trabalho.

3.1 Do signo verbal para o visual

Em seu artigo, SCHMALTZ (1985) investiga as imagens equivalentes à poesia de Shakespeare usadas por Kozintsev.³ Muitas partem diretamente da peça, embora retomadas de modo diferente; outras derivam da interpretação do cineasta.

Uma das imagens recorrentes no texto de Shakespeare é a pedra. Não que seja uma imagem constante no texto, a não ser em trechos em que Lear se refere às pessoas como “homens de coração de pedra”. Entretanto, qualidades associadas com a pedra, sua dureza, sua esterilidade pairam sobre a peça. Kozintsev se apropriou dessas qualidades e transformou esse elemento em uma das principais imagens de seu filme. Em forma de rocha, de cascalho ou de seixos, as pedras cobrem o chão, simbolizando a esterilidade física do reino de Lear, a aridez emocional de suas leis, e a espiritual de seus opositores. Os camponeses são mudos como as pedras e sua presença é atestada apenas pelo ruído dos passos no meio delas e pela trombeta que soa, esporádica e melan-

³Das imagens apontadas pelo autor: o pano de saco, as pedras, o fogo e a água, a primeira é interpretação de Grigori Kozintsev e as outras são encontradas no texto de Shakespeare. Algumas citações estão embebidas no texto e a tradução é de responsabilidade da autora.

colicamente. É no meio dessa terra pedregosa que Lear sofre seu aprendizado/experiência. Seu mundo é, desde o início, um mundo árido, de pedras soltas pelo caminho. É no meio delas que se encontram o rei louco, seu fiel súdito, então cego, seu afilhado, Edgar, disfarçado em mendigo, e o grupo de caminhantes amedrontados. Os significados criados por essas imagens se concentram ao fim do filme quando ouvimos o grito dilacerante e angustiado de Lear: "Homens de pedra" (5.3.258)! Sobre um muro, mais uma vez, de pedra, está Lear, quando seu grito de dor lamenta as ações dos homens "de coração de pedra". Desse modo, a linguagem verbal do texto dramático reaparece em imagens e falas criadas pelo roteiro, ou de forma mais interessante ainda – do ponto de vista da tradução intersemiótica – é recriada com a cenografia que Kozintsev enfatiza no filme.

O fogo, imagem tomada diretamente ao texto de Shakespeare, aparece na peça com tal destaque, num momento crucial, que empresta o título ao célebre texto de Wilson Knight sobre *Lear, The Wheel of Fire*. O velho rei, dando vazão a seu sofrimento, se diz torturado numa "roda de fogo", imagem carregada de conotações históricas, lembrando a roda, instrumento de suplício medieval. Eis como, ao despertar de um sono reparador, dirige-se a Cordélia:

És uma alma bem-aventurada, mas eu estou
ligado a uma roda de fogo, e que minhas próprias lágrimas
queimam como se fossem chumbo derretido⁴. (IV, vii: 46)

Lear retoma a imagem do fogo em outro momento crucial, durante a tempestade, quando convida o fogo do céu a atingir-lhe a cabeça, e os raios e trovões a destruir o mundo, que enxerga maculado pela ingratidão humana:

Vós, relâmpagos sulfúreos, rápidos como o pensamento,
precursores das centelhas que fendem os carvalhos,
crestai minha cabeça branca⁵. (III, ii: 4-6)

Logo após, o rei volta a associar a força destrutiva do fogo à ingratidão das filhas:

⁴*Thou art a soul in bliss but I am bound
Upon a wheel of fire. That my own tears
Do scald like molten lead.*

A tradução desse texto e de todos os outros de Shakespeare é de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes.

⁵*You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers of oak-cleaving thunderbolts,
Singe my white head.*

Cospe, fogo! Jorra, chuva!

Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão, nem o fogo são minhas filhas.

Eu não vos acuso de ingratidão, elementos; jamais vos dei um reino,
nem vos chamei de filhos⁶. (III, ii: 14-16)

No filme, a imagem é retomada e multiplicada por Kozintsev. Primeiro é força destruidora, precipitada pelo julgamento apressado que Lear faz das filhas. Desde o início, prenuncia a catástrofe iminente. Mas essa imagem tem um caráter ambíguo ao representar conforto e calor no interior do castelo, contrastando com a esterilidade fria do exterior. Ao mesmo tempo em que aquece as mãos do rei, sugere ameaça, pois a cena de divisão do reino é filmada através de uma cortina de chamas, que prenuncia a destruição vindoura ou, se pensarmos no comportamento posterior das filhas, sua ingratidão. Mais tarde, no castelo de Gloucester, vê-se o fogo da lareira crepitando sobre o ombro direito, quando acaba de ler a carta forjada por Edmundo. Como Lear, também ele vem sentar-se ao pé do fogo. É imagem de conforto e segurança, mas também de destruição e violência, predominando a última: Kozintsev escolhe para mostrar a guerra, não uma sucessão de batalhas, mas uma enorme chama ardente. Novamente temos um exemplo da linguagem verbal transformada em imagem, signos de um sistema traduzidos para outro.

Como o fogo, a água, no texto de Shakespeare, é associada aos elementos de destruição da natureza. Depois de profetizar que a água inundará a terra e os elementos da natureza irão ultrapassar os limites, como aconteceu com o próprio Lear, surge esta imagem ainda uma vez repetida, agora por Gloucester:

O mar, com uma tempestade semelhante àqueia que sofreu sua cabeça nua,
durante esta noite negra como o inferno, ter-se-ia encrespado
até extinguir os fogos estelares.⁷ (III, vii:59)

No filme, porém, Kozintsev escolhe a água como imagem oposta à destruição e, conseqüentemente, a associa a Cordélia. Seu casamento se dá à beira do mar. A procura pelo pai nas colinas e escarpas também se dá próximo à água. Ademais, o cineasta escolhe ainda o mar como pano de fundo para a cena em que Lear encontra a filha morta: numa cavidade da pedra, Cordélia aparece

⁶*Spit, fire; spout, rain.*

Nor rain, wind, thunder fire are my daughters.

I tax not you, you elements, with unkindness.

⁷*The sea, with such a storm as his bare head*

In hell-black night endured, would have buoy'd up,

And quench'd the stelled fires.

depenurada pela corda. Ao fundo, podem-se ver as ondas do mar. Tudo acontece junto à água. Embora não tenha utilizado a imagem visual da água com a mesma função que ela sugere no texto escrito, Kozintsev, mesmo assim, faz uma tradução intersemiótica quando traduz, por imagens visuais da água, a presença de Cordélia, seu sofrimento e suas qualidades positivas.

O texto de *King Lear* refere-se à pobreza nas cenas da tempestade em que o rei se refere a Edgar como “esse bípede pobre e nu”⁸ (III,iv:104) e se vê despojado de tudo, reduzido a simples homem desamparado. Para transmitir a idéia de falta e penúria, o cineasta usa um pano de fundo feito de saco de aniagem, tecido grosseiro e áspero, sobre o qual são projetados, ao som melancólico de uma flauta, os créditos do filme: o título e a equipe de produção. É esse o mesmo tecido que veste os camponeses pobres que caminham em direção ao castelo de Lear. O pano grosseiro é ainda signo de carência não só material, mas também espiritual. Kozintsev situa o encontro de Albany, Edmundo, Goneril e Regan numa tenda feita de pano de saco, onde ocorrem os incidentes que levam à desintegração dos fracos – o desafio para a luta feito por Albany a Edmundo, e o envenenamento de Regan pela irmã. Para indicar o estado negativo das personagens – pobreza, vileza e traição, idéias que emanam do texto – o tecido grosseiro se apresenta como um poderoso signo icônico, usado pelo cineasta russo.

A pedra, o fogo, a água e o pano de saco são imagens visuais empregadas para substituir as imagens verbais de Shakespeare em seu texto. Representam recursos próprios do meio cinematográfico, embora possam ter sido usados também em alguma encenação da peça no palco para nós desconhecida. Mas, de qualquer forma, representam exemplos de tradução intersemiótica: do signo verbal para o visual, do textual para o cinematográfico.

3.2 Procedimentos cinematográficos: signos do cinema

Além das imagens visuais, existem outros recursos especificamente cinematográficos, usados na tradução intersemiótica entre qualquer arte e o cinema. Como na representação teatral, também representam sistemas de signos em operação. Podem ser agrupados segundo algumas variáveis. O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Além dos três planos estáticos: plano de conjunto, plano médio e primeiro plano, estão incluídos nele também os planos em movimento: plano panorâmico, plano com movimento de câmara

⁸*Such a poor, bare, forked animal.*

e os dois outros tipos de planos relacionados à velocidade da filmagem (câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos. Nele estão incluídos a dissolvência, a fusão de imagem, a tela dividida e o corte seco. Já o terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui dois procedimentos importantes: a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens.

Os diferentes sistemas de signos enumerados nunca são percebidos isoladamente. Fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos sentidos a partir de seu contraste irônico ou sua tensão interior. O sentido global de uma representação dramática emerge do impacto total dessas estruturas complexas de significados inter-relacionados. Todos os signos apresentados, juntos, contribuem para a soma dos significados de um único momento. Numa apresentação de *King Lear*, por exemplo, seja no palco ou na tela, a imagem das árvores balançando, a escuridão causada por raios e trovões, o vestuário em farrapos e o cabelo branco do rei, seus companheiros amontoados, a poesia de sua enunciação, tudo reforça integralmente o significado do momento. Somente para efeito de descrição é que os signos precisam ser separados. Alguns deles podem ser ilustrados nos filmes estudados. Tentarei apontar os mais relevantes, isto é, os que representam exemplos mais significativos na tradução intersemiótica que procuramos descrever.

Estudaremos inicialmente o primeiro plano ou *close-up*, recorrente no filme de Kozintsev, como um signo do mundo de Lear. Segundo Barbara Hodgdon, Grigori Kozintsev “descreve o mundo de Lear contrastando a energia das faces em *close-up* com uma sugestiva paisagem específica”. (HODGDON, 1977:291). Segundo ela, “alternando tomadas com a câmara quase estável e tomadas longas panorâmicas sem cortes, [o cineasta] estabelece os ritmos que contrapõem os eventos desarticulados e caóticos da peça e ilustram as contradições do texto”.⁹ Tal técnica influenciou a estruturação do filme em duas partes, cada uma com seus próprios métodos contrastantes de descrição, através do uso de duas categorias de planos filmicos: o primeiro plano (ou *close-up*) e o plano de conjunto. Na parte I do filme, que corresponde mais ou menos ao texto de Shakespeare do ato I até cena iv do ato II, o foco de maior interesse, alcançado através de *close-ups*, são as palavras, os movimentos e a

⁹Em seu artigo, a autora dá muitos exemplos do uso contrastado dos *close-ups* e tomadas direcionadas para a paisagem. Algumas citações da autora estão encaixadas no texto e todas as traduções são de minha responsabilidade.

presença física dos atores. Na parte II, correspondente ao resto do texto, as tomadas à média ou à longa distância dominam, fazendo com que o foco de interesse passe a ser não o indivíduo, mas o homem como parte do grande contexto que é a humanidade. Essa alternância no uso da câmera cria um diálogo que, de certo modo, manipula nossa leitura, levando-nos muitas vezes a olhar o mundo do ponto de vista de Lear. A parte I oferece pistas para as possibilidades das ações futuras. Nela, por exemplo, a formalidade da sala onde os nobres esperam o rei anunciar a divisão do reino, simbolizando uma ordem hierárquica imutável, contrasta com a informalidade da entrada de Lear, rindo, segurando a máscara que devolve ao Bobo da Corte, numa sugestão de que essa ordem não é realmente imutável. Na parte II, onde existem também pistas de acontecimentos futuros, as várias tomadas à longa distância durante a tormenta, cada vez mais avassaladora, também antecipam a tragédia que está por acontecer.

Um outro procedimento especificamente cinematográfico é a montagem¹⁰. Também ela, no filme, ajuda a transpor a peça para a tela. O uso de seqüências com planos alternados de ações simultâneas é um recurso usado por cineastas para dinamizar o tempo na imaginação do espectador, enquanto essas imagens comentam e até se substituem umas às outras. Por representar um recurso cinematográfico que traduz idéias já contidas no texto de Shakespeare, representa um elemento da tradução intersemiótica.

No filme de Grigori Kozintsev, ações simultâneas são mostradas através de tomadas alternadas e justaposição dos dois eventos: o cegamento de Gloucester e a tempestade. É o cineasta que extrapola do texto, como se duas tempestades acontecessem no mesmo momento: a exterior, causada pelos elementos da natureza e a que acontece no interior do castelo, causada pelos corações petrificados dos seres humanos. No texto de Shakespeare, a tempestade já simboliza a desordem da mente de Lear e o cegamento de Gloucester, a reversão da ordem e do poder. Porém, quando representados por imagens visuais paralelas, tornam-se ainda mais intercambiáveis, transmitindo ao leitor a idéia central da obra, que equaciona a perda da visão com a loucura e a perda do poder.

Kozintsev justapõe ainda duas outras linhas de ação. Na primeira, há uma sucessão de tomadas que sugerem, na forma, o tumulto do momento: o

¹⁰Montagem é sinônimo de edição. Os cineastas soviéticos dos anos 20 abordavam a edição enfatizando relações dinâmicas entre as tomadas e a justaposição de imagens para criar idéias não presentes em nenhuma delas.

cegamento. São tomadas curtas e imprecisas. Depois de interrogar Gloucester, Cornwall atira ao chão a cadeira onde ele está amarrado. Não visualizamos a cena do cegamento pois a câmara se afasta em meio a gritos e ruídos. A cena escurece, o servo que se aproxima para defender Gloucester é assassinado pelas costas e o segundo olho é extraído. Só vemos ações periféricas e não a principal. Há um corte, e surge, em seguida, a segunda cena. Somos levados a um quarto onde Goneril, ao lado da cama, amarra os sapatos. A câmara mostra Edmundo vestindo-se. Ouvem-se, em *voz-off*, os gritos de Gloucester chamando o filho, ora com Goneril ora com Edmundo, tornando mais precisa a conotação do inter-relacionamento entre a tortura e o ato sexual. O mal atinge o clímax, não apenas no ato de cegar Gloucester, mas no paralelo entre as duas ações. Horror e luxúria, sofrimento cercado de indiferença, se justapõem. No texto de Shakespeare, Edmundo não se encontra presente, pois Cornwall ordena que ele se retire enquanto a violência contra seu pai é cometida. Ao permitir, no filme, que Edmundo esteja pessoalmente presente durante a violência contra o pai, e mais, que, impassível, pratique o ato sexual durante o acontecido, Kozintsev transporta semioticamente para o filme o aviltamento que paira sobre o conjunto do episódio. Novamente vemos um recurso cinematográfico servindo para traduzir uma idéia, ou seja, a semiótica a serviço da tradução.

3.3 Dos signos teatrais para os cinematográficos

O filme de Peter Brook também serve para ilustrar a tradução intersemiótica na medida em que é considerado uma evolução da peça que ele próprio dirigiu. Em seu artigo, "Peter Brook's *King Lear*: Stage and Screen", MULLIN (1983) considera o filme como o fruto de uma evolução que começou nos ensaios para a produção da peça em 1962, em Stratford-upon-Avon, quando Peter Brook se juntou à "Royal Shakespeare Company", como diretor de projetos experimentais. Ao descrever os recursos usados em ambas as produções, Mullin vai expondo, aos poucos, como a tradução intersemiótica se processa, isto é, como os signos teatrais foram sendo substituídos pelos cinematográficos.

A princípio ele analisa o cenário e a cenografia, diferentes em cada meio, pelas suas próprias características, cada um determinando modificações no modo como o texto foi distribuído. Embora a idéia de austeridade tenha permeado o cenário da peça e a cenografia do filme, a realização dessa idéia se processa de modo diferente no cinema. Traduz-se, portanto, semioticamente.

Na encenação da peça de Brook em 1962, o palco apresenta-se despojado, sem nenhum cenário: apenas um trono tosco de madeira e um banco

desmontável. Na parte de trás, duas telas brancas gigantescas formam um pano de fundo. Esse cenário, escreve Mullin

... assim permanece até a cena da tempestade. Ai, enquanto os sons do temporal aumentam, três enormes folhas de metal pintadas de cor ferrugem pendem do teto, balançando e imitando o reboar do trovão. Iluminado por uma luz branca, Lear recita suas linhas, enquanto os outros imitam os efeitos da tempestade, com suas falas pontuadas pelo ribombar do trovão e o uivar do vento. (MULLIN, 1983:190).

A austeridade no palco é duplicada ainda pela vestimenta das personagens, em geral em tons de preto e marrom, com exceção apenas do vermelho do gorro do Bobo e da borda da capa de Lear.

O palco vazio e abstrato vai ser substituído, no filme, pela paisagem formada pelos terrenos irregulares do interior da Dinamarca, no inverno, onde as cenas foram filmadas. Novamente, um exemplo de tradução intersemiótica: a nudez do palco sem cenário é substituída no filme pela aridez das terras no inverno. Segundo Mullin, a localização da ação afetou consideravelmente a estrutura narrativa, pois

... [O] terreno, com seus três castelos e a orla do mar no fim, dá uma unidade fundamental à ação, apesar de esta ser frequentemente quebrada pelo trabalho descontínuo e às vezes estranho da câmara. A narrativa se desenrola como se fosse uma série de jornadas através desse terreno, com um episódio maior em cada lugar de descanso. (MULLIN, 1983:191).

Brook procurou fazer uso de todas as possibilidades do cinema, usando espaços amplos e abertos para substituir o espaço restrito do palco. O filme começa no castelo de Lear, na sala do trono, e depois passa para o exterior. Daí a ação move-se para o castelo de Goneril, anunciado por um título com explicações adicionais. Algumas cenas se passam no espaço estabelecido para o interior do castelo: um quarto com uma lareira e um hall grande. No exterior temos um pátio de onde Lear parte para o castelo de Regan. A cena se transporta para um outro castelo, anunciado por outro título, "o castelo de Gloucester". Mais uma vez o local da ação se desloca e Lear chega ao castelo de Regan, apenas para verificar que ela não está. Outro título nos leva de volta ao castelo de Gloucester. Daí Lear se dirige para as cenas da tempestade que, no exterior, contrastam com outras, no interior aquecido do castelo. Após a cena do julgamento imaginário, numa cabana próxima, Lear é mandado para Dover. Goneril e Edmundo preparam-se para a guerra e saem em suas carruagens. Após o cegamento de Gloucester, a ação se desenrola ora no campo de batalha, perto da orla marítima, ora em locais indeterminados, até voltar novamente para a praia. "Para que a paisagem específica e as construções mostradas no filme

fizessem sentido, Brook fez com que as viagens de um castelo para outro se tornassem parte importante da narrativa." O diálogo foi colocado dentro do roteiro que forneceu a moldura episódica. Em vez de usar o processo normal de produção teatral, onde os atores tentam descobrir como falar as palavras do roteiro, Brook trabalhou ao contrário: da visualização do filme como uma série de episódios distintos para a seleção dos diálogos.

A encenação de 1962 ainda serviu de fonte para o filme em muitos outros aspectos, principalmente na estilização dos efeitos e na interpretação dos atores. Especialmente nas cenas da tempestade, Peter Brook recorreu a abundante estilização. O palco, na produção teatral, era totalmente iluminado e os atores imitavam os efeitos do temporal numa coreografia.¹¹ No filme, a estilização, de outra espécie, é usada para criar uma tempestade na mente de Lear. A coreografia do palco é substituída por saltos de montagem, dissolvências, descontinuidade visual, sobreposição de imagens e escurecimento da tela, descartando portanto a transposição simples da estilização usada no teatro.

A interpretação dos atores em ambos os meios sugere ainda ligação entre a encenação e o filme de Brook. Segundo Mullin, por haver no filme atores que já haviam anteriormente encenado a peça, em 1962, "o filme é como uma janela olhando as encenações passadas". (MULLIN, 1983:193). Apesar de usar muitos recursos específicos do cinema, o filme se apresenta bastante teatral em vários aspectos. Isso vem concorrer para explicar o fato de que a poetologia¹² dominante pode influenciar a tradução. Como se sabe, além de Peter Brook ter dirigido, muitas vezes, no teatro, peças de Shakespeare, ele foi um grande diretor de teatro, sempre inovador em suas apresentações. Essa veia teatral de Peter Brook não poderia eximir de deixar sua marca em algum lugar.

3.4 Redução/ampliação de situações

Além de referir-se à transposição do cenário, à interpretação dos atores e à estilização, que mostram a ligação entre as duas produções, Mullin refere-se a duas outras espécies de transferências. Uma, logo no início, e a outra, antes de Lear deixar o castelo de Goneril. A primeira refere-se à cena inicial,

¹¹Mullin narra isso como resultado de uma pesquisa de grupo feita pelos seus alunos e se coloca à disposição para enviar o roteiro do filme.

¹²Poetologia significa para Andre Lefevere o modo como se espera que a literatura – e as outras artes – devam ser.

onde as filhas vão fazer seus protestos de devoção. No texto de Shakespeare, existe uma cerimônia para a divisão do reino. Cada filha, ao dirigir-se ao pai, segura o orbe, que passa, assim, da mão de uma para a outra. À medida que as duas primeiras falam, o rei desenrola o mapa e marca a porção de terra a ser doada, até que Cordélia falha no teste e, quando Kent se posta a seu favor, o rei ameaça-o com a espada. No palco, essa cerimônia é conservada por Brook. Já na tela, a tomada que estabelece a situação é uma panorâmica da multidão de súditos do rei que se aglomeram no pátio, paralisados de medo. Só depois a cena se transporta para a sala da Corte e a cerimônia começa com um primeiro plano da face de Lear, com os olhos sombrios, alerta, proferindo as primeiras palavras. A cerimônia do orbe permanece, porém truncada, apenas como um artifício que Brook decidiu manter e que já é indicado na edição Arden da peça. Passemos para a segunda espécie de transferência. antes de Lear se retirar do castelo de Goneril. No teatro, o monarca entra em cena, voltando de uma caçada, com um chicote na mão, acompanhado por seus homens, que gritam por comida. Durante a cena, eles permanecem como se fossem uma audiência para o rei. Seus insultos e provocações encorajam-no ao confronto com Oswald e Kent. Mas o clímax acontece quando os soldados desordeiros começam, de maneira imprevisível, no meio de grande confusão, a revirar mesas e atirar objetos. No filme, o número de desordeiros, sugerido no palco por apenas uns dez homens, cresce para uma centena. O palco nu com mesas toscas é substituído, na filmagem, por um enorme salão de banquete medieval, com uma lareira crepitante, uma porta enorme, por onde Lear sai com seus homens, ao fim da cena, e uma espécie de sacada, de um lado, de onde Albany e Goneril, alarmados, testemunham a confusão. Por um lado,

... a especificidade e a fisicalidade do filme reduzem o poder simbólico da cena, transformando-a em um tumulto medieval. mas por outro, fazem o filme permanecer fiel à idéia da produção teatral. tirando de Lear todo o vestígio de solidariedade e mostrando como seu comportamento se torna extremo. (MULLIN, 1983:194).

Esse comentário de Mullin vem mostrar que o tradutor pode escolher modificar uma situação, seja reduzindo-a ou ampliando-a, dependendo de sua intenção em relação à audiência. Esse procedimento está ligado aos conceitos de naturalizar e transliterar. Em tradução, naturalizar significa amenizar a obra, tornando-a próxima à cultura receptora, e transliterar significa criar imagens exóticas, conservando-as próximas da cultura estrangeira. O que Peter Brook fez, em seu filme, foi conservar, e mais, acentuar, o tom amargo encontrado na produção anterior da peça no teatro, ou seja, ele "naturalizou" o filme para aproximá-lo da cultura dos anos 60. Aqui se verifica, como em várias outras

ocasiões, a inter-relação entre a tradução intersemiótica e a cultural.

3.5 Do texto dramático para a tela

O problema da tradução intersemiótica é tratado por Roger Manvell de modo diferente. Ele põe em jogo apenas os desafios ou dificuldades em transpor o texto de Shakespeare para a tela. Segundo ele, o primeiro desafio enfrentado por Peter Brook foi a questão da linguagem. Se a tradução/adaptação tivesse sido realizada em um país de língua diferente do inglês, talvez esta não se constituísse um problema, pois as falas necessariamente teriam de ser traduções interlinguais. Aos espectadores russos ou japoneses, a língua não causaria estranheza. É que eles não falam inglês ou não conhecem o texto de Shakespeare na íntegra. Porém confiam na tradução literal feita por Boris Pasternak, no primeiro caso, e na reescrita feita pelo próprio cineasta japonês, no segundo caso. Como não conhecem o texto, e, portanto, nem a sua poeticidade, a língua se apresenta apenas como transmissora de informações, como instrumento de narrativa e não como arte, linguagem poética.

Segundo Manvell, a linguagem foi um grande problema para a produção (MANVELL, 1971:136-137). A equipe verificou que, diferentemente da peça *A Midsummer Night's Dream*, filmada anteriormente por eles, o enredo ocupava parte tão significativa no drama e as tramas secundárias eram tão integradas aos temas principais, que se tornava impossível a eliminação de partes da história. O texto na íntegra, porém, levaria mais de quatro horas para ser falado, tempo desaconselhável para a exibição de um filme. A primeira alternativa, então, foi cortar algumas passagens e depois trabalhar em cima do texto, principalmente no aspecto referente à natureza da linguagem que seria usada. Com esse objetivo, Peter Brook pediu a colaboração do poeta Ted Hughes para fazer uma “tradução” do texto, como se fosse uma obra clássica estrangeira. Pediu-lhe que o traduzisse em seu próprio idioma, mas numa linguagem que lhe parecesse expressiva para a história, que o traduzisse, não para o inglês moderno, mas para o próprio idioma de Shakespeare. O texto resultante pareceu estranho a Peter Brook, com partes reescritas e partes que, pelo grande poder emocional e força, tiveram de ser conservadas no original. Isto porque, para o cineasta inglês, que conhecia bem o texto de Shakespeare, e, de certa forma, era como se fosse o “guardião desse texto central”, era difícil aceitar mudanças que “comprometessem” o texto do dramaturgo renascentista. Voltou-se, então, para uma outra alternativa. Reescreveu a peça em forma narrativa, com o fim de captar a natureza e os temas essenciais; traçou, em seguida, uma linha, e calculou o peso a ser colocado em cada episódio. Em decorrência,

sentiu-se mais livre para transportar algumas linhas de uma personagem para outra, para modificar o texto, ou até para conservá-lo como era no original, porém com os cortes, agora mais fáceis de serem feitos, necessários para encurtá-lo. Após definido o texto, surgiram duas preocupações: a escolha dos atores e o modo como as linhas deveriam ser enunciadas. A primeira foi resolvida facilmente, pois Peter Brook havia encenado *King Lear* para a "Royal Shakespeare Company" e resolveu aproveitar muitos dos atores. A segunda não era um problema só do cinema, mas da época e aqui entra o interpretante cultural como força modeladora do texto. Era preciso tornar

... o idioma vivo e significativo para uma audiência moderna.. O verso deveria ser recitado de modo a conservar seu ritmo, tentando-se encontrar uma verdade dentro desse idioma e dessa estrutura, mas era preciso também cuidar do timbre de voz, pois havia certas linhas que deveriam ser faladas com uma certa dramaticidade, num tom de voz mais baixo, quase num cochicho, o que fazia com que cada palavra ecoasse e repercutisse. (MANVELL, 1971:141).

Todos esses problemas acumularam-se ainda na fase da edição: o poder do ritmo dos versos de Shakespeare dificultava a técnica normal de edição, pois algumas pausas e ecos exigidos pelo texto não podiam deixar de ser respeitados. Como reportado por Manvell, as soluções foram encontradas, mas levou-se o dobro do tempo. A eliminação de incidentes, personagens e parte do texto, devida principalmente aos fatores tempo de reprodução e natureza do meio, foi um recurso naturalmente levado em conta durante a tradução. Vê-se que as dificuldades em adaptar o texto se encontravam não só no nível da tradução lingüística, mas também no da tradução intersemiótica. Os problemas apresentados ilustram as dificuldades de uma tradução interlingual, que não faz parte do presente trabalho, mas também as dificuldades de uma tradução intercultural, que acaba por criar atitudes conservadoras, mesmo por parte de cineastas/tradutores modernos.

Seja preocupando com os procedimentos usados para traduzir a produção teatral de 1962 para o cinema em 1971, seja concentrando nos procedimentos usados por Brook para transpor o texto de Shakespeare para o cinema, ambos, Michael Mullin e Roger Manvell, se reportam à tradução intersemiótica. Esses aspectos porém, embora fundamentais na tradução entre o teatro e o cinema, por si só não dão conta de explicá-la, pois, além das interferências transculturais, existem recursos usados pelos cineastas, decorrentes do estilo de cada um, que transcendem os aspectos meramente técnicos. Esses aspectos serão discutidos no capítulo que se segue.

Capitulo 4

Aspectos estilísticos

Art generally depends on both confirmation and transgression of expectations, an oscillation between credulity and skepticism or recognition and deception through which the artwork plays itself out.

(NICHOLS, 1981:39)

Os aspectos estilísticos são aqueles que podem decorrer das propriedades do meio cinematográfico, de suas técnicas e linguagem distintivas, porém estão muito mais ligados à expressão da individualidade do artista, no caso, o cineasta. O conjunto desses aspectos se constituiu no sistema modelador que, dentro da semiótica, chamamos de *Innenwelt*, aquele interpretante que corresponde aos interesses do indivíduo. (JEHA, 1993). O uso da montagem e a variedade de enquadramentos, mencionados na seção anterior, poderiam ser considerados como aspectos estilísticos, pois além de representarem recursos semióticos usados para traduzir o texto de Shakespeare, ainda nos mostram que o uso desses recursos representa uma peculiaridade especial e individual dos cineastas em questão e, portanto, o estilo de cada autor.

4.1 A sinédoque cinematográfica

As imagens escolhidas por Kozintsev são exemplos de imagens verbais que foram traduzidas, ou transferidas, ou transcodificadas do texto verbal para o cinematográfico. Algumas das técnicas empregadas na tradução para o cinema podem ser convencionais na adaptação para o cinema, como, por exemplo, o *flashback* para mostrar eventos na memória da personagem, e o *close-up* acompanhado de *voz-off*, para substituir o *aparte* e o solilóquio. Outras, entretanto, fazem parte do estilo criativo do diretor, como, por exemplo, o uso dos espaços gelados da Dinamarca para expressar desolação e aridez, e o uso da montagem para sugerir a vileza de Edmundo e Goneril, descritos no capítulo anterior. Uma dessas técnicas é a que James Monaco chama de sinédoque cinematográfica.¹ Esse recurso é exemplificado no filme de Kozintsev pelo bater das portas, as portas que se fecham para Lear, imagem que não se encontra verbalmente explícita no texto de Shakespeare. O cineasta usa esse recurso duas vezes em seu filme. A primeira acontece quando, ao queixar-se do número de pessoas no séquito do pai, uma das filhas bate-lhe o portão. Lear fica sozinho para, do lado de fora, diferentemente do texto renascentista, dizer o seu *O, reason not the need*. (II,iv,259-281). Essa complementação não-ver-

¹James Monaco, em seu livro, *How to read a film*, define "sinédoque cinematográfica" como a figura, derivada da literatura, em que a parte representa o todo. Ele afirma que no cinema essa figura tem mais força do que na literatura porque, como nosso senso de conotações culturais depende das comparações da parte com o todo e como o cinema é arte de extensões e índices, muito do sentido vem não do que vemos mas do que não vemos, ou melhor, de um processo contínuo de comparação entre o que vemos e o que não vemos (p. 135-136). Por isso, a "sinédoque cinematográfica" tem grande importância na transmissão do sentido.

bal feita ao texto de Shakespeare pode ser notada como um suplemento, algo que não está no texto. O ato de fechar-lhe a porta na cara tem uma força visual simbólica que traduz a intenção teatral – despertar pena pelo destino de Lear – para a textura visual do filme. (WILLSON, 1977:3). O impacto de suas palavras, cheias de autopiedade e meias ameaças, proferidas para a tempestade, é muito maior do que se fossem endereçadas à filha indiferente, pois Lear, na verdade, se sente repudiado, não apenas por Regan, mas pelo mundo inteiro. A sinédoque se repete quando o rei e o Bobo se lançam na tempestade. Ali também as portas são fechadas para o rei, dessa vez por dois porteiros. O uso da sinédoque cinemática ilustra a variedade de recursos com que o cineasta pode contar para adaptar o material de outro meio.

4.2 A montagem

Um outro exemplo de montagem como expressão estilística criada no filme de Peter Brook é constituído pelas duas linhas de ação, inter-relacionadas através da edição, que se desenrolam quando aumenta o descontentamento de Goneril com o pai e seu séquito. São seqüências de imagens rápidas. Primeiro Goneril expressa o sentimento de frustração em relação ao marido; em seguida, há um corte de Lear e seus homens galopando, em *close-up*; a mesma cena é filmada à distância, permitindo a visão do tamanho do séquito do rei; novamente Goneril queixa-se, dessa vez, do pai e seus homens; segue-se uma tomada dos desordeiros, da perspectiva de Goneril; depois, uma tomada aérea do séquito de Lear entrando no castelo; outra, da perspectiva de Goneril; em seguida, uma tomada curta de Kent oferecendo seus serviços ao rei; logo depois, Goneril incitando seus homens a tratar mal os homens de Lear; finalmente Lear, aos berros, reclamando o jantar e a presença do Bobo. As duas linhas de ação – a frustração de Goneril e as atividades de Lear – nos sugerem o paralelo entre o descontentamento interior do rei e a revolta selvagem da filha. Embora totalmente distanciadas uma da outra, as duas linhas de ação tornam-se inter-relacionadas pelo fato de estarem alternadas e justapostas.

4.3 Cenografia

O estilo de Peter Brook ainda se mostra criativo na cenografia durante a tempestade, pois, segundo Lorne Buchman, esse é sempre um desafio para os produtores de Shakespeare, tanto no palco como na tela, por causa do conflito existente entre a rica experiência da contemplação íntima da poesia do dramaturgo, limitada apenas pelo espaço da meditação imaginativa, e a tentativa de

concretização dessa poesia na encenação. (BUCHMAN, 1991:52-53). O cineasta quis sugerir um período e um estilo, não ditados pela natureza de um momento definido na história, mas pela própria peça. Para isso, tenta explorar os recursos do cinema, sem contudo diminuir o papel da imaginação do espectador. Ele sabe que o cinema é capaz de apresentar uma tempestade real com trovões, relâmpagos, ventos e chuva, mas seu estilo criativo se manifesta na exploração dos recursos cinematográficos para “criar uma tempestade também na imaginação da audiência”.² Ele usa as possibilidades espaciais do cinema para criar, não um espaço físico, mas um espaço psicológico para Lear, sugerindo como a mente conturbada do rei determina o mundo que vemos na tela.³

O filme começa num vazio. A câmara, em panorâmica, mostra homens em silêncio, aglomerados, inertes. Não sabemos onde estão, de onde vêm, o que vêem. Não conseguimos saber que espaço está escondido atrás de seu olhar. A face humana substitui a paisagem. É o mundo de Brook, que frustra a audiência, forçada a articular imagens múltiplas, inesperadas e contraditórias, e explora sua relação com o discurso, dando forma à desorientação e loucura do rei, enfatizando sua jornada subjetiva. As imagens visuais não apenas traduzem as palavras do dramaturgo, mas agem como um filtro da subjetividade de Lear: sugerem como o rei vê e não propriamente o que ele vê. Diferentemente de outras *performances*, o mundo de Lear é o contexto de sua mente. As personagens aparecem num vazio. Não há locais definidos, exceto terrenos escuros e cobertos de neve, e tomadas que terminam em dissolvência, com a tela vazia, às vezes clara, outras, escura. Ao renunciar momentaneamente aos recursos do cinema, produzindo um filme sem trilha musical, e em branco e preto, com escasso movimento de câmara e pouca variedade no *decor*, iluminação, enquadramento e edição, o cineasta permite que o filme penetre melhor no mundo imaginativo da obra. Porém são as imagens finais do filme que sintetizam todo o discurso e mostram com que maestria Brook trabalha as potencialidades do cinema. A alocação do espaço, a desorientação da visão, o uso do primeiro plano substituindo o plano de meio conjunto, a fragmentação do rosto através do enquadramento, a edição descontínua, a centralização de Lear, o uso do som para sugerir imagens e o corte alternado de imagens, tudo

²A citação é de Maynard Mack. Apud BUCHMAN, p.52.

³Devem-se a Buchman, principalmente em seu terceiro capítulo, as idéias aqui desenvolvidas acerca do mundo psicológico de Lear.

isso faz com que o espectador compartilhe da visão de Lear.⁴ A tela é, além do mais, alternadamente escurecida e iluminada, sem que nenhuma imagem apareça, até que, ao final, uma luz intensa e brilhante a recubra. Embora sugira clarividência, impede que o espectador veja qualquer coisa, como num eco das palavras de Gloucester, quando diz ter sido necessário ficar cego para ver melhor.

O procedimento semiótico de isolar os códigos cinematográficos (...) provou ser útil para a prática crítica. No presente exemplo, acredito estarmos lidando com um filme que é bem-sucedido pelo reconhecimento de códigos cinemáticos em particular. O filme, (...) se aceitamos essa abordagem, é um dos resultados mais cinemáticos de Shakespeare porque não apenas reconhece tais códigos mas também manipula nossa certeza deles, de modo inovativo. (ACKER, 1980:219).

4.4 Som: música, vozes e ruídos

Em relação a técnicas para substituir o solilóquio, é o próprio Kozintsev que relata sua tarefa de “não apenas localizar uma cena onde o ator principal possa proferir suas linhas, mas trabalhar para revelar o elo entre a vida espiritual do herói e o mundo material”. (KOZINTSEV, 1977:114). O cinema não é feito apenas de imagens visuais, pois os efeitos causados pelo som também se revelam como poderosos signos cinematográficos dos quais o cineasta lança mão para transmitir sua visão do texto, adicionada à que ele acredita ser a do autor do texto chamado original.

Kozintsev considera o texto escrito de importância secundária para a adaptação cinematográfica de Shakespeare, mas, nesse filme, ao contrário de Brook, enfatiza muito o som, como adjunto da imagem que cria. A música e os efeitos sonoros encontram-se tão ligados às imagens visuais, que não se pode falar de uns sem se referir às outras. O som reforça a imagem e ajuda a defini-la. Embora sejam totalmente entrelaçados, cada um tem seu percurso, do princípio ao fim do filme. Os sons fazem parte integrante dele: a flauta, os guisos, a corneta, o som dos passos na terra seca, os sinos e a música. Esta, “composta por Dimitri Shostakovich, estabelece a atmosfera do filme em termos musicais, refletindo também a atmosfera e a ação”. (MANVELL, 1975:85). É a voz do sofrimento, um coro de vozes, um réquiem sem letra, que substitui o

⁴Aqui me valho do excelente artigo de Barbara Hodgdon, em que ela faz uma comparação entre os filmes de Grigori Kozintsev e Peter Brook, enfatizando a maneira como cada um deles usou o espaço cinematográfico.

som da batalha. Mas essa voz também se faz ouvir através do som de uma corneta – que anuncia a tempestade – e do lamento produzido pelo som da flauta do Bobo – que anuncia o início e o término do filme e restaura a sanidade de Lear. Esse som, muitas vezes ouvido em eco, acompanha várias cenas do filme: no princípio, provém da fila dos mendigos; no momento em que Lear recobra os sentidos, o médico pede ao Bobo que toque para o rei e no fim do filme, quando o cortejo fúnebre passa, com os corpos do pai e da filha, o Bobo, sentado à beira do caminho, faz soar uma música melancólica.

4.5 Poetologia

Podemos também chamar de aspectos estilísticos não só os característicos de cada artista mas também aqueles que estão ligados à expressão da relação de cada artista com outros, com seus contemporâneos ou com um período inteiro. Esses aspectos permeiam não apenas a obra desse único artista, ou um grupo deles, mas a arte como um todo. Essa expressão costuma ser unificada num determinado período e servir para expressar os valores, a sensibilidade e a visão dele. Andre Lefevere se refere ao conjunto desses aspectos como poetologia, a noção do que a arte, de acordo com os artistas da época, deve ser. Os filmes estudados pertencem a correntes diferentes, todas elas relevantes e importantes na época da sua produção. Não só revelam os cineastas como indivíduos criativos, verdadeiros artistas, mas trazem também a marca da época em que foram produzidos, mostrando toda uma poetologia, ou seja, a expressão artística em uso na época. Embora esses movimentos por si só, às vezes, já representem contracorrentes, fazem parte da linha seguida pelos artistas da era.

Podemos dizer que o filme de Kozintsev é construtivista. Esse movimento deixou marcas em toda a tradição russa do cinema. Baseava-se na noção de construção – o uso de técnicas e recursos para “construir” a arte. Priorizava o uso da montagem no cinema e não a técnica de Bazin. Mas, além do uso da “construção”, o que caracteriza os filmes ditos construtivistas é a mensagem contida neles, inicialmente visando abertamente a fins políticos. Um exemplo significativo, já descrito, é o uso da montagem de cenas distintas como o cegamento de Gloucester e a sugestão do relacionamento sexual entre Edmundo e Goneril, para criar um efeito na mente do espectador. Essas imagens, ao serem justapostas, sugerem a perfídia dos filhos traidores, que passa todo o filme.

Como muitos dos filmes de seu tempo, o de Peter Brook busca voltar a atenção do leitor para o signo e não para a referência. O filme não busca efeitos

miméticos, não se preocupa com aparência e ilusão, mas se expressa através de meios pouco tradicionais, ao empregar todos os tipos de códigos possíveis. Usando lentes embaçadas e, às vezes, com o foco alterado, o filme efetua uma deformação da imagem convencional. Por influência das outras artes, cuja preocupação nessa época era a apresentação do objeto sob vários aspectos, o filme se propõe a uma fragmentação do objeto e a subsequente análise dos fragmentos. Entre outros aspectos, ilustra bem essa nova concepção da arte. Um dos efeitos mais significativos decorre de uma seqüência de tomadas alternadas de Lear, de perfil, no lado esquerdo da tela, e do perfil oposto, à direita. O efeito criado é a ilusão de que Lear se interroga, se examina de ambos os lados. Ele se observa, enquanto as tomadas alternadas realizam o processo de auto-escrutinação. Projeta-se a imagem do próprio objeto analisado sob vários ângulos.

Ran pode ser caracterizado como um *jidai-geki*, uma das duas maiores categorias de filme surgidas no Japão desde 1920. Em contraste com os *gendai-geki*, a outra categoria de filmes contemporâneos que tratam de histórias após 1868, é um filme de época, que retrata o período anterior à restauração Meiji. No pós-guerra, esse tipo de filme foi usado para condenar as bases feudais da sociedade japonesa, as quais se alimentavam do militarismo e acabaram por levar à destruição e à tragédia da guerra do Pacífico. Como qualquer *jidai-geki*, *Ran* caracteriza-se tanto pelo período histórico que retrata, como pelo tema, normalmente feudalista e desenvolvido a partir das artes populares: narrativas orais conhecidas da audiência japonesa e o teatro kabuki. Como todos os filmes desse gênero, *Ran* retrata o respeito pelo conflito *giri-ninjo*, definido como a luta entre o dever e o desejo. Algumas características comuns a esses filmes, que também são encontradas em *Ran*, são a violência, que atinge limites além do necessário, e a abundância de mortes com causas diversas, torturas e suicídios. Essas características permeiam todo o filme de Kurosawa, possibilitando uma série de investigações acerca dos significados do passado, sua estrutura e sua relevância para a era moderna.

Podemos relacionar o filme de Godard com o vanguardismo francês, pois muitos dos recursos usados dizem respeito a esse movimento. Insistindo na relação entre o cineasta e o espectador e no fato de que um filme deve ser visto não como um produto a ser consumido pela audiência mas como um processo com o qual esta se comprometa, Godard se propôs a trabalhar a relação entre as dimensões históricas e as pessoais. Sua fascinação pelas formas e estruturas do meio filmico torna seus filmes diferentes dos precedentes, marcos na história do cinema. Godard, como os outros cineastas da *Nouvelle vague*, não queria apenas fazer filmes, mas comentar como fazê-los. Com

essa finalidade, fez de sua obra uma paródia de *King Lear*. O filme trata de questões estéticas e da questão de "autoria". É ainda marcado por um rigoroso espírito de autocritica e, em vez de se apresentar como um produto acabado, mostra-se como uma incursão pelos caminhos exploratórios do cinema. O problema da tirania da imagem sobre o som e da palavra sobre a imagem é tratado no filme. Em toda a sua carreira, Godard tem sido um analista e não um sintetizador. Seu trabalho tem sido o de explicar, criticar, abstrair. É nesse contexto que *King Lear* deve ser visto. Além de parodiar Shakespeare (e aqui me refiro ao sentido positivo – o pastiche – que valoriza o original) constitui-se em uma análise criativa que destrói os velhos modelos de pensamento e revela as interconexões entre o que costumava ser visto como campos separados.

Como diz Alfredo Bosi,

... [e]stamos diante de uma tela móvel de operações: a intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível do estilo pessoal. As variantes de um verso, as sucessivas redações de um conto ou os múltiplos esboços de uma figura ilustram eficazmente esse processo ao mesmo tempo expressivo e artesanal. A escolha de uma palavra, e não de outra, de um traço e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a percepção original da realidade. (BOSI, 1991: 24-25).

As "escolas" a que pertencem os filmes em questão influenciaram como cada cineasta modelou seu mundo. Elas determinam, de certa forma, os aspectos estilísticos. Mas, assim como os aspectos semióticos, esses também não constituem o foco principal do trabalho. Mostram-se, ademais, inseparáveis dos aspectos culturais, objeto de estudo do capítulo seguinte.

Capítulo 5

Aspectos culturais

Translation was not seen as passive submission to cultural impulses from abroad; on the contrary, it was viewed as an active, even aggressive act, an appropriation of foreign cultural values (...) Translation was seen as invasion of rival territory, an invasion undertaken with the intent of capturing rich spoils of war...

(MACURA, 1990:68)

Assim como os aspectos estilísticos correspondem ao interpretante do indivíduo, os aspectos culturais situam-se no interpretante coletivo, ou *Lebenswelt*. Esses aspectos influenciam toda espécie de tradução,

... [um]a reescrita de um texto original. Todas as reescritas, sejam quais forem suas intenções, refletem uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipulam a literatura para funcionar numa determinada cultura de determinada maneira. Reescrever é manipular, a serviço do poder. Em seu aspecto positivo, as reescritas podem ajudar a evolução da literatura e da sociedade e introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artificios, pois a história da tradução é a história da inovação literária, da modelagem do poder de uma cultura sobre a outra. Mas podem também reprimir a inovação, distorcê-la e contê-la. Numa época de manipulação crescente em todos os sentidos, o estudo dos processos manipuladores de todos os tipos, o estudo do processo manipulador da literatura como exemplificado pela tradução pode-nos ajudar a uma conscientização do mundo em que vivemos. (ZLATEVA, 1993:4).

Andre Lefevere, em sua obra, refere-se a fatores extrínsecos, forças modeladoras do texto. São forças que podem modificar o produto da tradução e, segundo ele, têm até um efeito de retroversão. Podemos considerar que esses aspectos se referem muito mais à visão de mundo numa determinada época do que à de como deve ser a arte de um certo momento histórico.

A tradução deve ser estudada, portanto, em conexão com o poder e a patronagem, a ideologia e a poética, dando-se ênfase às várias tentativas de dar suporte às existentes ou miná-las. Precisa também ser estudada em conexão com tipos de texto e registro e em conexão com tentativas de integrar diferentes universos do discurso. Ao tentar fazer os textos se tornarem acessíveis e manipulá-los a serviço da poética ou ideologia existentes, a tradução incorpora uma estratégia que as culturas desenvolvem tanto para lidar com o que fica fora dos limites, como para manter o seu próprio caráter. Torna-se, pois, uma estratégia ligada à esfera da mudança e da sobrevivência das obras.

Neste capítulo, pretende-se mostrar de que maneira os filmes analisados se apresentam como traduções culturais, isto é, como a cultura transportou-se do texto de Shakespeare para os textos filmicos. Para fazê-lo, levar-se-ão em conta os aspectos mencionados por Andre Lefevere na introdução à sua obra *Translation/history/culture* (1992), já que o autor defende a idéia de que as traduções são feitas sob a pressão de um número muito grande de camisas de força. Tanto a ideologia como a poética consagradas na época em que é feita a tradução têm grande influência sobre sua forma. Esses são aspectos que os tradutores têm de enfrentar a todo momento, obrigados que são, frequentemente, a curvar-se ante os ditames da moda.

5.1 Tradução e passagem do tempo

Apesar de não representar uma tradução realizada de um país para outro, com línguas e culturas diferentes, e de ter sido realizado na própria Inglaterra, o filme de Peter Brook é um exemplo de tradução cultural. O fato de ter sido realizado séculos depois de Shakespeare, em outro momento histórico, justifica considerá-lo um exemplo de tradução afetada pela *passagem do tempo*. Como todas as traduções, visa a uma determinada audiência e é importante verificar qual o seu papel nessa audiência, ou seja, na cultura receptora. Cumpre verificar como a audiência foi afetada pela tradução e, por outro lado, como o texto anterior fica modificado, para a audiência, depois de feita a tradução. No nosso caso, precisamos verificar a importância que a tradução teve para os espectadores do início da década de 70 e como o texto de Shakespeare foi transformado, no filme, por ter sido destinado a essa audiência.

Segundo Mullin, o que as duas produções de Peter Brook – a encenação de 62 e o filme de 71 – têm em comum é um reducionismo natural que ocorre durante qualquer produção. Esta capta, entre as muitas possibilidades do texto, aquelas que podem ser executadas por um determinado grupo de atores, trabalhando com um determinado diretor, em um determinado momento na história. Com essa afirmação, Mullin sugere que cada tradução é o reflexo do momento em que é realizada, seja esse o do teatro de 1962 ou o do cinema de 1971, mesmo que um momento interfira e deixe sua marca no outro. Ao afirmar que o filme representa uma evolução dos ensaios da peça em 1962, Mullin mostra, nas entrelinhas, que, vivendo a experiência de Lear durante quase dez anos, Brook termina por deixar um registro gravado, seu filme: documento importante para a crítica da peça de Shakespeare, mas também importante quanto ao significado que o subtexto passou a ter para ele.

Norman BERLIN (1977) condena o filme por ser infiel ao original e por *ter reduzido* a peça, “despoetizando-a” e dissolvendo sua substância rica. O artigo baseia seu ataque na alegação de que o filme fornece “uma visão unilateral de uma obra multilateral” e distorce a peça, ao cortar as linhas e cenas positivas. Fala ainda do que considera os pecados de Peter Brook – entediar a audiência e apresentar abordagens radicais, que caçoam do original.¹ Ao final, Berlin pede que se dê a Shakespeare não reverência, mas, pelo menos, respeito.

¹Aqui ele se refere à produção teatral de 1962 como “original” e ao filme exibido em 1971 como “abordagem radical”.

A meu ver, esse ataque perde a razão de ser quando Berlin afirma que “a obra funciona como filme mas falha como interpretação” (BERLIN, 1977:192), pois essa argumentação permite a idéia de que a tradução não é feita num vácuo, e sim, como diz Lefevere, “nos termos do tradutor”. É justamente por ter sido realizada nesses termos que a obra se torna válida, transformando-se não em uma imitação, mas numa interpretação, num produto que carrega consigo a visão do cineasta no momento da tradução. Ao defender, a todo custo, a aura do original, Berlin não leva em conta que, na nossa era, a das máquinas e da comunicação em massa, a proximidade com o original não é mais possível, pois qualquer obra, assim que é distribuída ao público, deixa de pertencer a seu autor. Ele se esquece ainda de que autoria significa expressão pessoal e de que não se pode traduzir sem levar consigo um pouco de si mesmo.

Não se trata, portanto, de julgar a tradução feita por Peter Brook. Ela não foi feita num vácuo, e sim no contexto de toda a tradição da literatura inglesa, num momento em que Shakespeare e o cineasta se encontram, numa época em que o cinema está reavaliando a sua própria concepção, no entrelugar onde, pelo menos, uma das partes está viva, em carne e osso. Nesse momento, Peter Brook torna-se o intermediário entre duas tradições, a elizabetana e a do seu próprio tempo. Porém, nesse papel de intermediário, ele não consegue resgatar a obra de Shakespeare de modo completamente neutro e objetivo, pois nenhuma tradução é produzida em condições de laboratório. Quando uma obra é retomada, ela o é nos termos do tradutor, mesmo que a tradução resultante pareça extremamente fiel. É que Shakespeare tem sido constantemente reavaliado cada vez que é usado com um determinado propósito, as atitudes variando desde a veneração cega pelo bardo, até sua apropriação com finalidades ideológicas, particularmente em tempos de crise política e nacional. A tradução permite, pois, até certo ponto, a recuperação das condições históricas da produção do texto enquanto expõe os métodos de reconstrução tanto do passado como do texto. Essa abordagem leva à quebra de qualquer modelo dominante dos estudos de Shakespeare e acaba por desmistificar a obra, permitindo uma maior liberdade na sua interpretação, a mesma liberdade que Peter Brook se concede no filme.

Por que será que Peter Brook escolheu ser ainda mais sombrio e frio em seu filme do que na peça de 1962, que já tinha sido acusada de árida, desoladora, amarga? Que ligação teria esse fato com os anos 70, quando o filme foi lançado? Que diferença existe entre os contextos dos anos 60 e 70? Essas perguntas só poderão ser respondidas se levarmos em conta os acontecimentos desses anos violentos na Inglaterra, cheios de amargura e revolta.

Os anos 60 se constituíram em uma década de grandes desafios e mu-

danças. Quando o presidente John Kennedy pediu aos jovens que se comprometessem em servir ao bem comum e procurassem novas fronteiras, ninguém poderia prever até onde essas idéias chegariam. Foi uma época de divergências. A campanha em favor dos direitos humanos e os movimentos contra as guerras levaram milhões de pessoas às ruas, onde os protestos cresciam a cada dia. Houve revoltas sangrentas e muitas cidades e bandeiras foram incendiadas, mas os direitos foram conquistados e as tropas do Vietnã retornaram. Dez anos depois, quando a década mais turbulenta de nosso século chegara ao fim, o mundo havia mudado. Os jovens não mais usavam cabelos compridos, minissaias e drogas. A luta em favor da liberdade sexual e contra o poder constituído também havia se acalmado. As mortes trágicas, não apenas dos soldados do sudeste da Ásia, mas também de Martin Luther King e do presidente Kennedy, haviam se sucedido, mas ficou o que chamamos “contracultura”, alimentada por música *rock* e movimentos em favor da paz. *Slaughterhouse-Five* de Vonnegut Jr., *The Collapse of the Third Republic*, de William Shirer, *Armies of the Night*, de Norman Mailer, *The Selling of the President*, de Joe Mc-Ginnis e *The Godfather*, de Mario Puzo, foram obras que denunciaram os erros do sistema. A era que alguns viram como a melhor e a pior de todas chegou ao fim, mas deixou seu rastro nas artes. O filme de Peter Brook faz parte desse rastro.

5.2 Naturalização/transliteração

Lilian Wilds (1976), outro crítico de Peter Brook, rotula-o de “mau cineasta” que quer impor sua visão através de “mudanças, omissões e perversidades” deliberadas. Ela o acusa de eliminar todas as cenas e falas que dariam motivação aos atos das personagens e que explicariam o que, de outro modo, poderia ser considerado como crueldade gratuita. Cita, como exemplo, o corte das cenas que mostram por que Cordélia é diferente das irmãs. Através desse procedimento, associado tanto ao uso do branco-e-preto na fotografia e de imagens de inverno constante, quanto ao da criação de efeitos visuais estranhos através de um trabalho de câmara inusitado, o cineasta, segundo Wilds, evoca um mundo muito mais sombrio e amargo do que o criado por Shakespeare.

Entretanto, coloco-me ainda em favor de Peter Brook, usando outra vez o argumento de que são os termos do tradutor que regem a tradução, mesmo que, muitas vezes, esses não sejam necessariamente pessoais: o tradutor está sujeito às restrições impostas pelo seu tempo, pelas tradições literárias, teatrais e cinematográficas que tenta conciliar e pelas características da linguagem em que trabalha, o cinema.

Os artigos de Berlin e Wilds ilustram a atitude dos leitores frente à qualidade atemporal de que são revestidos os textos chamados "centrais". Eles não desistem facilmente da leitura tradicional desses textos, relutam em aceitar qualquer tradução menos ortodoxa, julgando assim defendê-los das mudanças, com medo que percam a identidade que incorporam ou representam. A ousadia de Peter Brook, então, consistiu não propriamente em desafiar o texto "sagrado", mas em usá-lo para desafiar a audiência, nos moldes do cinema de vanguarda.

5.3 As correntes artísticas

Em seu livro, *Cinliteracy: Film Among the Arts*, Charles Eidsvik se refere à mudança ocorrida no teatro nos anos 60 e à influência que esse teatro teve sobre o cinema. Segundo Eidsvik, o teatro moderno, em vez de reafirmar o ator como parte do espetáculo, enfatiza a sua primazia. Em vez de considerar a audiência apenas como o conjunto de espectadores da *performance*, enfatiza a relação entre ela e o ator, como nova forma audaciosa de interação. Em vez de entreter a audiência, o teatro moderno a desafia, fazendo-a sentir e pensar. Peter Brook, grande diretor de teatro de então, trouxe para o cinema todo o desenvolvimento do teatro modernista. Seguindo as idéias de teóricos como Artaud, Pirandello e Brecht, começou com a idéia de anticinema, cujo objetivo era evitar que a audiência mergulhasse inocentemente no mundo da ficção e fazer com que ela passasse a questionar os processos que definiam para ela a realidade, que passasse a questionar os próprios processos que lhe forneciam as informações sobre o mundo. Consciente de que seu filme incorporava sua visão da peça renascentista e de que era preciso torná-la atual para a audiência de nossos dias, não hesitou em trazer para seu filme as inovações que já estava usando no teatro. Em seu livro, *The Shifting Point* (1989), ele descreve sua intenção de se afastar da história de amor piegas em que *Romeu e Julieta* vinha sendo transformada nas encenações atuais, e voltar à violência, paixão e excitação das multidões, feudos e intrigas da era elizabetana. É preciso, diz ele, apresentar uma obra no nível afetivo e instintivo, que provoque entusiasmo e excitação. Porém é necessário evitar que esse entusiasmo, amor e excitação o ceguem para o fato de que é impossível esgotá-la. (BROOK, 1989:78-79). Peter Brook já esperava antagonismo em relação a mudanças radicais numa peça tradicional como *King Lear*. Sua função, ao encená-la, e mesmo ao filmá-la, não foi glorificar a obra de Shakespeare. Seu objetivo não foi a fidelidade ao bardo, mas à contemporaneidade de sua audiência.

Encara-se, portanto, a posição de Peter Brook, ao realizar sua versão de *King Lear*, como a de um intermediário consciente entre as duas eras, a elizabetana e a nossa. Como mediador, ele sai à procura de algum aspecto que seja comum às duas épocas, um "equivalente", para usar o termo próprio da tradução. Como resultado, encontra a crueldade. Os elizabetanos, por um lado, exigiam crueldade: *bearbaitings*, decapitações, mortes nos palcos. A audiência da nossa era, e especificamente a dos anos 60, também exige crueldade. O "Teatro da Crueldade", como proposto por Antonin Artaud é a ramificação, no teatro, da arte "antipúblico" do movimento de vanguarda. Desviando-se da visão tradicional de que arte visa entreter o público, os vanguardistas criaram uma arte que se voltava contra ele, destinada a ofender, chocar e afrontar os setores dominantes da sociedade. A arte dita "cruel" não apenas ofende, mas ofende deliberadamente. Essa é a arte encontrada no cinema de Peter Brook. E é nisso que a crueldade elizabetana difere da contemporânea. Enquanto naquela, a violência dos palcos acontecia à distância, era motivada, decorrente de algum ato ou defeito da personagem, na nossa é despersonalizada, independente de causa e efeito, o destino parece imposto por forças abstratas. O que era um certo sadismo no teatro transformou-se em "crueldade" no cinema. Essa crueldade desmotivada liga-se, por sua vez, a certos aspectos do teatro do absurdo, discussão que preferimos adiar para capítulo posterior, reservado exclusivamente para a análise do filme de Brook, enquanto tradução cultural.

5.4 O efeito de retroversão

As traduções, no entanto, também trabalham em sentido reverso, isto é, não só sofrem influência das forças culturais, mas também exercem influência sobre a cultura onde se realizam. Segundo BANNET (1993), muitas vezes, os tradutores pedem emprestado a autoridade de textos pertencentes a outra cultura ou se escondem sob a pretensa imunidade de "meros" tradutores para atacar ou mudar características de sua própria cultura ou tradições poéticas com as quais se sentem insatisfeitos. (BANNET, 1993:181). Nesta parte, pretende-se mostrar de que forma o filme de Akira Kurosawa se apresenta como uma refração ou reescrita.² Ao fazê-lo, levo em consideração alguns fatores

²Aqui estou usando o conceito de reescrita usado por Lefevere. Resumindo, ele argumenta que a reescrita, a adaptação de um texto para uma audiência diferente, com o propósito de influenciar o modo como as pessoas lêem uma obra, exerce um papel importante na evolução literária, pois tanto os escritores, como suas obras, são compreendidos, ou concebidos, ou refratados, através de um certo espectro. A base para o estudo desses textos é a descrição do

apontados por Lefevere como forças modeladoras da tradução e seu efeito de retroversão. Primeiramente, pretendo pesquisar o efeito, no filme, das forças do autor do "original" e do refrator, respectivamente William Shakespeare e Akira Kurosawa, o eminente cineasta japonês, diretor de *Ran*, versão japonesa de *Lear*. Kurosawa pertence a uma família de samurais, da qual muito se orgulha, estudou a arte tradicional do "kendo"³ e também muitas manifestações da cultura tradicional japonesa, incluindo cerâmica, poesia e o teatro Noh. Apresenta-se, como ele próprio afirma, como um guardião da cultura japonesa frente ao sentimento de indiferença nacional existente.

Em seguida, concentrar-nos-emos na força do texto de Shakespeare que, de certo modo, afeta o contexto de recepção – a cultura e o cinema japoneses e a audiência do século XX – e como esse contexto também afeta a imagem da peça. Pretendo, pois, analisar o filme como uma tradução transcultural, uma peça de teatro do Renascimento, "refratada" para servir aos espectadores do século XX, ou seja, uma tradução pressionada por forças culturais multiformes.

A primeira delas é a presença, no filme, de elementos do teatro Noh, percebida, de imediato, pelo vestuário, pela maquiagem, pelo estilo de representar e pela relutância ao uso do primeiro plano.⁴

A cena de abertura é típica desse teatro. No início do filme, existe uma área "sagrada", dentro da qual estão o senhor, o bobo, os três filhos e os convidados. O grupo de caçadores, dentro desse espaço construído, nos lembra o teatro Noh, lembrança acentuada ainda pela maquiagem e pela dança cômica do bobo. Alguns episódios comuns a qualquer peça Noh aparecem no filme. O motivo da mulher que enlouquece quando seus desejos não são realizados, encontrado em *Lady Kaede*, é um deles. As cenas tomadas no interior são associadas às atividades cerimoniais das mulheres e acontecem no cenário principal, um cômodo dentro do palácio, com uma plataforma, sugerindo do-

espectro, estando implícita aí a idéia de que os textos não existem apenas em sua forma única e sagrada. Esse termo, re-writing, foi desenvolvido a partir do termo anterior, refraction, que designava o fenômeno que se manifesta não só através da tradução, mas também de muitas outras formas: crítica, comentário, historiografia, ensino, antologia, cinema, teatro, desenho, televisão, literatura infantil, história em quadrinhos, etc.

³Esporte japonês que consiste na luta de espadas.

⁴O teatro Noh é um drama lírico do Japão, cujo tema é tirado das escrituras budistas. A forma é proveniente das danças rituais dos templos. É um drama de solilóquio e lembranças e, diferentemente do drama ocidental, não se desenvolve através de conflito.

minação social. Nesse cômodo, palco de cenas do comportamento estilizado de Kaede, um outro motivo freqüente do teatro Noh, a substituição da cabeça humana pela de uma raposa, se repete.

Os acontecimentos na cabana misteriosa de Tsumuramu, uma figura enigmática, que usa quimono e cabelo comprido e cuja voz é sexualmente ambígua, também se relacionam ao teatro Noh. Quando Hidetora entra na choupana, a flauta que o jovem toca faz lembrar Atsumori, um guerreiro cujo fantasma aparece disfarçado em samurai. Quando Hidetora pensa ver um exército imaginário, o bobo caçoa dele, dançando e cantando. Tanto o motivo do fantasma que volta para se vingar, como a associação do bobo a um tipo cômico, que dança para exorcizar os deuses visitantes, são motivos Noh.

Na música, também sentimos a presença do teatro japonês. No filme, ela é uma combinação de flauta Noh e orquestração, em estilo ocidental. Composta por Toru Takemitsu, inclui entre os elementos que contribuem para o sucesso do filme. No momento em que Hidetora é encontrado por Kyoami e pelo filho, Saburo, diz Yamamoto, "a música nos lembra lágrimas que os deuses derramam quando olham para os males dos homens na terra". (YAMAMOTO, 1985:44).

Embora alguns estudiosos do cinema japonês considerem irrelevante a influência do teatro Noh, os exemplos citados não deixam de ilustrar sua força que, embora não muito popular entre os japoneses contemporâneos, faz parte, de qualquer forma, da tradição do Japão.⁵ Demonstram a preocupação de Kurosawa em encontrar formas teatrais japonesas que funcionem como equivalentes às do teatro renascentista inglês e assim possam servir de intermediárias entre os dois textos, ainda que em nível do teatral.

Mas os aspectos de equivalência filmica também são objetos do cuidado do cineasta. O filme é considerado um *jidai-geki*, gênero de filme japonês cujo tema é centralizado no destino de samurais e lordes, do passado.⁶ Eles equivalem à autoridade real encarnada em Lear, lembrando, também, a nobreza essencial ao herói da tragédia grega. Diegeticamente o filme tem, portanto, seu débito cultural para com a tradição samurai. A alternância entre momentos de ação ou emoção violentas e momentos de *pathos* ou tensão estática, técnica

⁵Ver a esse respeito o Capítulo 13, "Content", na obra *Japanese Film: Art and Industry*, de Joseph L. Anderson e Donald Richie.

⁶*Jidai-geki* é um tipo de filme histórico. O verdadeiro *jidai-geki* é aquele que não pára na simples reconstrução histórica, habitada por figuras convencionais, mas insiste sobre a validade do passado e o sentido continuado do histórico.

característica dos filmes de Kurosawa, é também herdada da tradição japonesa. Além disso, todos os atores no filme, com exceção de Peter, que faz o papel de Kyoami, uma espécie de bobo, representam com gestos lentos e formais, como num teatro *kabuki*.⁷ Esse modelo de movimento mostra o débito com a tradição e o cerimonial, ou seja, com as formas externas do *giri*.⁸ Embora Kyoami aparentemente viole esse código, através de movimentos livres e do insulto e crítica que dirige ao senhor, no fundo, ele cumpre as obrigações essenciais do *giri*, ao agir, sem pensar nas conseqüências, em defesa de seu senhor, Hidetora. Nesse aspecto, o filme continua a buscar equivalências no que diz respeito à forma teatral, embora usando outro meio, o cinema.

A segunda força exercida pelo cineasta/refrator tem ainda origem na herança nativa do Japão que transparece também sob outros aspectos no filme. É representada, por exemplo, pelo código de honra samurai, derivado do Budismo, que vê o mundo como um palco onde as ações se repetem. Segundo a crença budista, aqueles que lutam na batalha são condenados ao inferno de Asura, um lugar de tortura e caos, simbolizado, no filme, pelas chamas do castelo em ruínas e corporificado em várias cenas de tremenda violência. A alternativa para a violência, segundo a mesma crença, é a recusa ao ódio, o perdão e a compaixão, incorporados por Sue, nora de Hidetora. Esse comportamento é repetido por Tsumuramu e, mais tarde, por Saburo, que diz não odiar o pai. Apesar de Kurosawa ter-se declarado ateu, podemos reconhecer, também no filme, elementos herdados da tradição budista.

A herança nativa do Japão é ainda representada pela noção de individualidade experimentada pelos japoneses. Para os orientais, o conceito de individualidade mostra-se irrelevante, virtualmente inexistente. A cultura japonesa é baseada na noção de comunidade, onde existe uma consciência excessiva do olhar do outro e onde a procura pela identidade não tem lugar. A noção de tragédia, portanto, nos moldes ocidentais, herança dos gregos, é estranha aos

⁷O teatro kabuki é o teatro popular do Japão, em contraposição ao teatro Noh, aristocrático. Combina as três artes teatrais principais: canto, dança e ação, aliadas à virtuosidade, especialmente dos que fazem o papel das mulheres, executado por artistas altamente especializados que, diferente dos artistas do teatro Noh, não usam máscaras. Muitas versões de peças de Shakespeare para o kabuki têm sido apresentadas. O modo como as peças ocidentais têm sido adaptadas vividamente para o teatro japonês é um exemplo do tipo de criatividade resultante do encontro de duas culturas diferentes.

⁸Giri é um complicado código de obrigações interpessoais da cultura japonesa. Entre elas, estão as obrigações e obediência da criança para com seus pais, dos irmãos mais novos para com os mais velhos, da esposa para com o marido, do samurai para com o seu senhor.

orientais. O grande valor moral do japonês se baseia na comunidade. O respeito pelos ancestrais e pelo Imperador é priorizado. A nação é colocada antes da família e do indivíduo. Essa orientação para o coletivo faz com que a imagem assumida diante do outro pareça muito mais importante do que a busca da identidade individual. Como consequência, não existe, no filme, grande ênfase na indagação central da peça de Shakespeare: "Quem pode me dizer quem eu sou?". Por isso, o papel do Bobo, substituído, em *Ran*, por Kyoami, se transforma. Ele deixa de exercer a função que o Bobo de Lear exerce, não faz as perguntas amargas e irônicas que levam o rei a seu autodesenvolvimento/conhecimento. (THOMPSON, 1981:8).

5.5 A força do contexto do dramaturgo

Kurosawa, portanto, apresenta-se como um tradutor cuja força, como indivíduo e como japonês, transparece no texto. Porém, como já foi dito, essa não é a única força a se exhibir. A do autor da peça também se faz presente. Para compreender o modo como Shakespeare afetou o processo de criação de *Ran*, teremos de conhecer um pouco sobre o Japão e seu processo de ocidentalização.

O país foi estruturado segundo o modelo confucionista, em que a figura do samurai era o centro das lutas pelo poder. Nessa sociedade surgiu o teatro Noh, onde o verdadeiro herói mostrava-se fiel a seus ideais, ao seu senhor e à figura simbólica do imperador. Esses valores, entretanto, foram deixando de inspirar os jovens japoneses e, no início do século XIX, entraram em declínio. As famílias provincianas passaram a substituir a Corte oficial e os japoneses começaram a conscientizar-se de que integravam uma nação subdesenvolvida, no meio de um mundo industrializado. A essa autovisão seguiu-se uma reação: o Japão formou uma força militar poderosa e, a partir daí, começou a tentar criar uma identidade nacional. Ao mesmo tempo em que a sociedade japonesa buscava livrar-se do passado, começou a aprender e a adotar o estilo de vida do ocidente, já que a ocidentalização era um objetivo indispensável se o Japão quisesse ter seu lugar garantido entre as maiores nações do mundo.

Para criar uma sociedade moderna, porém genuinamente japonesa – grande sonho nacional – ocorreram mudanças significativas. Essas deixaram a juventude nipônica dividida entre a cultura tradicional, fortemente ligada ao confucionismo e à adoração do imperador, e o que era sentido como potencial em Shakespeare: o valor individual como parte de um sistema não orientado para a comunidade, com ênfase na autoconfiança e na ação pessoal. Shakespeare, que se fizera conhecer na cultura japonesa desde o início do século XIX com

as primeiras reescritas em antologias e livros em estilo confucionista, foi usado, pois, por intelectuais, para sugerir a questão da identidade no Japão. Assim a obra shakespeariana, que surgiu num momento de forte expressão do sentimento nacional inglês e ainda reflete esse espírito, serviu, no fim do século XIX, a objetivos semelhantes. As peças, incorporadas à literatura japonesa, representaram um passo em direção à desejada ocidentalização. Recriadas a partir dos componentes do teatro japonês tradicional e tratando da natureza do poder político, do liberalismo e da tirania, forneceram aos japoneses um meio para expressar seus problemas de identidade cultural. Permitiram aos escritores desafiar sua própria ideologia burguesa, recriando eventos contemporâneos no passado. A ênfase no individualismo, dada aos escritos dos críticos modernos, fez com que as peças de Shakespeare se tornassem pertinentes para os japoneses à procura de sua identidade nacional, num mundo em mudança. Shakespeare tornou-se, pois, um instrumento para a ruptura com a moral do aprendizado confucionista tradicional e para a criação de uma sociedade moderna. Ocorreu no Japão algo semelhante ao acontecido na Tchecoslováquia, conforme relato de MACURA (1990): a tradução desempenhou um papel relevante na definição de uma nova cultura.

O filme de Kurosawa traduz, como a obra de Shakespeare na Inglaterra, o sentimento de identidade nacional, emergente no Japão a partir do século XIX. A tradução desse aspecto cultural renascentista se fez, porém, respeitando-se os limites impostos pela cultura japonesa. Enquanto na Inglaterra de Shakespeare o sentimento nacional derivava das idéias humanistas, no Japão moderno, derivou, tanto da necessidade de crescer como nação – valor colocado pelos japoneses à frente da família e do indivíduo – como da missão, que os japoneses se impuseram, de se tornarem líderes entre os países asiáticos e uma força criativa, conciliadora de tendências antitéticas.⁹

5.6 O papel da audiência

Kurosawa, como cineasta/tradutor, tentou estabelecer um equilíbrio entre o “Universo do Discurso”, aceitável para o autor do “original”, isto é, o universo de Shakespeare, e o “Universo do Discurso”, aceitável para a audiência do filme, ou seja, os espectadores japoneses contemporâneos. Porém, o filme não se destina apenas a uma audiência japonesa. Sabe-se que os filmes de Kurosawa também se destinam a espectadores ocidentais e são grandemente apreciados

⁹Ver, a esse respeito, o capítulo xxvii *The Rise of Revolutionary Nationalism*, de Tsunoda, Ryusaku *et al.*

por eles. Para adequar-se a esse tipo de audiência, o filme sofreu a influência de forças que transformaram a obra de Shakespeare. São elementos extrínsecos à obra, ditados pela necessidade de adequá-la ao gosto da audiência ocidental. A maioria dos críticos aponta, entre as características dos filmes de Akira Kurosawa, aquelas que atendem à audiência ocidental, ou seja, o uso de técnicas que não causariam grande estranhamento nos países do ocidente.

5.7 Outros fatores

Entretanto, entre os elementos extrínsecos que agem como forças modeladoras no sentido de expandir ou reduzir a obra, podemos citar alguns que são comuns a todos os textos mas que, no caso dos filmes estudados, apresentam-se mais evidentes no filme de Godard.

Um deles é o elenco, pois os astros e estrelas de cinema ajudam a modelar o processo de adaptação, seja representando personagens já consagrados, facilmente aceitos, ou representando tipos diferentes dos habituais. O conhecimento prévio dos atores irá, pois, afetar a reação da audiência. Em relação aos filmes antigos, a percepção estará influenciada pelos papéis já desempenhados por esses atores; nos filmes inéditos, pela expectativa. No filme de Godard, a presença de um astro famoso como Woody Allen, que deveria desempenhar o papel do bobo, de Peter Sellers, que representa William Shakespeare Jr. V, do famoso roteirista Norman Mailer, que encarna o rei louco, do próprio diretor, de Burgess Meredith e de outros que nem artistas de cinema são tem a finalidade de provocar certas expectativas na audiência. Uma delas seria considerar, *a priori*, o filme como comédia, principalmente pela presença dos dois comediantes. Porém, essas expectativas são totalmente frustradas, pois o papel de Allen é mínimo, o de Godard, como um bobo substituído, bastante indefinido, além de Norman Mailer ter-se retirado do filme e ser substituído por Meredith. Esse procedimento faz parte da tática de Godard para fazer uma manipulação parodística dos significados, uma deformação da obra de Shakespeare.

A censura é um outro elemento extrínseco que acaba por modelar os filmes e vem afetando os artistas de todas as espécies, e os cineastas, em particular, devido à natureza pública de seu trabalho. Até muito recentemente, eles eram coibidos em termos do material político e sexual exibido na tela. Em muitas partes do mundo, essas restrições ainda existem. Os cineastas respondem, porém, ao desafio da censura, criando imagens inventivas, símbolos e alegorias, para transmitir obliquamente suas atitudes e ações. Um exemplo pode ser encontrado no filme de Kozintsev, em que o cineasta utiliza o social.

Justapondo elementos visuais facilmente associados à sociedade medieval – castelos, por exemplo – e imagens sugerindo as populações pobres, cuja exploração possibilitava o conforto da aristocracia, o cineasta insinua a necessidade de mudanças sociais que eliminem tanta desigualdade. Inclui, assim, uma ideologia nova, revolucionária, marxista, que Shakespeare não poderia antever.

Um outro elemento extrínseco que modela a obra seria a visão de mundo subjacente ao filme. Mesmo numa atividade de equipe como é o cinema, os diretores, escritores e produtores podem criar obras que projetam sua própria visão. A extensão na qual um diretor pode ser chamado de “auteur” depende muito da quantidade de controle que ele exerce ou pode exercer sobre o filme. Godard pode ser considerado como o verdadeiro autor do filme, pois, com seus recursos, mostra a sua visão da obra de Shakespeare e controla totalmente a estrutura e o desenrolar do filme. Independentemente de como determinamos a “autoria” do filme, qualquer adaptação para a tela se apresenta inevitavelmente como uma interpretação da fonte. Algumas permanecem mais “fiéis” em palavra e espírito do que outras, porém não existe nenhum ideal de “fidelidade” completa nem ela se constitui em base para um critério de valor. O filme de Godard é um exemplo de total “infidelidade” à fonte. Embora transporte para o filme algumas partes do texto de Shakespeare, Godard faz com que as linhas recitadas soem num contexto totalmente diferente do *Lear* de Shakespeare, o que lhes empresta novos significados. Ao ouvir Cordélia recusando-se a declarar seu amor pelo pai, Peter Sellers (Shakespeare Jr. V) insinua-se como rival do rei, acendendo o cigarro de Cordélia e interrompendo o monólogo de D. Learo. Até esse ponto, as falas pertencem a *Lear*. Porém, percebendo o interesse da filha pelo rapaz e o deste, em anotar tudo que falam, D. Learo solta uma brincadeira de mau gosto que nada tem a ver com o texto. Embora algumas falas no filme sejam completamente diferentes, outras são as mesmas da peça, porém com um significado totalmente diverso do “original” ou, algumas vezes, resultando em trocadilhos.

Quando se afirma que a cultura é o elemento traduzido de um texto para outro, fica implícita a necessidade de levar-se em conta e ter sempre em mente todas as circunstâncias dentro das quais um texto é produzido/traduzido, sejam elas de que tipo for. Embora essas circunstâncias envolvam o tradutor, o crítico, como um outro reescritor, também está sujeito a elas. Quando analiso os filmes/traduições nesse momento, e, portanto, produzo um signo que está no lugar de algo, para alguém, num determinado momento da cadeia semiótica, também sofro as restrições do meu tempo, da minha leitura, da minha história, do meu eu, enfim. O interpretante que construo tem relação com os outros textos, mas faz igualmente parte do “meu texto”.

PARTE II

TRADUÇÃO TRANSCULTURAL

... [T]he translator is a "relay station" between source text, source language, source writer and others who may become receivers and relay-stations in their turn. From this point-of-view, questions of translation are also questions of transmission and of tradition; they are questions of our relationship to the past, and questions about what things and how things are to be relayed through writing and teaching across time, across languages, and across cultures.

(BANNET, 1993:167)

Os signos, quando combinados, podem criar estruturas significantes em um outro nível, o conotativo, implícito. A combinação, produzida em determinadas circunstâncias, resulta em significados imprevisíveis, construídos pelo leitor/espectador, que se encontra em outras circunstâncias, em outro momento, em outra cultura. Isto faz com que toda tradução seja transcultural. A *Parte II* deste estudo é dedicada a esse aspecto da tradução, sob um ângulo relevante para todos os tempos e culturas: a questão da ordem.

Capítulo 6

A questão da ordem: a ordem existencial

Though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent effects: love cools, friendship falls off, brothers divide. In cities, mutinies; in countries, discord; in palace, treason; and the bond cracked 'twixt son and father... Machinations, hollowness, treachery, and all ruinous disorders follow us disquietly to our graves.

(LEAR I,ii:104-114)

A tradução, como atividade semiótica, implica sempre um interpretante, a relação entre o signo e um objeto, construída dentro de um leque de possibilidades. A grosso modo, podemos dizer que o interpretante resulta do ponto de vista sob o qual o objeto é tratado. Dentro do interpretante cultural, escolhemos a questão da ordem como objeto de estudo.

A tendência à celebração da ordem, de origem divina e corporificada em princípios respeitados pela humanidade, sempre existiu. Essa exaltação pode ser realizada de várias maneiras, inclusive através da arte. Basta lembrar as cerimônias oferecidas aos deuses da colheita, na Grécia Antiga, que deram origem ao teatro. Contudo, as exceções também sempre existiram e, em vez de celebração, muitas vezes os artistas mostraram seu repúdio aos princípios da ordem. É o caso, por exemplo, de Eurípedes, o dramaturgo que protestou contra a religião e a ética defendidas no seu tempo. Nem sempre o artista propõe algo para substituir aquilo que recusa ou contra o qual protesta e, freqüentemente, é o próprio desespero que acaba por transparecer em suas obras, já que a arte e a cultura também expressam os problemas do homem.

Neste capítulo, pretendo mostrar como as questões de ordem/desordem, subjacentes às obras de arte, e certamente já existentes na obra de Shakespeare, foram retomadas pelos cineastas que adaptaram a peça do dramaturgo inglês. Os aspectos que nos interessam nesse trabalho são os que se relacionam a mudanças de interpretação que refletem diferentes orientações culturais. Essas mudanças têm a ver com diferentes nacionalidades, ou diferentes momentos de uma mesma cultura, ou ainda com a tentativa de abolição de dados culturais, até onde isso é possível.

Selecionei três tipos de ordem que se mostram evidentes nos filmes: a existencial, a social e a familiar. Constituem, por assim dizer, tipos de interpretante, segundo os quais podem-se estudar as diversas obras. Todos eles podem ser retirados da peça de Shakespeare, *King Lear*, mas foram trabalhados de modo diverso nos filmes estudados – traduções transculturais – cada um contendo alguma pista sobre a ênfase dada pelos cineastas a um tipo de ordem. Concentrar-me-ei naquele aspecto que mais se destaca em cada filme. A questão da ordem existencial, por exemplo, aparece clara no filme de Peter Brook, embora também seja tema do filme de Godard, onde a ordem é de tal modo alterada, que o filme acaba por sofrer uma transformação de gênero. A ordem social mostra-se a preocupação maior do cineasta russo, Grigori Kozintsev, enquanto os problemas de ordem familiar são retomados e subvertidos por Akira Kurosawa, porém bastante influenciados pela cultura japonesa.

Em seu livro *O Teatro de Protesto*, Robert Brustein contrasta o teatro tradicional, do passado, no qual se inserem Sófocles, Shakespeare e Racine,

com o moderno teatro de protesto. Ele aponta semelhanças entre ambos, no que diz respeito à ordem/desordem e descreve o teatro do passado como aquele que se apresenta perante uma platéia que tem fé,

tendo por fundo um universo em mutação, mas ainda coerente... [O teatro tradicional] atinge seu clímax quando prevê a desintegração da ordem tradicional do mundo, com descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais. (BRUSTEIN, 1976: 18-19).

Segundo Brustein, os heróis trágicos de Shakespeare caem no abismo, sugerindo um sentimento de futilidade e desespero que contagia as culturas europeias no final do Renascimento. Isso se refletiu em algumas filosofias naturalistas posteriores, que tudo questionavam e prenunciavam o colapso iminente da ordem. Esses prenúncios tomaram, na arte, a forma de mitos de derrota e imagens de decadência, mutabilidade e morbidez. A harmonia das esferas se converteu em discordância, a tragédia perdeu seus contornos claros e o bem e o mal se confundiram, enquanto a ordem universal era revista. As idéias de que “a liberdade vive lá fora e o exílio está aqui” (I,i:180)¹ e de que “somos para os deuses como as moscas para as crianças travessas: matam-nos para se divertirem”(IV,i:35-36)², encontradas em *Lear*, bem ilustram o sentimento de desespero e futilidade, de descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais, que permeavam o espírito renascentista. E, embora a visão de mundo que afirma a fé na justiça de Deus e a punição final da fraqueza permeie a peça, a visão de Edmundo, que nos apresenta o mundo como cínico, onde a natureza humana e as forças da natureza são cruéis, sobrepuja a primeira.

Tanto o Existencialismo do século XX, como o Humanismo do Renascimento, em períodos diversos e por razões diferentes, apresentam essa visão negativa de mundo. Entre essas duas épocas, o Renascimento e o século XX, quando ocorreu uma retomada da crença exacerbada na desintegração da ordem tradicional do mundo, houve um período em que a visão de ordem era bastante conservadora. Nos séculos XVII e XVIII, acreditava-se que tudo acontece de acordo com a ordem cósmica, refletindo a crença em um mundo regido por leis. Por isso, para adaptar-se aos leitores desse tempo, a peça de Shakespeare foi reescrita de modo que Cordélia se casasse com Edgar e Lear fosse reconduzido ao trono, resultando em um restabelecimento total da ordem.

¹*Freedom lives hence and banishment is here.*

²*As flies to wanton boys are we to the gods; they kill us for their sport.*

Como, no século XX, apaga-se a idéia da ordem, pelo menos no sentido da justiça cósmica, universal, segue-se um sentimento de falta de sentido da vida e perda total dos ideais. Nietzsche declara a morte de Deus e, com ela, todos os valores tradicionais desaparecem. A revolta e o protesto, nascidos do espetáculo de irracionalidade, confrontando com uma condição injusta e incompreensível, passam a ser a alternativa para o niilismo. O dramaturgo assume uma atitude de recusa que o coloca em conflito com as leis da necessidade moderna.

Rejeitando Deus, Igreja, comunidade e família – reivindicando direitos contra as imposições do governo, da moralidade, das convenções e normas – o dramaturgo adota uma postura de rebelde, zombando das restrições, determinado a provocar a queda de todas as barreiras. (BRUSTEIN, 1976:23).

Os filmes estudados, em maior ou menor escala, enquadram-se dentro das características do “Teatro de Protesto”, descrito por Robert Brustein. O crítico divide o teatro contemporâneo em três fases: a do protesto messiânico, a da revolta social e a da existencial. Isso porque a arte dramática – e o cinema, como parte dela – não se confundem com a realidade, mas desenvolvem-se num plano paralelo. Os cineastas do século XX adotam, por vezes, posição semelhante à dos dramaturgos e acabam por apresentar-se freqüentemente, não como revolucionários, mas como rebeldes.

6.1 A ordem existencial

A filosofia da existência, que se opõe à visão essencialista, é parte da concepção moderna do indivíduo e encontra suas raízes no Renascimento, com sua filosofia humanista, que colocava o destino do homem em suas próprias mãos. Um exemplo pode ser encontrado em Lear, o herói trágico responsável pela sua própria tragédia. De Lear ao pensador existencialista a distância não é muito grande, concebendo-se o Existencialismo como

... uma família de filosofias, datando mais ou menos de 1930, devotada à interpretação da existência humana no mundo, que enfatiza sua concretude e caráter problemático. A existência é considerada como particular e individual; uma avenida para o sentido do ser; e um desafio para a escolha – uma escolha condicionada pelo estar-no-mundo do homem (numa situação concreta e historicamente determinada). (BRITANNICA, IV:5).

No vocabulário dos existencialistas, destacam-se os termos “ser”, “absurdo”, “escolha”, “pavor”, “desespero” e “compromisso”. Os problemas dessa filosofia são os do próprio homem, de sua situação no mundo e de seu significado maior. Esses problemas anteriormente haviam ocupado o pensamento renascentista e, conseqüentemente, transpareceram na obra de Shakespeare.

Embora se manifeste explicitamente como uma filosofia moderna, o existencialismo deita suas raízes no inconsciente coletivo: a questão da escolha – a opção por um caminho que leva ao autoconhecimento – já aflora na grande procura de Édipo. O tema é recorrente na literatura e nas artes em geral e pode ser ilustrado por várias obras, principalmente por *King Lear*, onde se revela fundamental.

6.2 O autoconhecimento

Pelas questões que levanta, Lear evidencia as preocupações do dramaturgo com a questão metafísica na vida do homem. Quando a peça se inicia, Lear pergunta: “Qual de vós, repito, gosta mais de nós?”³, como se tentasse encontrar sua própria identidade no amor das filhas. Essa questão equipara o monarca ao “everyman”: como para qualquer ser humano, o problema da própria individualidade existe também para o rei. No decurso da peça, Lear continua se questionando com palavras que ilustram sua dúvida quanto à sua imagem, suas ações e a essência de seu ser:

Alguém aqui me conhece? Este não é Lear.
Lear anda assim? Fala assim? Onde estão seus olhos?

.....
Quem aqui pode me dizer quem eu sou?⁴ (I,IV:222-226).

À medida que a peça se desenrola, Lear começa a sair de si mesmo e a identificar-se com o homem “destituído de tudo, o verdadeiro pobre”⁵. Passa a questionar a condição humana em geral: “É o homem nada mais que isso?”⁶. Depois de indagar sobre a natureza de seu próprio *status* e identidade, volta-se para indagações sobre a natureza do conhecimento, sobre as necessidades do homem e dos deuses. Lança-se além dos limites da situação imediata, envolve-se com o problema da identidade humana no seu sentido último, um problema que conserva seu significado mesmo três séculos depois. Sua indagação persiste nas cenas posteriores ao ato III, quando Lear não mais se vê como indivíduo, mas como parte da humanidade. Suas experiências na tempestade servem para estabelecer uma conexão entre os questionamentos prévios e os

³*Which of you shall we say doth love us most?*

⁴*Doth any here know me? This is not Lear:
Doth Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes? [...]
Who is it that can tell me who I am?*

⁵*unaccommodated man.*

⁶*Is man no more than this?*

posteriores, que contêm a relação do homem com Deus e com a natureza. Ao fim da peça, quando Gloucester pede para beijar-lhe as mãos, o rei, consciente de sua própria condição, responde: "Deixe-me enxugá-la primeiro; cheira a mortalidade"⁷. Esse é o grande momento de revelação, o clímax de um diálogo cheio de ambigüidades, onde a razão pode ser percebida na loucura. A partir daí, Shakespeare reúne todos os problemas da peça – sofrimento, despojamento, luta contra os deuses, senso de justiça, senso de culpa pelo uso deficiente da autoridade – e faz Lear aceitar-se humildemente como "um velho bobo", pedindo a Cordélia que perdoe e esqueça, por ele ser "velho e tolo"⁸. Essas palavras, de certa forma, anunciam a restauração da sanidade, da ordem mental interior, representam a resposta para suas dúvidas, cuja complexidade foi sendo reduzida com o desenrolar da peça. A pergunta "Lear anda assim?"⁹ do ato I, mostra a personagem ainda centrada em si mesma. "Teus olhos estão molhados?"¹⁰, fala do ato IV, dirigida a Cordélia, desvenda já uma preocupação com o sentimento do outro. A distância entre as duas perguntas revela um longo percurso interior. Para trás ficaram o dragão enraivecido, o rei ultrajado, o vingador impotente, o Titã desafiador, o históico e o louco. Agora só existe o homem. É como homem lúcido, e não como um louco desesperado, que Lear vai enfrentar a morte de Cordélia. Depois de fazer a si mesmo todas as perguntas a respeito de sua condição humana, formula a última, que diz respeito, não mais a si mesmo, mas à Cordélia morta: "Por que um cachorro, um cavalo, um rato têm vida e tu nem um sopro de vida?"¹¹. *King Lear* contém, pois, uma inquirição dramática sobre a questão central da vida, no cerne do problema existencial: O que é o homem? Prenuncia também o problema da relação do homem com Deus e com a natureza, abordado pelo Existencialismo. Aqui prevalece o conceito de necessidade do ser e o objeto de fê se apresenta como paradoxal: Deus é visto como um ser que é ele mesmo e, ao mesmo tempo, outro – o Deus-feito-homem do Cristianismo.

6.3 O Absurdo

As teses do Existencialismo tornaram-se mais relevantes durante a Se-

⁷Let me wipe it first; it smells of mortality.

⁸I am a very fond old man... old and foolish.

⁹Doth Lear walk thus?

¹⁰Be your tears wet?

¹¹Why should a dog, a horse, a rat, have life, and thou no breath at all?

gunda Guerra, quando a Europa sentiu-se ameaçada pela destruição material e espiritual. Albert Camus, um dos precursores do movimento, evoca o momento em que o homem julga descobrir a falta de propósito e sentido em atos que executa sem pensar, ou quando começa a exigir que esses atos tenham um sentido que não parecem ter. Os outros homens, a natureza, a realidade metafísica, as próprias formas de lógica são para ele absurdas. Segundo Camus, o senso do Absurdo nasce da “falta de correspondência entre o desejo da mente pela unidade e o caos do mundo que a mente experimenta.” As crenças nunca são claras e confortáveis, a escala de valores nunca é estável e o sistema ético nunca prevalece totalmente. Implícita está a suposição de que o mundo não faz sentido, de que a realidade não é sólida e de que nada se delinea claramente. Para esse estado, só há duas saídas: o suicídio ou o salto metafísico para a fé. Essas características do nosso tempo, esse senso de frustração pela queda de todas as crenças, antes sólidas, conduz a um universo amedrontador e ilógico, estranho e inexplicável, que é o mundo do Absurdo, onde prevalecem a natureza mecânica da vida, o senso agudo da passagem do tempo e a constatação de nosso isolamento.

A descoberta do absurdo da vida, porém, já transparecia em *King Lear*, quando a audiência se confrontava com a total falta de justiça poética: os bons sendo destruídos juntamente com os maus. O cegamento de Gloucester, fiel ao rei a quem queria salvar, é exemplar. Ao saber o que planejavam Goneril e Regan, Gloucester manda Lear para Dover, parte da Inglaterra mais próxima da França, onde deveria encontrar-se com a filha Cordélia. A ela, agora rainha da França, não era permitido entrar nas terras inglesas, sem que isso fosse considerado uma invasão. A questão nacional colocava-se acima da familiar. A chegada de Cordélia à Inglaterra representaria uma interferência estrangeira. A carta em poder de Gloucester, narrando a vinda planejada por Cordélia, seria, pois, razão suficiente para a perseguição dele. Do ponto de vista político, o apoio de Gloucester à filha caçula de Lear representaria uma conivência com a suposta invasão. Essa invasão, se configurada, constituiria um ato de alta traição, que justificaria até a decapitação do culpado. O ato de Gloucester, assim interpretado, seria inaceitável para a platéia contemporânea, politicamente orgulhosa de sua unidade nacional, simbolizada pela vitória de Elizabeth sobre a Invencível Armada espanhola. Do ponto de vista de Gloucester, entretanto, Lear era o soberano perseguido e traído, a quem deveria defender. Considerado desse ângulo, seu cegamento representava uma punição injusta e cruel. Havia, ademais, uma violação da ordem legal: nenhum julgamento precedera a punição. A crueza do cegamento representava, em termos de hoje, uma violação dos direitos humanos. Não se poderia negar o fundamento do castigo ao

culpado de alta traição. Esta, porém, não fora provada. O tratamento dado a ele torna-se, pois, cruel e absurdo. Isso porque a tortura, não integrada num julgamento, revela-se arbitrária, pior do que uma condenação fundamentada. O próprio Cornwall sabe disso e apressa a tortura de Gloucester, para assegurar que, quando a legalidade do ato fosse questionada, o fato já se tivesse consumado.

A motivação dos atos das personagens pode ser exemplificada em vários episódios. No início da peça, as personagens Kent e Gloucester conversam a respeito do filho bastardo deste, Edmundo. Por levar esse estigma, o rapaz se insurge contra o irmão, caluniando-o, e trai o pai, a quem deixa cegar, para apoderar-se da herança, certamente antes destinada ao irmão. Trata-se de um ato de extrema maldade, porém, até certo ponto, compreensível. Quando Peter Brook elimina de seu filme essa cena inicial, o comportamento de Edmundo deixa de ter qualquer explicação, torna-se uma ação não motivada, e, portanto, absurda. Afirma-se dessa forma o espírito de uma época que perdeu a crença nos valores da ordem e da justiça, para mergulhar na visão do Absurdo.

Embora uma certa restauração da ordem seja vislumbrada quando, por exemplo, Gloucester, traído pelo filho mau, é recompensado pelo filho bom (o mesmo acontecendo com Lear, expulso pelas filhas más, mas acolhido pela filha boa), o senso do absurdo paira novamente sobre a peça.

Como em algumas obras do Renascimento, a audiência dos anos 60 não acreditava num universo ordenado. Invadia-a um senso de decepção, resultante de várias causas: o enfraquecimento da fé religiosa, a perda da esperança no progresso social, surgida com a Primeira Guerra, as decepções com a revolução soviética, a volta ao barbarismo, associado ao genocídio dos judeus durante a Segunda Guerra, e a disseminação do vazio espiritual nas sociedades prósperas da Europa e dos Estados Unidos. Isso tudo fez com que o mundo do meio do século XX parecesse perder o sentido. Algumas certezas se dissolveram e ruíram os fundamentos da esperança e do otimismo. O homem passou a enfrentar um mundo amedrontador e ilógico, em outras palavras, absurdo. Tudo isso desponta com muita clareza na transposição do *Lear* shakespeariano para o filme de Peter Brook.

Podemos dizer que Peter Brook conserva algumas unidades culturais contidas na peça. Basta lembrar que foi escrita na Inglaterra e continua sendo reescrita por um inglês. É natural, portanto, que conserve pelo menos o *background* histórico. Tradução de uma obra integrante de seu cânone literário, o filme registra algo remanescente do meio ambiente e da geografia da Inglaterra. No entanto, por ser realizado quatrocentos anos depois, numa sociedade que já viveu, através do tempo, muitas outras experiências e já incorpo-

rou uma visão de mundo diferente, espera-se também que grandes mudanças tenham ocorrido, o que realmente se verifica. Nesse sentido, o filme é uma tradução transcultural condicionada por mudanças histórico-culturais, associadas a fatores temporais.

Ao traduzir a peça renascentista para o cinema do século XX, Peter Brook constrói seu filme sobre hierarquias desfeitas, valores desacreditados e instituições da cultura tradicional ultrapassadas. Traduz, ou melhor, reforça o elemento do absurdo – já existente na peça – de acordo com a época contemporânea, em que a imagem da sociedade moderna converte-se numa prisão, onde homens lutam incessantemente, executando tarefas humilhantes e intermináveis. Como no “Teatro de Protesto” descrito por Robert Brustein, Brook leva aos limites a visão negativa da vida que Shakespeare esboçou: injusto é o destino de seus heróis e inútil seu sofrimento, exílio e morte. É que seu cinema, como o drama moderno, surge dando vazão à fúria de Nietzsche que exigia uma transformação total da vida espiritual. A própria escolha da peça, por Peter Brook, indica uma empatia da sombria visão moderna com a renascentista.

A filosofia existencial surgiu como uma reação a essa ênfase no absurdo da condição humana e à ruptura dos sistemas de pensamento, contrapondo-lhe a possibilidade concedida ao homem de, dentro desse absurdo, moldar, até certo ponto, sua existência. Filósofos e artistas reagiram à mesma situação cultural e espiritual e refletiram as mesmas preocupações. As obras de arte começaram a afetar os espectadores, não por apresentarem novidades, mas por combinarem vários aspectos e tradições, destinados a chocar a audiência, levada a enfrentar o horror da condição humana. A arte criada em reação à ruptura da ordem existencial examina a vida metafísica do homem e incorpora um descontentamento com a estrutura básica da existência. Assemelha-se a um grito angustiado de quem vê o ser humano numa condição insuportável e retrata a si próprio, sozinho num terrível vazio, condenado a uma vida de solitário confinamento. As personagens se apresentam como subumanas, anti-heróis frágeis, humilhados, perversos, incapazes de ação significativa. É em relação a esse tipo de arte que o filme de Peter Brook deve ser visto.

No mundo contemporâneo, o Absurdo se expressa de várias maneiras: por ações não motivadas, por imagens de um mundo caótico, pela desobediência às convenções, pelo ultraje à audiência e pela projeção de condições mentais em forma de metáforas visuais. Através desses recursos, a audiência é desafiada a tirar um sentido daquilo que não tem. O cineasta se utiliza de muitos desses recursos para transmitir essa visão amarga e absurda da existência.

6.4 A expressão do Absurdo no cinema de Brook

O universo que Shakespeare expõe em *King Lear* transforma o conceito de realeza em absurdo – “nonsense”. Lear não é deposto nem seu trono é usurpado nos moldes das tragédias históricas. Despojado de suas vestes reais, torna-se gradualmente consciente de sua própria condição, de sua carne fraca, de sua afinidade com os mendigos mais destituídos. Os deuses não mais ouvem seus clamores e os céus apenas lhe despejam água sobre a cabeça desprotegida. Ele não precisa ser deposto para morrer e morre com o coração partido. (FIGES, 1976).

Num mundo coerente, existem razões para todas as ações. Essas são respostas ou reações a outros atos. Assim acontece no teatro tradicional e também em *King Lear*. Quando Lear se encontra com Cordélia, ele comenta que as filhas não tinham razão para tratá-lo como fizeram e que ela, Cordélia, teria esse motivo, essa causa. Com isso, Lear mostra sua preocupação com a ordem, com a causalidade moral. Peter Brook, entretanto, nega essa causalidade, omitindo, por exemplo, no filme, as cenas que mostrariam a diferença entre Cordélia e as irmãs, ou evidenciariam as atenuantes para o comportamento de Edmundo. O procedimento de Brook faz, pois, com que as ações mais perversas das personagens pareçam não motivadas, o que torna ainda mais absurdo o comportamento de todos.

O cineasta, como já foi dito em outros capítulos, usa, em seu filme, imagens sugerindo um mundo caótico. Uma delas é conseguida através da mudança repentina de luz, que acontece freqüentemente nas cenas da tempestade. Além disso, constantemente desobedece às convenções cinematográficas, mostrando objetos – como, por exemplo, o trono tosco de madeira – que nos lembram os objetos usados para compor a cena no teatro. Chega a abrir mão de recursos cinematográficos para usar recursos teatrais.

Uma outra expressão do Absurdo se concretiza no ultraje à audiência. Efetua-se através de imagens distorcidas e fora de foco, de difícil interpretação. Ademais, Brook faz com que o efeito estranho das vozes das personagens possa ser considerado proposital, alertando e até chocando a audiência. As personagens recitam suas linhas de um modo frio e reservado, com uma voz monocórdia, quase extra-humana. Além disso, quem conhece o texto de Shakespeare surpreende-se ouvindo falas de uma personagem enunciadas por outra, e observando a mudança de ordem ou a radical eliminação de determinadas cenas.

Todos esses meios de expressão do Absurdo representam tentativas de fazer uma tradução que transforme a obra “original” através do tempo, tradu-

zindo o espírito renascentista para o absurdo contemporâneo. Porém, a maior transformação causada pela tradução através do tempo consubstancia-se na forma como o cineasta sugere as condições mentais das personagens – e, quem sabe, até dos cineastas – por meio de metáforas visuais. O melhor exemplo encontra-se na própria projeção, sobre a tela, de imagens distorcidas e fora de foco, anteriormente exploradas, compondo uma metáfora da visão confusa de Lear. A confusão se reflete no espectador que, também, se sente atordoado. Além disso, Brook usa uma sucessão rápida de planos, mostrando alternadamente os perfis direito e esquerdo de Lear. Essa seqüência, citada anteriormente, é uma metáfora da busca do autoconhecimento, simbolizando a divisão do rei entre orientações conflitantes. O conflito atinge seu clímax durante a tempestade.

Ao utilizar todos esses recursos – formas de expressão do absurdo – Peter Brook estaria espelhando-se no “Teatro da Crueldade”, proposto por Antonin Artaud. Esse teatro é o oposto, ou melhor, o duplo, do teatro convencional conformista e de orientação social, multidimensional e físico, que

purgaria a sociedade ocidental de sua moralidade materialista através de uma ‘crueldade necessária’ expondo a audiência aos mitos da ‘violência gratuita’, produzindo imagens de energia no inconsciente. (INNES, 1992:419),

um teatro que modelaria

... o espectador com os precipitados verdadeiros do sonho, nos quais o gosto pelo crime, as obsessões eróticas, a selvageria, as quimeras, o senso utópico de vida e matéria, mesmo o canibalismo, extravasam, num nível não de falsificação e de ilusão, mas num nível interior. (ARTAUD, 1958:92).

Empregando uma multiplicidade de recursos e códigos, o filme se reveste de uma força que penetra a camada fina de verniz de civilização que nos protege e causa uma verdadeira reviravolta na audiência, perturbando-lhe o repouso dos sentidos, libertando-lhe o inconsciente reprimido, incitando-a a uma espécie de revolta. Como na tragédia, mas sem a nobreza do modelo trágico, mente e coração ficam expostos a verdades intoleráveis.

A visão de mundo dos que assistiram ao filme de Peter Brook, provavelmente, jamais será a mesma, pois, depois de atingidos pela força do filme, os espectadores poderão já não ser, eles próprios, os mesmos.

Capítulo 7

A questão da ordem: a ordem social

Translation not only transforms other literatures, their authors and translating authors, but in repressive societies serves specifically as an instrument to educate, inform, and alter political and hence literary values.

(BARNSTONE, 1993:123)

Os existencialistas nomearam e descreveram vários estágios do ser subjetivo, do ser que luta pela verdade. Albert Camus evoca o mito de Sísifo – aquele que eternamente empurra sua pedra montanha acima, apenas para deixá-la rolar novamente montanha abaixo – como expressão da futilidade da vida, do desdém por ela, do reconhecimento da existência como uma punição inexplicável. Sartre, por outro lado, declara que não existe uma essência pela qual definimos nossos eus individuais, de acordo com o método usual da razão. Acredita que, como não há Deus, o homem deve assumir a responsabilidade pelo próprio destino. Transforma a doutrina de escolha existencial em doutrina de compromisso. A ação social passa a ser a extensão lógica da vida subjetiva individual porque o indivíduo só existe como uma série de escolhas ativas. Não há realidade individual a não ser nos feitos e na concordância dos indivíduos que agem em conjunto.

O Existencialismo, portanto, além de insistir na preocupação com a existência, reiterou também o dever do homem de assumir responsabilidade social. Foi um movimento que representou um questionamento à ordem social, no sentido de levantar dúvidas quanto à ordem estabelecida, em que os ricos habitam os castelos e os pobres se aglomeram em seus portões. Reconheceu a função positiva do homem como sujeito da história e insistiu no seu dever de assumir responsabilidade numa ação efetiva para a transformação da sociedade em geral e do mundo que habita. A preocupação com a vida social mostrou-se característica da época atual. Nessa linha, o Existencialismo compartilha com o Marxismo o diagnóstico da existência como uma relação entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade. Assim a escolha – não o livre arbítrio total – condicionada por possibilidades objetivas, continua a ser o projeto do indivíduo, mas de um indivíduo que quer totalizar-se, entrar em relação com os outros para constituir-se um grupo cada vez mais abrangente.

7.1 Shakespeare e o “outro”

A ordem social implica uma hierarquia em que existe o domínio de um homem sobre o outro, numa sociedade de classes. Ao percebê-la como injusta, o homem rompe com a ordem social. Não podemos dizer que a percepção dessa ordem como injusta e o desejo de sua ruptura sempre existiram. Na Idade Média, por exemplo, essa ordem era tida como divina, e a religião ensinava apenas a aceitá-la como imutável. Shakespeare mesmo foi considerado por críticos e historiadores como um autor tradicional, cuja preocupação se restringia ao indivíduo, ao herói isolado, e excluía as causas sociais. A afirmação não se sustenta: a consciência das causas sociais, da miséria e do povo

como conjunto de seres sociais já se encontra latente em sua obra.

Historicamente, a era elizabetana se situava entre dois mundos: o feudalismo em declínio e o capitalismo nascente, época em que, muito timidamente, a ordem social começou a ser percebida como injusta e passível de mudança. Shakespeare alude à queda do feudalismo como trágica, porém, em sua obra despontam algumas pistas da preocupação com o social. O conceito de sociedade como o entendemos hoje, uma engrenagem onde as partes têm de submeter-se ao todo – no sentido de que todos devam trabalhar pelo bem comum e não em prol de uns poucos – emergiu com a revolução francesa. Entretanto, já em Shakespeare, pode-se vislumbrar a revolta do homem contra a ordem tradicional, contra os meios de domínio sobre o indivíduo.

O que não se enfatiza no texto é que Lear, ao permitir ser governado pelas filhas, estava procedendo de maneira não natural: abdicando de suas prerrogativas, transferindo a autoridade para as herdeiras, torna-se o agente responsável pelo caos que se instala. Para os espectadores do século XX, esse comportamento parece, talvez, simplesmente tolo, mas, para a audiência contemporânea, a abdição ao trono e a divisão do reino configuraria irresponsabilidade.

Quando o drama se preocupa com esses temas e passa a ser social, ele se afina com a visão da audiência moderna, cujas vidas parecem controladas, não pelo destino, nem pelas ações das personagens, mas pelo comportamento do coletivo, das massas, das classes sociais. O drama social, busca, pois, a reversão da ordem tradicional.

O reconhecimento de que existe um outro, cuja alteridade merece respeito, porque não é inferior, é a primeira etapa para uma verdadeira consciência social. Pode-se dizer que Lear, na chameca, dá os primeiros passos em direção a esse "outro". O reconhecimento dele próprio como "um homem muito velho e tolo"¹ (IV,vii), e a consciência da existência de outros implica uma confrontação com identidades essenciais. Lear, rejeitado pelas duas filhas, despojado de seus cargos e honras, confronta Edgar nu, disfarçado em *Poor Tom of Bedlam*:

... Tu és a própria coisa. O homem, sem as comodidades da civilização, não passa de um pobre animal nu e bípede como tu és.² (III,iv:103-104)

¹a very foolish old man.

²thou art the thing itself! Unaccommodated man is no more but such a poor, bare forked animal as thou art.

Edgar encarna o “unaccommodated man”, o homem destituído de tudo, até da proteção da sociedade diante da natureza hostil. Ao identificar-se fisicamente com ele, Lear encontra o fundamento de sua própria realidade, a realidade da pobreza que enfrenta face a face, e, por causa dela, implicitamente condena não apenas a si mesmo, mas a todos os monarcas e ao próprio sistema. Na última cena, Edgar afirma que os deuses são justos, mas Lear já deixara entrever que, até a criação de uma sociedade mais equânime, não se poderá ver justiça no céu. Ao proceder assim, opõe-se à ordem social vigente, onde o rico permanece em seu castelo e o pobre às suas portas.

... expõe-te a sentir o que sentem os desgraçados,
para que deixes cair sobre eles teu supérfluo
e mostrar os céus mais justos.³ (III,iv:34-35)

As tragédias preocupavam-se com os reis, portadores do peso da autoridade; não se cogitava do peso da pobreza, da qual Lear vai tomando consciência. Ele precisa padecer sob os “céus enfurecidos”⁴, a “tirania da noite a céu aberto”⁵ para conhecer a “pobreza desabrigada”⁶ e “os pobres diabos nus”⁷ que habitam seu reino. A pena que sente marca o início de sua regeneração:

Para dentro, rapaz, vai na frente. Pobreza sem abrigo...
Vamos, entra! Vou rezar e depois dormirei.⁸ (III,iv:26-27)

É a primeira vez que Lear pensa no outro. “Parte de meu coração sente muito por ti!”⁹, diz ele. O desenvolvimento dessa consciência é gradativo. Quando, pela primeira vez, vê o pobre Tom nu na tempestade, o velho rei não pode compreender sua miséria; vê apenas uma imagem de si mesmo, enquanto indivíduo:

³*Expose thyself to feel what wretches feel,
That thou mayst shake the superflux to them
And show the Heavens more just.*

⁴*wrathful skies.*

⁵*tyranny of the open night.*

⁶*houseless poverty.*

⁷*poor naked wretches.*

⁸*In, boy; go first. You houseless poverty
Nay, get thee in. I'll prey and then I'll sleep.*

⁹*I have one part in my heart that's sorry for thee.*

Deste tudo para tuas duas filhas
para estar neste estado?¹⁰ (III,iv:47-48)

Porém, ao vislumbrar os males sociais, através do abandono que presença, Lear enxerga sua própria imagem de governante. Começa, então, a perceber o mal feito com suas próprias mãos.

Oh! Preocupei-me muito pouco com isso!¹¹ (III,iv:32-33)

Mais tarde, já consciente de seus atos e dos males que causou, negligenciando os oprimidos, Lear se dirige a Cordélia, refletindo sobre a injustiça que cometera contra ela:

Tuas lágrimas são úmidas? Sim, por minha fé. Por favor, não chores.
Se tens um veneno para mim, eu o beberei.
Sei que não me amas, pois, tuas irmãs,
disto eu me recordo, ultrajaram-me.
Tu tens alguma causa, elas, nenhuma.¹² (IV, vii:71-75)

Segundo Arthur Sewell, *King Lear* é a peça na qual Shakespeare retorna ao tema do homem como alma humana, não em oposição à sociedade, mas encontrando na sociedade o seu campo de realização. A ordem é vista, pela primeira vez, como criativa e libertadora. Segundo ele, em *King Lear*, o conflito não é entre indivíduo e sociedade, mas dentro da própria sociedade que se divide em castas: pobres e ricos. A desordem na alma é o agente e o produto da desordem na sociedade. A ordem social é a condição do ser, que não permite o individualismo bestial e autodestrutivo. (SEWELL, 1964:139). A peça mostra as cidades, vilas e castelos sempre ameaçados pela charneca, pela terra árida. Fora dos muros do castelo encontra-se a natureza hostil, dos animais, dos homens loucos e despídos. As personagens se sentem destituídas do conforto, da vida decente. Lear é um exilado na chuva, exposto ao vento, aos trovões. Edgar é como um forasteiro, mal coberto com trapos, como o pobre Tom de Bedlam. O Bobo e Gloucester, já cego, também se acham proscritos. O ho-

¹⁰*Didst thou give all to thy daughters?
And art thou come to this?*

¹¹*O! I have ta'en
Too little care of this.*

¹²*Be your tears wet? Yes, faith, I pray weep not.
If you have poison for me, I will drink it.
I know you do not love me; for your sisters
Have, as I do remember, done me wrong:
You have some cause, they have not.*

mem se encontra muito próximo das bestas e, portanto, alguém da ordem social. O texto deixa entrever essa idéia nas questões que Lear levanta:

O homem não passa disso? Considerai-o bem.
 Não deves seda ao verme nem pele ao animal,
 nem lã à ovelha, nem perfume ao almiscareiro.

.....
 Fora! Fora! Coisas emprestadas! Vamos, desabotoemo-nos aqui.¹³
 (III,iv:100-105)

Explicita-se ainda o caráter discutível do conceito de necessidade humana. Quando Lear rasga as roupas, igualando-se quase a um animal, lembramos o que disse a Regan:

Oh! Não raciocineis sobre a necessidade! Nossos mais vis mendigos
 possuem algum pobre objeto supérfluo.
 Não concedais à natureza mais do que aquilo que ela exige
 e a vida do homem será de tão baixo valor como a dos animais. Tu és uma
 dama;
 se o simples agasalho bastasse à beleza,
 a natureza não teria necessidade dos luxuosos vestidos
 que vestes e que mal te esquentam.¹⁴ (II,iv:259-265)

Essa linguagem pode ser compreendida por todos, mas com significados diferentes para cada um. A noção de necessidade supera as exigências da subsistência. Para uns, pede mais que pão; para Lear, mais que os requisitos da realeza; para a filha aristocrata, mais do que o indispensável para o homem comum; e para este, uma vida melhor do que a dos animais. Os sujeitos de todas as classes encontram um lugar nesse discurso, que esconde as desigualdades sociais. O que poderia ser um discurso historiando o conceito de necessidade humana torna-se parte de um discurso sobre os privilégios de uma

¹³ *Is man no more than this ? Consider well.
 Thou owest the worm no silk, the beast no hide,
 the sheep no wool, the cat no perfume.*

.....
Off, off, you lendings! Come, Unbutton here!

¹⁴ *Oh!reason not the need! Our basest beggars
 Are in the poorest thing superfluous.
 Allow not nature more than nature needs
 Man's life is cheap as beasts'. Thou art a lady;
 If only to go warm were gorgeous,
 Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
 Which scarcely keeps thee warm.*

classe dominante. (KAVANAGH, 1985:158). As personagens são concebidas em termos de escala e função social, a partir da oposição de imagens das personagens, modeladas de acordo com a sociedade diversificada: o rei e o mendigo, o sábio e o tolo, a besta e o anjo. Quando Lear se propõe a conservar o poder sem a função correspondente, pressente-se um problema de sua sociedade. Nela, tal situação revela-se impossível. Só possuem direitos aqueles que ocupam determinados lugares na escala social.

Os parágrafos anteriores reúnem manifestações de consciência social, algumas vezes, latentes e, outras vezes, explícitas, na peça de Shakespeare. Embora o dramaturgo renascentista não trate dos problemas de hoje, como cortes no serviço de saúde e redução de impostos, ele denuncia a tardia descoberta de Lear e Gloucester: a riqueza deve ser distribuída com os pobres, cujos sofrimentos tinham sido totalmente negligenciados por eles. Assim Gloucester se dirige a seu filho, Edgar:

Pega aqui esta bolsa, tu que foste humilhado pelas pragas do céu com todos os golpes: minha desgraça te fará mais feliz. Céus, fazei sempre assim. Que o homem saturado de bens e farto de alimentos que humilham vossas leis, que não quer ver porque não sente, sinta ao vivo vosso poder! Assim a distribuição desfará todo o excesso e cada um terá o necessário.¹⁵ (IV, i: 64-71).

7.2 Brecht e o social

O século XX tem presenciado um movimento muito grande em direção à ruptura da ordem social, à necessidade de criar uma outra ordem, em que não haja classes dominantes e classes dominadas. No teatro, Robert Brustein estuda esse movimento, caracterizando o drama de revolta social. A revolta, segundo ele, se expressa no drama social do século XX, através de recursos que levam a audiência a pensar, não em termos de si mesma, mas em termos do outro. Em vez de examinar as relações entre o homem e Deus, o dramaturgo concentra-se no homem em sociedade, em conflito com a comunidade,

¹⁵*Here, take this purse, thou whom the heav'ns' plagues
Have humbled to all strokes: that I am wretched
Makes thee the happier: Heavens deal so still!
Let the superfluous and lust-dieted man,
That slaves your ordinance, that will not see
Because he does not feel, feel your power quickly;
So distribution should undo excess,
And each man have enough.*

com o governo, a academia, a igreja e a família. Entre os dramaturgos preocupados com o social, podemos destacar Bertolt Brecht. Para ele, urge assumir atitudes socialmente significativas, que permitam perceber a encenação teatral como uma rede de significados, como um texto. Urge produzir Shakespeare para uma audiência moderna, diz Brecht, e para isso faz-se necessário que a tragédia não seja apresentada de forma tradicional, baseada na aceitação do mal e do destino fatal, eterno e inalterável. O teatro deve conduzir às ações sociais. Os indivíduos continuam indivíduos, mas devem ser vistos também como sujeitos sociais.

Segundo Brecht, portanto, para que uma atitude crítica se desenvolva, é preciso que a audiência imagine a possibilidade de as personagens agirem diferentemente do habitual. As obras devem ser encenadas historicamente, em contraste com nosso tempo. Se o diretor mostrar apenas o que o passado tem em comum conosco, ele estará representando, como atemporais e inalteráveis, tanto a natureza humana como o passado e, como fixo e inevitável, o nosso comportamento social. Ao contrário disso, devemos visualizar a impermanência, de modo que até nosso momento histórico pareça transitório.

Numa encenação de *Lear* voltada para o social, a audiência deve ser encorajada a não se identificar com as personagens. A fúria de Lear não deve ser representada como atemporal e universal, mas relacionada com seu próprio tempo. Para que o impacto seja sentido, devemos estar conscientes de Lear como patriarca, pai, monarca feudal, enlouquecido por um desafio que não lhe haviam ensinado a esperar nem das filhas nem de servos. Tudo deve ser observado, não do ponto de vista de Cordélia ou de Kent, mas do ponto de vista da crítica social moderna, a qual não aceita como sagradas as vontades dos príncipes. Segundo Brecht, as adaptações mais interessantes são as que incorporam ou parodiam cenas famosas, para minar os valores contemporâneos.¹⁶

7.3 Recursos brechtianos no cinema

O filme de Kozintsev tem muito a ver com o teatro de Brecht: é uma obra planejada para uma determinada audiência num momento específico, usa o método dialético, ou seja, propicia uma participação do espectador. Diferentemente do teatro aristotélico, que levava a audiência a solidarizar com o *status*

¹⁶Essas idéias a respeito de apresentação de peças de Shakespeare de uma maneira brechtiana se encontram no artigo de Margot Heineman.

quo, o teatro brechtiano exige um certo distanciamento crítico. Isso acontece no filme. Percebemos todo um mundo histórico circundando o herói, quando nos é apresentada uma multidão levada ao desespero pela pobreza. Porém o filme apresenta-se ainda como uma tradução cultural, que enfatiza a ordem social em dois aspectos principais. O primeiro refere-se ao problema dos pobres com quem Lear se identifica e com quem passa a preocupar-se. O segundo é o aspecto cristão, incorporado ao filme.

A preocupação com “o outro” já se achava presente no texto de Shakespeare, como ilustram os exemplos citados. Porém o cineasta russo dá uma ênfase a esse aspecto, quando inicia o filme apresentando uma multidão de famintos, pobres e pedintes a quem Lear vai, mais tarde, juntar-se literalmente. Nesse sentido, o filme é bastante brechtiano, pois o cineasta recruta as figuras dos camponeses pobres e oprimidos do texto e faz delas “imagens maravilhosas da massa que estrutura a história do povo”. (HEINEMANN, 1985:226). Nas próprias palavras do cineasta,

[n]ão há “deserto” em Lear; o mundo da tragédia é densamente populoso. (...) Não tivemos de retirar as paisagens mas empurrar as personagens para frente, para a vida. A tragédia acontece não entre paisagens mas entre o povo. (KOZINTSEV, 1977:82).

Chegando ao desamparo total, Lear tem condições de compreender a situação do povo e de identificar-se com ele. O fato de Kozintsev usar as imagens de muitos mendigos andando pelo caminho pedregoso, associadas a mais alguns recursos, destaca enormemente o aspecto social, que passa a ser a tônica do filme.

O segundo aspecto é o cristão, que Kozintsev acrescenta ao filme. A peça de Shakespeare é pagã e pessimista, retratando um tempo anterior ao cristianismo. As personagens, Lear incluído, invocam deuses pagãos como Hecate, Apolo e Júpiter. Embora Lear abandone o poder, ele ainda se agarra aos deuses. Está sempre invocando os poderes supremos para amaldiçoar as filhas. O *background* pagão é tão importante na peça que a introdução da famosa edição Arden, de *King Lear*, refere-se a ele como essencial para a concepção da peça. Retirar o *background* pagão e substituí-lo pelo cristão altera radicalmente a concepção. O “original” evoca um mundo pagão, o cenário lembra a atmosfera do Velho Testamento, mas a sociedade de Shakespeare era cristã: por isso, talvez, à medida que a história caminha para o desenlace, lobrigam-se momentos de redenção, e a peça mostra sinais óbvios de ligação com o Cristianismo. Podemos citar, como exemplo, a atitude de humildade atribuída a Lear, Edgar e Albany, no último ato. O elemento cristianizador que Kozintsev empresta ao filme vai além das prédicas de Edgar sobre o pecado do

desespero, sua relutância em matar acusados sem julgamento, e sua insistência em pagar o mal com o bem. (HARBAGE, 1964:116). Ultrapassando também a tradicional interpretação de Cordélia como símbolo de Cristo, o elemento cristianizador se explicita no filme, extrapolando muito os limites do texto dramático, fazendo o casamento de Cordélia e o enterro de Gloucester realizarem-se em rito cristão. Nesse momento, a tradução feita por Kozintsev reforça o elemento de ordem e de justiça. Incorporando ao filme esse elemento, o cineasta faz dos valores cristãos um pressuposto do novo texto, que é o filme. Esse elemento coincidiria com um apelo em favor de uma nova ordem, já que o verdadeiro Cristianismo exigiria solução para o problema das desigualdades sociais.

Ao questionar a relação do homem com a sociedade, o filme simultaneamente se afasta do sentimento de absurdo que a obra de Peter Brook deixa claramente transparecer. Isso é causado, em parte, pela motivação das personagens, conservada, e, às vezes, até enfatizada no filme do cineasta russo. Ao contrário do cineasta britânico, Kozintsev não elimina as motivações do texto. Em determinadas circunstâncias, chega a ressaltá-las. Conserva em situação de destaque as palavras de Edmundo, por exemplo. Elas poderiam ser consideradas desrespeitosas, porém são compreensíveis: Edmundo perde a herança, não pelo fato de ser bastardo, mas por ser mais jovem. A citação, até certo ponto, explica sua futura vingança contra o pai:

Tu, Natureza, és minha deusa;
meus serviços estão ligados à tua lei. Por que
me submeter ao açoite do costume e permitir
que as nações impertinentes me despojem,
com o pretexto de que vim ao mundo umas doze ou quatorze luas
depois de meu irmão?¹⁷ (I,ii:1-6)

O bobo, no texto de Shakespeare como na sociedade medieval, tinha uma função muito importante. Além de divertir a corte, permitia-se que, ocasionalmente, por meio de chistes, indiretamente criticasse o rei, representando assim um instrumento de restauração da ordem. Paradoxalmente, chegava a simbolizar o princípio da ordem. Ao falar as verdades menos agradáveis, o

¹⁷ *Thou, Nature, art my goddess; to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother?*

bobo proporcionava ao rei a oportunidade de saber o que se pensava dele, em que era censurado, e, ao mesmo tempo, propiciava ao povo uma válvula de escape. O diretor soviético enfatizou a necessidade da volta à ordem, fazendo com que o bobo, que em parte a simbolizava, se mantivesse até o fim do filme, diferentemente do texto de Shakespeare. Ao conservar o bobo até a última cena, o filme preserva o lembrete da ordem, mas agora de uma nova ordem, a prometida pelo socialismo. Esse recurso mais uma vez afasta do absurdo a obra de Kozintsev e a aproxima da preocupação com a ordem social.

Expandindo a idéia da necessidade de uma nova ordem social, o filme traz à tona alguns elementos que sugerem essa idéia e a amplia. Alguns são visuais, como a árvore genealógica de Gloucester, seu enterro e o casamento cristão entre Cordélia e o rei da França. Este último diverge claramente do texto. Outros elementos representam uma expansão dele, como a permanência do bobo até o fim do filme. Entretanto todos eles representam recursos para criar uma relação dialética entre a audiência, que não deve estar emocionalmente envolvida, e o ator. O espectador passa a ser observador e não participante, como no "Teatro da Crueldade", mas sua capacidade de agir o força a tomar decisões. Ele se coloca de fora dos acontecimentos, pode mudar e, mudando, causa mudanças. O ser humano é objeto de sua pesquisa. Esses recursos nos remetem à teoria do efeito de alienação de Brecht, que tem como finalidade alienar o gesto social que subjaz a todo incidente. A teoria pode ser aplicada a qualquer arte, e inclusive ao cinema, no qual exerceu muita influência. Seu objetivo é aumentar a participação intelectual do espectador. Como as imagens do filme o circundam, confundem-no psicologicamente mas não se deixam penetrar fisicamente, torna-se mais fácil do que para o espectador do teatro percebê-las separadas de si. Esse recurso redundava no filme dialético que reconhece o produto de consumo para entretenimento como um instrumento intelectual de debate, um fórum para exame e discussão. Esse tipo de filme não só admite uma relação com o espectador mas espera envolvê-lo, trazendo-o para a discussão aberta. Como nas peças de Brecht, é necessário que a audiência participe intelectualmente da experiência do filme. Os espectadores tradicionais, que esperam uma mensagem acabada e abrangente, acham o filme maçante. Quando compreendida adequadamente, porém, a abordagem oferece possibilidades incríveis para o desenvolvimento do cinema, que passa a propiciar um diálogo vital e estimulante entre o texto e o leitor. Ontologicamente, desconstrói valores tradicionais; mimeticamente, em vez de reflexo da realidade, esse tipo de cinema transforma-se em um ensaio onde se trabalham modelos de uma estrutura social melhor. A relação política com o espectador estabelece-se pela chance que ele tem de interagir e de participar diretamente da

lógica do filme.

Não podemos classificar o filme de Kozintsev como totalmente dialético, mas podemos dizer que, através dos recursos empregados, ele convida o espectador a, pelo menos, pensar criticamente no problema social, reagir diante dele e de suas conseqüências.

A tradução do cineasta russo leva em conta as indicações de uma preocupação com a injustiça, já apontada levemente por Shakespeare, expandindo-a. Coloca no filme, amplificadas, as vozes de Gloucester e Lear, levantadas contra a injustiça. Kozintsev segue, de certo modo, os passos do movimento que preconizava a quebra da antiga ordem social, através da luta de classes.

Os dois filmes, portanto, o de Peter Brook e o de Grigori Kozintsev, podem ser comparados, em alguns aspectos como, por exemplo, quanto ao uso da cor, já que ambos são em branco e preto, em contraste com os filmes de Kurosawa e de Godard, que são coloridos. Em oposição ainda aos cineastas japonês e francês, que usam o texto de Shakespeare apenas como um ponto de partida, Brook e Kozintsev conservam partes textuais que representam traduções mais ou menos "fiéis" da obra, porém enfatizando aspectos diferentes. Enquanto Peter Brook procura conservar o *background* temporal da peça, isto é, de uma época pagã, anterior a Shakespeare, o cineasta russo enfatiza o Cristianismo, colocando o filme numa era mais recente, mais próxima do Renascimento. Ao fazê-lo, torna o filme mais humano, se assim podemos dizer, questionando as injustiças de uma ordem social rígida e afirmando uma nova ordem, desejada pelos socialistas. Permite ainda que os atos das personagens pareçam motivados ao espectador, que vai encontrar neles uma justificativa, recriando um rei que muda, ao tomar consciência das diferenças sociais. Já o cineasta inglês procura imprimir um cunho absurdo às ações, eliminando do texto de Shakespeare as motivações das personagens. Além disso, reforça o caráter de absurdo e de incompreensão que caracterizam o questionamento à ordem existencial, usando imagens cinematográficas agressivas e nada convencionais. Com esse procedimento, Brook chama a atenção para os problemas existenciais do homem, que o levam ao desespero, enquanto Kozintsev evoca as questões sociais, que podem despertá-lo para ações, visando a possíveis soluções.

Em ambos os filmes, a visão trágica é conservada em maior ou menor intensidade, dependendo do grau de esperança na possibilidade de restauração/não restauração da ordem vigente ou de criação de uma sociedade nova. Esses filmes revelam-se, portanto, como traduções conservadoras, no sentido definido por Patrick Cattrysse que rotula de tradução conservadora aquela que conserva o gênero (literário) do texto anterior.

Capítulo 8

A questão da ordem: a ordem familiar

In terram Salicam mulieres ne succedant.

(Henry V, I, ii)

...Sem distinção de raça, cor, sexo ou religião...

(United Nations Declaration of Human Rights)

*We were born women – useless for honest purposes,
But in all kinds of evil, skilled practitioners.*

(Esquilo, Medea)

O objetivo dos dois últimos capítulos foi mostrar como a expressão da ruptura da ordem ou o desejo da instalação de uma nova se deu nos filmes de Peter Brook e Grigori Kozintsev. De certa forma, a ordem/desordem enfatizada nessas duas obras faz parte de uma grande ordem cósmica universal, onde se incluem, além da ordem existencial, a ordem social e também a ordem familiar. A ordem existencial tem a ver com a vida do homem e seus questionamentos diante de Deus ou de uma instância superior. Coloca problemas cujas soluções se encontram fora do alcance dos homens e, por isso, quando expostos, trazem desconforto ao espectador. Quando Peter Brook expõe o absurdo da vida e a falta de explicação para ela, provoca uma sensação de náusea e acaba por causar um grande mal-estar. Afirmou-se, por isso, que, após assistir ao filme, ninguém jamais poderá ser o mesmo. A ordem social, por outro lado, compreende os homens enquanto grupos, em relação uns com os outros. Os problemas que se colocam provêm da crença de que existe uma ordem imutável onde os seres humanos se enquadram. Porém, quando esses problemas são apresentados do ponto de vista do espectador que acredita na possibilidade de mudança, de uma solução ao alcance do próprio homem, ele se sente mais confortável, por vislumbrar uma saída, e também impelido a tomar uma decisão. O filme de Kozintsev não causa a mesma sensação de desconforto no espectador, pelo menos depois de deduzir, através da crítica propiciada pelo distanciamento, que existe uma esperança, que é possível mudar.

A ordem familiar, como um microcosmo da ordem existencial, tem a ver com o papel dos membros da família na sociedade. Diferentemente da ordem social, que vem sendo bastante questionada – o que vem resultando em reformas – a mudança na família vem acontecendo muito lentamente, permanecendo uma estrutura em grande parte bastante tradicional. As questões relacionadas com a ordem familiar, como a transmissão do poder e o papel da mulher na sociedade, vêm vislumbrando algumas soluções, porém nunca imediatas. Neste capítulo, pretendo mostrar como esses problemas se encontram subjacentes à obra de Kurosawa. A ordem familiar aparece subvertida em seu filme. Nele, a mulher, tradicionalmente submissa, pode representar um instrumento de subversão sem ser vista como monstro, e sim em pé de igualdade com as outras figuras, sejam elas masculinas ou femininas.

Quanto mais o homem se sente sozinho num ambiente hostil, mais acredita no pecado como causa do sofrimento e mais sente necessidade de expiá-lo para evitar padecimentos futuros. Os infortúnios são mais difíceis ainda de suportar se o homem não encontrar uma explicação para eles. Como a única coisa que o homem pode controlar são suas ações, ele procura nelas a razão

para o sofrimento. Alguns povos não acreditam na noção de morte natural e a atribuem ora a uma divindade, ora às intenções de outro homem, ou a um castigo por suas más ações. Assim, o pecado, ou a quebra de qualquer tabu social, deve ser purgado através de um ritual compensatório. —

8.1 A ordem familiar

Uma visão cósmica do mundo, com leis que não podem ser infringidas sem causar sofrimento, explica satisfatoriamente a miséria humana e cria um fator de consenso político. Toda sociedade necessita desse consenso. O privilégio hereditário, envolvendo desigualdades, a autoridade do rei e a sujeição das mulheres aos homens criam pontos que necessitam de um consenso maior para serem aceitos. Esse consenso sempre serviu de suporte para uma hierarquia. Quando Edmundo contesta o privilégio do primogênito à herança, ou Kent contesta a autoridade do rei, ou Cordélia se rebela contra a autoridade do pai, a ordem está sendo subvertida, e, segundo as crenças, essa subversão deverá ser punida.

Qualquer sociedade tem uma organização social, ou seja, as tarefas são distribuídas entre seus membros, que têm obrigações e direitos. Deles se espera um comportamento definido. As pessoas o aceitam porque, desde o nascimento, encontram esse esquema. Seja por que mulheres e homens são diferentes biologicamente, seja por que o meio em que vivem exige ações diversas — de caçadores ou agricultores — o fato é que as diferenças nos papéis femininos e masculinos são estabelecidas tradicionalmente sem que uma causa específica determine o porquê de tal ou tal organização. As culturas variam amplamente no que diz respeito aos papéis atribuídos a homens ou a mulheres.

✠ Na ordem cósmica tradicional, o homem devia obediência a Deus, e a mulher, a seu marido ou pai. Alguns exemplos dessa hierarquia, principalmente no que diz respeito a essa última, fazem parte da história da humanidade. Segundo Levi-Strauss, nos sistemas de parentesco, a mulher, como a palavra, tem um valor de tipo essencial. (LEVI-STRAUSS, 1967:77-78). Desempenha o papel de elemento num sistema de signos e, como tal, é passível de troca. Segundo o antropólogo, dentro do sistema social de parentesco, a mulher passa a ser um signo. No caso de *King Lear*, pode ser vista como signo de transmissão de poder através do casamento, o que faz dela um ser de valor inferior. Esse fato se explicita de várias maneiras. Na maioria das tribos primitivas a mulher não participava de grande parte dos ritos. Na política, o poder era vedado à mulher: seu papel era apenas o de signo de compensação, pois era usada, no casamento, como elemento de troca. Isso ainda é verdadeiro em

algumas sociedades, como na Índia, em que o dote da mulher é essencial e muitas crianças do sexo feminino são literalmente assassinadas pelos pais, quando eles não dispõem de posses suficientes para dar-lhes um dote. Outro exemplo é o escasso número de rainhas inglesas. O século XVI conheceu apenas duas rainhas que governaram a Inglaterra, Elizabeth e Maria Tudor, porém isso só aconteceu para salvar a sucessão, quando foram esgotadas todas as possibilidades de um herdeiro masculino. A lei sálica, que imperava na Europa – “na terra sálica nenhuma mulher há de governar” – serviu de pretexto para afastar do trono da França a filha de Carlos IV, rei da Inglaterra, e fazer de Filipe VI o rei. Embora o sistema matrilinear de parentesco – sistema que determina a descendência através da mulher – seja aceito em muitas sociedades, o matriarcado – sistema em que a mulher detém a autoridade – não o é. Assim como o desenvolvimento a partir do barbarismo para a civilização não é uniforme, também não o é a passagem do matriarcado para o patriarcado. Embora sua situação varie de uma para outra sociedade, fica claro que a mulher, pelo menos na maioria das civilizações conhecidas, teve pouco prestígio até agora, quando continua na luta pelos seus direitos, e ainda é discriminada em muitos grupos sociais.

IX Atualmente, apesar de a igualdade social da mulher se encontrar teoricamente assegurada e se dever a causas específicas, sua emancipação, como um todo, faz parte de uma tendência em que os papéis são conquistados e não simplesmente atribuídos. O que se preconiza atualmente é a primazia da capacidade individual sobre o sexo, idade ou conexões familiares. Isso teoricamente traz, como conseqüência, uma grande liberdade para o indivíduo, independente de sua raça, sexo, língua ou religião. Na prática, a revolução nos modelos familiares e na posição social e política da mulher não vem acontecendo igualmente e no mesmo ritmo em todas as nações. Mesmo entre as nações desenvolvidas existem variações no crescimento do *status* da mulher. Essas se devem a tradições históricas e costumes sociais diferentes, distinções de classe, afiliações religiosas, conflitos de gerações e outros. Um exemplo dessa variação se encontra no Japão, que tinha um sistema patriarcal muito rígido no qual a mulher ocupava uma posição completamente subordinada e onde mudanças se deram em tempo recorde, garantindo a ela, pelo menos teoricamente, igualdade política, econômica e social.

8.2 O teatro patriarcal

Em seu livro, *Tragedy and Social Evolution*, Eva Figes denomina drama patriarcal aquele que espelha a ordem familiar, e, em conseqüência, a sujei-

ção das mulheres aos homens – sejam eles pais ou maridos. Esse tipo de drama, segundo a autora, projeta os valores masculinos e traça um estereótipo da mulher dentro da ordem: boa, paciente, submissa e calada. Quando mostra o oposto desse estereótipo, permitindo, por exemplo, que a mulher usurpe o poder, o teatro choca a audiência, e a mulher retratada se transforma em um monstro.

A *Medéia*, de Eurípedes, e a *Hedda Gabler*, de Ibsen, em diferentes períodos, são consideradas personagens monstruosas porque seus criadores, mostrando solidariedade com a mulher oprimida, “ousaram” romper com o estereótipo feminino e construíram suas protagonistas de modo a subverter a ordem. O fato de *Medéia* e *Hedda Gabler* terem matado os próprios filhos vai contra os princípios patriarcais. Os dois dramaturgos não se limitaram a apresentá-las como demônios subversivos: tentaram conscientizar a platéia de que a mulher nasce com o mesmo desejo do homem e de que esse desejo pode tornar-se destrutivo se ela não encontra uma válvula de escape.

O teatro elizabetano, de um modo geral, pode ser considerado um teatro patriarcal por ter enfatizado o estereótipo da mulher passiva. Nessa época, o papel das mulheres era desempenhado por rapazes imberbes, já que a elas era vedado o direito de representarem em público. Uma das conseqüências desse procedimento é que a mulher era retratada sob o ponto de vista do homem e representava um papel imposto pela sociedade, que projetava os valores e conflitos masculinos.

Um outro teatro bastante antigo que enfatiza a hierarquia patriarcal é o teatro Noh, ainda hoje existente no Japão. Nele também os papéis femininos são representados por homens e, muitas vezes, a encenação é marcada por uma expressão exagerada de submissão, gentileza e sofrimento. Esse teatro exibe uma visão de mundo onde a aceitação da hierarquia patriarcal é um ingrediente essencial. De fato, a submissão da mulher é um desses ingredientes. Nada mais sintomático das atitudes patriarcais do que um teatro onde os papéis femininos são desempenhados por homens. A definição de feminilidade passa pelo crivo masculino; representa uma visão idealizada do procedimento feminino, do ponto de vista masculino.

8.3 Shakespeare misógino?

O artigo de Kathleen Mc Luskie defende Shakespeare dos que o acusam de misoginia, afirmando que “ele apenas trata dos sentimentos expressos e escondidos no coração humano”, e que suas peças não são o resultado de sua própria visão, já que foram adaptações de histórias anteriores. (MC LUSKIE,

1985:89). Porém, segundo a autora, a organização da peça, seu ponto de vista e a dinâmica das cenas centrais dependem de que a audiência aceite que a natureza humana e o poder masculino se equivalem. Para que o texto faça sentido, é preciso que a audiência concorde que os filhos tenham como obrigação, em quaisquer circunstâncias, ter respeito pelos pais. As relações de família aparecem fixas e determinadas, e qualquer movimento contrário é mostrado como destruição da ordem. A cena iv do ato I de *King Lear* trata dessa destruição, quando todos percebem que o respeito devido ao pai não está sendo observado. O tratamento que as filhas dão a Lear é visto como completa transgressão das normas existentes. Além de parecerem egoístas, elas representam uma violação da natureza. Goneril e Regan representam arquétipos do feminino rebelado contra a ordem patriarcal – monstros subversivos. Assim um servo se refere a Regan na hora do cegamento de Gloucester:

Se ela ainda viver muito tempo
e no fim encontrar o antigo caminho da morte,
todas as mulheres virarão monstros.¹ (III,vii: 99-101)

E Albany, dirigindo-se a Goneril, condena-lhe o desrespeito e maus tratos a Lear:

O' Goneril,
não vales a poeira que o vento rude
sopra em teu rosto! Temo tuas intenções.
O caráter que menospreza suas origens
não pode ser contido dentro dos limites certos.
Quem por própria vontade se desprende e separa
de sua seiva substancial, acaba murchando forçosamente
e servindo para uso mortal.² (IV, ii:29-36)

Dentro desse arquétipo, a corrupção é equacionada à luxúria feminina,

¹ *If she live long,
And in the end meet the old course of death,
Women will all turn monsters.*

² *O, Goneril,
You are not worth the dust which the rude wind
Blows in your face. I fear your disposition:
That nature which contemns its origin
Cannot be bordered certain in itself.
She that herself will sliver and disbranch
From her material sap perforce must whither
And come to deadly use.*

que representa a destruição da ordem e o desrespeito à lei. É Lear que se refere ao adultério e às mulheres:

Embora da cintura para cima sejam mulheres,
da cintura para baixo são centauros;
os deuses nelas só reinam da cabeça à cintura;
desta para baixo estão inferno,
trevas, poço sulfúrico, incêndio, escaldadura,
mau cheiro, podridão. Que fedor! Que fedor!³(IV,vi:124-129)

↙ Além de retratar negativamente a mulher subversiva, a peça de Shakespeare parece apoiar-se na ordem patriarcal em outros aspectos. O amor de Cordélia, totalmente antagônica a suas irmãs, simboliza, não uma rejeição mas uma forma de reafirmação do patriarcado. Apesar de ser dela a primeira revolta contra a autoridade paternal, sua recusa reivindicava não a autonomia pessoal, mas o direito de guardar parte de seu amor para o futuro marido. Da obediência ao pai ela passa para a obediência ao cônjuge e, portanto, continua submissa à ordem familiar.

A misoginia de Lear (como peça e como personagem) é construída a partir da tradição que apresenta a mulher como a principal fonte do pecado da luxúria, acrescentando a preocupação com a ameaça à família colocada pela insubordinação feminina. Entretanto o texto dramatiza as condições materiais que se encontram por trás de afirmações do poder dentro da família, mesmo quando expressa ansiedades sobre o caos que pode irromper quando o equilíbrio do poder é alterado. (MC LUSKIE, 1985: 106).

Eva Figs fala de *King Lear*, perante a audiência elizabetana, como um rei histórico que, por estar velho, deseja abdicar de suas responsabilidades e dividir o reino entre as filhas. Por trás dessa abdicação existem muitos conceitos políticos. Shakespeare usa o tema da abdicação do rei e do pai – “pois não temos tal filha.”⁴ (I,i:262-263) – para fundir as relações de ordem natural e política em um todo poético. Nas sociedades governadas pela chamada ordem natural, a idade confere um estatuto superior ao homem, estatuto que deve ser

³ *Down from the waist they are Centaurs,
Thou women all above;
But to girdle do the gods inherit,
Beneath is all the fiends' –
There's hell, there's darkness, there is sulphurous
pit – burning, scalding, stench, consumption!
Fie! fie! fie!*

⁴ *for we have no such daughter!*

observado, por ser considerado uma ordem de origem divina. Quando Lear aceita passar a ser governado pelas filhas, subverte essa ordem e terá de pagar por isso. A audiência renascentista via a autoridade paterna como natural. A idade era elemento importante na estrutura da hierarquia social, daí o imperativo da obediência aos mais velhos. Na peça, Cordélia questiona esses pressupostos. Afirma que ama o pai segundo o dever de filha, como uma filha deve amar ao pai que a educou e amou toda a vida. Mas afirma também que, quando uma mulher se casa, metade de seu amor e dever devem transferir-se para o marido, que será o novo senhor, segundo o sistema patriarcal. As outras filhas, adultas e com idéias próprias, assim como Edmundo, que não é menos homem por ter nascido bastardo, questionam a autoridade para tirar proveito próprio. (FIGES, 1976).

A idéia de ordem familiar na qual Edgar se acha inserido, e da qual Edmundo se sente excluído, se expressa ainda através de um recurso semiótico: uma árvore genealógica no filme aparece desenhada na parede, a árvore genealógica de Gloucester. A exclusão de Edmundo do sistema aí representado é evidente e, portanto, pode servir como razão, ou melhor, como explicação para seus atos. Várias outras cenas eliminadas por Peter Brook foram conservadas por Kozintsev, atenuando muitos dos atos das personagens. Não emerge assim o tema do absurdo, tão presente no filme de Peter Brook. O de Kozintsev aproxima-se do questionamento social, e não do existencial.

Assim, apesar de aparentemente o *King Lear* shakespeariano mostrar vestígios de ruptura da ordem – como, por exemplo, no comportamento de Cordélia –, a peça apresenta-se ainda assim conservadora no que diz respeito à ordem patriarcal: a violação dessa ordem, o pecado, a quebra do tabu redundam sempre em castigo. A peça pode ser considerada como exemplo de questionamento das ordens existencial e social, mas não da ordem familiar, rompidamente aparente e momentaneamente restaurada.

Para que a mulher tivesse o seu lugar ao sol, decorreram séculos depois de Shakespeare. Por muito tempo, as mulheres se transformavam em rainhas só quando eram esposas, e prestigiadas somente quando se enquadravam nos estereótipos masculinos. Nos séculos seguintes a Shakespeare, duas versões de *Lear* sobreviveram, porém em nenhuma delas Cordélia se torna rainha, embora a personagem histórica pudesse justificar isso. Na verdade, sabe-se que essa Cordélia histórica, apesar de finalmente ser presa pelo primo e cometer suicídio, reinou um certo tempo depois de morto o pai. (FIGES, 1976:135). Embora os séculos subseqüentes rejeitassem o fim trágico, a história poderia ter sido recontada de maneira diferente. Podemos atribuir a misoginia remanescente às implicações políticas que poderiam emergir de um desfecho feliz para a protagonista.

8.4 O filme de Kurosawa

O filme *Ran* apropria-se de *King Lear* e recria uma história nos moldes japoneses. O rei é substituído por um guerreiro samurai, Hidetora Ichimondi, e as filhas, Cordélia, Goneril e Regan, por três filhos, Saburo, Taro e Jiro. Nessa tradução cultural, o reino não poderia ser deixado em poder de filhas, como o foi em Shakespeare, – que escrevia para uma platéia governada por uma rainha, Elizabeth, e numa nação em que se aceitava essa espécie de ascensão ao trono. No Japão seria inconcebível que a mulher herdasse mesmo propriedades, quanto mais um trono. Por causa disso, o cineasta japonês viu-se compelido a transformar as filhas em filhos. O filme começa com uma cerimônia em que dois senhores de terras vizinhas vêm oferecer as mãos de suas filhas a Saburo, o filho mais novo do samurai. O velho guerreiro aproveita para anunciar sua decisão de distribuir suas terras entre os filhos e dar o poder ao mais velho. O caçula discorda do pai, dizendo que o legado paterno, fruto de luta e conquista, seria perdido, uma vez que, dividida a herança entre eles, os filhos, transformados em rivais, acabariam por se destruir mutuamente. O pai se enfurece e, como Lear, bane o rebelde. Assim como o rei da França, que reconhece a lisura de Cordélia, Ayabe, um dos senhores, admirando a sabedoria de Saburo, segue-o, oferecendo-se para ser seu sogro. Juntos, eles se dirigem para o castelo de Ayabe, deixando vazio o que inicialmente seria destinado ao filho, e que, mais tarde, será objeto de disputa entre os irmãos e o próprio Ayabe. Diferentemente de Cordélia, que acaba vencida, Saburo termina vitorioso, mas, como Cordélia, morre com um tiro, disparado pelo exército do irmão. Ayabe, a quem Saburo se aliara, torna-se finalmente o substituto de Hidetora, já que as forças dos dois outros irmãos são destruídas e eles morrem na luta. Como em Shakespeare, “a roda já completou o seu círculo.”⁵ (IV, iii:172).

Entre os muitos aspectos que poderiam ser destacados, nesse filme, avulta a atuação da mulher dentro da ordem familiar. No filme, o papel da nora, Lady Kaede, mulher do filho de Hidetora, é muito mais importante que o dos genros de Lear. É ela que, sozinha, mostrando sua força, executa a vingança, contrapõe-se ao samurai e destrói o reino da família Hichimondi. Paradoxalmente, num país de tradição eminentemente patriarcal, em que a mulher é subjugada e vem a custo conquistando o seu lugar, é a personagem feminina que detém a chave da trama, ocupando uma posição de destaque no filme. Não fora ela e o estandarte da família não seria tirado do samurai, a cunhada não teria sido morta, os irmãos não teriam se destruído, e o desenlace poderia ter

⁵*the wheel is come full circle.*

sido alterado.

Tudo resulta da repressão imposta à mulher. Sua posição subalterna não lhe deixa escolha senão a traição. Os caminhos tortuosos para o poder representam outra conseqüência do ostracismo em que sempre viveu. Kaede é filha do ex-dono do castelo dado ao filho mais velho e sua esposa. Ela representa a mulher-signo, usada como sempre o foi, para selar alianças convenientes para os detentores do poder. Nisso o filme se diferencia da peça, onde o rei da França pouco parece representar, em termos políticos, para o pai. O casamento de Taro com Kaede, em que a mulher vale por seu papel político secundário, como intermediária, consolidando a paz entre as famílias, tinha sido acertado por Hidetora. Era a maneira tradicional de conservar as propriedades do pai de Kaede, assassinado com quase toda a família. O episódio nos remete a outros casos em que a mulher serviu de pião para o jogo do poder, como o exemplo histórico de Maria Antonieta da Austria, que se casa com o delfim da França, para equilibrar o poder das duas nações dentro da Europa. Igualmente, em *Henrique V*, de Shakespeare, Catarina da França também serve de signo do poder detido pela Inglaterra, após a derrota da França.

Numa sociedade patriarcal, a mulher tem dois caminhos: ou se submete totalmente, desempenhando o papel de mero signo e se adequando à imagem que a sociedade exige dela, ou, por vias indiretas, tenta assumir o poder, rebelando-se contra a ordem imposta. Kurosawa apresenta no seu filme os dois extremos. Sue, a esposa do segundo filho, Jiro, segue o primeiro caminho. Submissa, vive do perdão, segundo o Budismo, que prega o amor ao próximo em qualquer situação. Mesmo tendo Hidetora matado seus pais e cegado seu irmão, Sue não se rebela e não alimenta ódio contra o chefe samurai. Continua submissa até o fim, quando é morta por um emissário de Kaede. O segundo caminho é trilhado por Kaede, que, na ânsia do poder, seduz o cunhado, chantageando-o, após a morte do seu próprio marido. Sue, a esposa de Jiro, representa, pois, a mulher subserviente da ordem patriarcal. Lady Kaede, ao contrário, representa o protótipo da subversão. Por vias transversas, é ela que toma e exerce o poder e acaba destruindo a família Hishimondi e vingando a sua própria. Diferentemente de Cordélia, protagonista de *Lear*, que introjeta a ordem, e de Sue, o protótipo da submissão e da aceitação, Kaede não reflete, de modo algum, o sistema patriarcal.

Essa personagem aparece pela primeira vez quando o marido já se aposara do castelo doado por Hidetora a Taro. Fica explícito que, sorrateiramente, ela domina a situação. Uma cena significativa mostra-a ordenando aos soldados resgatar o estandarte, símbolo da casa Hichimondi, que o marido havia devolvido ao séquito do pai. Esse fato gera uma série de questões, inclusive uma que envolve o bobo de Hidetora, Kyoami. Como o Bobo de *Lear*, ele ridiculariza a conduta de seu senhor. Em *Lear*, ele parte um ovo em duas

partes, para mostrar que as coroas agora pertencem às filhas. Em *Ran*, ele dança e canta, perguntando a todos a quem pertence o pendão com as insígnias de Hidetora.

Muitos outros exemplos podem ser citados para enfatizar o poder da nora do samurai, que explicitamente diz querer vingar a família destruída. Não mede sacrifícios para fazê-lo e o faz às custas de chantagem, quando, já viúva, seduz o cunhado, exigindo que se torne seu marido, e manda matar a primeira esposa dele, para que o caminho fique totalmente livre. Como o marido de Goneril, Jiro é considerado por Kaede um homem fraco e é através dele que suas maiores atrocidades são executadas. Só cessam quando, para restaurar a ordem, um servo de Jiro lhe decepa a cabeça como ela mandara fazer com Sue. Nessa hora, a ordem começa, de certo modo, a restaurar-se. A roda do destino já havia completado sua volta. Saburo está morto, as tropas de Ayabe venceram os dois filhos e conquistaram seus castelos, incendiando-os e destruindo-os.

Apesar de sobrepujada pela questão familiar, a problemática existencial não se encontra ausente do filme de Kurosawa. Depois que Saburo é morto e seguido por Hidetora – que morre também – Kyoami se ajoelha e chora. Clama aos céus por justiça, ilustrando o desespero existencial do homem frente ao universo impassível. Para reforçar esse sentimento de desalento, o filme termina com a imagem do irmão de Sue, cego, sozinho, vagando à beira de um despenhadeiro. Uma pintura de Buda que a irmã lhe dera para protegê-lo, rola pelo abismo. Permanece para o espectador essa imagem, belíssima em termos de fotografia, porém desoladoramente sugestiva do absurdo, do incompreensível da vida: um homem cego, solitário, à beira de um precipício, perdido, sem seu Deus.

Diversamente do filme de Kozintsev, que implica um apelo por uma ordem ideal onde reine justiça social, e comparado com o de Peter Brook, que enfatiza a ruptura da ordem, o filme de Kurosawa trata da mulher que precisa se transformar em monstro para tentar conseguir o seu lugar e sobreviver na sociedade falocêntrica. Como Medéia e Hedda Gabler, Lady Kaede se coloca contra os princípios da ordem patriarcal, posição que não poderia ser assumida pelos genros de Lear. De certa maneira, essa personagem supera, com sua perfídia, as duas irmãs, Goneril e Regan, somadas. Todos os três filmes, porém, de certa forma, destacam o aspecto trágico da vida, pois, em maior ou menor escala, subsiste neles a preocupação com a ordem – existencial, social ou familiar – ausente do filme de Godard.

Capítulo 9

A questão da des/ordem: o caos

Chaotic dynamics take us back to a cyclical notion of time, since non-linear systems with feedback loops repeat themselves. But they never repeat exactly. Through repetition, a tiny difference in one variable quickly becomes an overwhelming difference in the system as a whole, and a minute difference in initial conditions can produce versions of the "original" conditions which grow further and further apart with each different recurrence until all resemblance – and in some cases, all semblance of order – disappears.

(BANNET, 1993:192)

O cineasta francês faz uma tradução de *Lear* bastante diferente das outras três. Seu filme, nada trágico, é bastante intelectualizado, e não se propõe a oferecer ao espectador a possibilidade de uma compreensão total. Como o próprio cineasta explicita no filme, não pretende dar-lhe um tratamento abrangente, pois trata-se apenas de “uma abordagem”, “um estudo”, evidentemente parciais. Nada há de definitivo no texto que, a toda hora, é interrompido, tornando-se totalmente descontínuo, uma mistura desordenada de imagens, um verdadeiro caos, que redundando em uma visão negativa da vida.

O filme não apresenta uma história linear, aliás, diegeticamente, quase não existe. Consiste em um aglomerado de imagens, de textos, de vozes, sem seqüência lógica. Contém dezenas de alusões a outras obras e citações de textos famosos. O que deriva do texto são apenas algumas personagens vagamente associadas com as de Shakespeare e algumas falas totalmente fora do contexto.

9.1 O jogo de palavras

Godard é exímio no jogo de palavras/imagens, muito ao gosto dos renascentistas e abundante nas obras de Shakespeare. Entre seus trocadilhos, citamos um em torno da palavra “clearing”, que, entre outros sentidos, tem o de “esclarecimento”. A obra, além de um estudo e uma abordagem, é ainda um esclarecimento, insinua o intertítulo. Porém, como sabemos, o cineasta não tem o objetivo de esclarecer, de fazer o espectador entender. Mas a palavra “clearing” pode significar também “clareira”, que é um lugar aberto na mata, porém sem indicação de saída. A clareira, como o próprio filme, não leva a lugar algum. Mas Godard grafa a palavra de maneira a fornecer uma outra pista: “C-LEAR-ING”. Nessa grafia, a palavra “Lear” aparece. Podemos, portanto, ler “clearing” como significando um filme sobre Lear que nada explica e leva a um lugar sem saída evidente.

O jogo se estende ainda através de outra expressão, “nothing”, palavra recorrente no texto renascentista. O lugar sem saída é o nada, é o NO+THING, que Godard faz aparecer em outro intertítulo. Ouve-se ainda uma voz afirmando que Cordélia não está em silêncio, e que, em vez de não dizer nada, ela diz algo: “Nothing”. A palavra que fala é o NO THING, ou melhor, NOTHING. Cordélia não deixou de falar, diz a voz. Falou “nothing”, “nada”. Além de ser um elemento recorrente na peça, essa palavra refere-se também ao filme: um filme que não é compreendido não é nada, não é um filme, é apenas um estudo, uma abordagem, é um absurdo, como Godard já anunciara logo no início. Essa palavra, significando “nada”, permeia todo o texto de Shakespeare, onde

Lear simboliza a falta de visão, a falta de razão, a falta do poder. Mas a idéia permeia também o filme, onde tudo falta: o enredo, a seqüência, a ordem, o entendimento, a compreensão. Assim, a ordem, momentaneamente rompida na peça renascentista, é traduzida como rompimento total, desordem, ausência de sentido e finalidade, no mundo moderno, regido mais pela filosofia do absurdo do que pelo relativo ceticismo do teatro de Shakespeare. Aqui se manifesta mais um exemplo de tradução transcultural, motivada tanto pela passagem do tempo, como pela mudança geográfica e cultural, da Inglaterra isabelina para a França de nossos dias, mais precisamente, para o mundo ocidental contemporâneo.

Godard vai jogando, no filme, com as idéias centrais da peça e acaba fazendo um jogo com os vocábulos "virtude" e "poder", de cada vez estabelecendo uma relação diferente entre eles. Usa "virtude versus poder", depois inverte e usa "poder versus virtude"; e assim por diante, estabelecendo várias oposições, sempre recorrendo ao jogo de palavras para fazer sua tradução, até chegar a uma identificação: "poder e virtude", em outro intertítulo. Poderíamos lembrar aqui que os dois sentidos se fundem na palavra latina "virtus", qualidade própria do homem, detentor do poder. A fusão, porém, se dá em muitos outros níveis.

9.2 Fusões

Primeiro ocorre a fusão das vozes. Godard começa por fazer com que elas se superponham, levando à total incompreensão, que parece ser o objetivo do cineasta. As vozes das personagens se misturam. Soa a voz de D. Learo, a de William Shakespeare Jr. V, a do cineasta, a de George Meredith e a de uma mulher desconhecida. As vozes recitam as linhas de Lear, mas, ao mesmo tempo, fazem lembrar as teorias sobre a imagem e a palavra. São sonetos de Shakespeare recitados, trechos do livro de Virginia Woolf, *The Waves*, lidos em voz alta, observações sobre o mafioso Lansky, ditados por D. Learo à sua filha (que as datilografou), falas de Lear tiradas da peça, falas de Joana D'Arc, extraídas do filme de Breton, numa caótica superposição de textos. Também os sons se superpõem: gravação de vozes, pios de gaivota, música de câmara e renascentista, além de ruídos diversos.

Os autores também se fundem. D. Learo, por exemplo, está escrevendo um livro que já existe, e cujo autor é Fried. Porém, ao ditar, como se estivesse realmente compondo o livro, usa, além de trechos da própria obra, linhas de Shakespeare. William Shakespeare Jr. V, o pseudodescendente de Shakespeare, por sua vez, transcreve, em um caderno, as linhas que acredita

terem pertencido à obra de seu pretense ancestral, cujo resgate ele se propõe. Os autores, portanto, são, ao mesmo tempo, Fried, D. Learo, Shakespeare e a personagem William Shakespeare Jr. V. Ao fazer essa superposição de autores, Godard está, de certo modo, descentrando a idéia de autor, e enfatizando a sua "morte", declarada por correntes da crítica contemporânea.

Um outro elemento que se funde é o temporal, com a superposição de diferentes momentos históricos. Há o tempo do Renascimento, o contemporâneo, o período após o desastre de Chernobyl, tudo evocado por imagens, esculturas e pinturas modernas, ao lado de obras renascentistas que aparecem fora de uma seqüência cronológica. Há também Godard, cineasta moderno, fantasiado de Bobo, figura renascentista. Com uma diferença: o Bobo do filme traz na cabeça fios elétricos e tomadas de som e telefone, objetos que lembram a atualidade.

Existe ainda uma verdadeira fusão das artes, pois, além dos recursos do cinema, Godard também recorre à pintura para mostrar como vê o mundo. Essa fusão, porém, não vai levar a uma síntese, já que o filme não se propõe a isso; representa uma visão caótica, como os intertítulos iniciais já adiantavam: "um estudo", "uma abordagem", etc.

Outro elemento que se funde são as personagens. Shakespeare é, ao mesmo tempo, o dramaturgo renascentista, o descendente William Shakespeare Jr. V, que procura resgatar suas obras, a voz que recita um soneto ou as linhas de *Lear*. Por outro lado, George Meredith é Lear, mas, ao mesmo tempo, D. Learo, o mafioso, o escritor do livro, o pai de Cordélia. Ela é a filha de Norman Mailer, mas, ao mesmo tempo, é a atriz Molly Ringwald, a Joana D'Arc do filme de Bresson e a Cordélia de *King Lear*. Essa fusão das personagens e dos astros também evoca o caos instalado.

Segue-se a fusão de autores. Shakespeare se funde com seu descendente, que se mistura a Lear e, ao mesmo tempo, a D. Learo, que é George Meredith, mas também é Norman Mailer e o próprio cineasta. A autoria, principalmente a da obra de arte, está relacionada à idéia de paternidade. Godard usa imagens de pai para falar sobre a criação: projeta retratos de cineastas e de seus pais, de Norman Mailer com sua filha, Kate, e de Cronos, a figura mitológica que devora o filho. Porém, ele estabelece a paternidade de maneira inversa. Em vez de haver um Lear e três filhas, existe a Cordélia com três pais: o pai verdadeiro como astro, o pai, personagem do filme, como pai verdadeiro, e o diretor do filme. A criação da obra de arte nos remete às teorias do Existencialismo, em que a criação artística seria uma resposta possível diante do nada da existência, diante da misteriosa grandeza do universo, que inspira no ho-

mem, perplexo, o *fear and trembling*¹, das palavras de Kierkegaard. Godard, mais uma vez, altera as palavras do título para *fear and loathing*², uma alusão ao texto do filósofo, porém expressando medo diante de algo nojento e repugnante. Já não se fala em “fear and trembling”, atitude de terror diante da majestade divina, mistura de medo e reverência perante o cosmos, medo de algo que se reconhece como inspirador de respeito. Fala-se de *fear and loathing*, náusea existencial diante do absurdo, lembrando o título do romance de Sartre, *A Náusea*. A simples mudança de “trembling” para “loathing” sublinha assim a tradução transcultural, do texto de Shakespeare para a criação da *nouvelle vague*.

Além da fusão do tempo, dos textos, das personagens, das vozes, das artes, dos autores, salienta-se ainda a fusão das imagens. São pinturas renascentistas misturadas a quadros contemporâneos e seqüências retiradas de filmes; retratos de cineastas misturados a gravuras de um livro de Gustave Doré; e surgem também imagens de nus artísticos apresentadas a Cordélia em um livro que ela folheia displicentemente. Existem diferentes imagens de Cordélia, que se misturam. Além da imagem mental, criada pelo texto de Shakespeare, temos a Cordélia representada por Kate Mailer e a representada por Molly Ringwald, duas atrizes para a mesma personagem. Essas diferentes imagens nos levam a outro descentramento: assim como não existe uma Cordélia definitiva, não há um Lear definitivo, nem texto nem som definitivos, e, finalmente, nem Lear definitivo.

A superposição ainda acontece através do recurso de *myse-en-abyme*, ou seja, uma peça dentro de outra peça. A cena de D. Learo, representada inicialmente por Norman Mailer que, com sua filha, a artista Kate Mailer, inicia o filme, encaixa-se dentro do texto filmico, quando Mailer é substituído por George Meredith e a filha, Kate Mailer, por Molly Ringwald. No início, a única pista indicando o texto de Shakespeare é o título, que é o mesmo da peça. Em seguida, aparece D. Learo, que é Lear transformado em poderoso mafioso. Encontram eco no filme ainda as palavras do bobo de Shakespeare que, em resposta à pergunta “Quem pode me dizer quem eu sou?”, responde: “A sombra de Lear”. D. Learo, na sacada do hotel, faz a mesma pergunta e alguém lhe dá a mesma resposta. Não o bobo, mas uma personagem desconhecida. Tra-

¹medo e tremor. O livro, escrito por Kierkegaard, trata do tema básico do Existencialismo, isto é, da escolha consciente e responsável, que cada indivíduo deve fazer, entre as alternativas que a vida oferece.

²medo e nojo.

ta-se de um duplo do bobo que, no filme, é representado por Godard. Como o próprio cineasta conta, a equipe toda o abandonou e ele ficou sozinho para fazer o filme e apresentá-lo no prazo previsto aos produtores.³ O intertítulo sugere a traição da equipe: “com um tiro pelas costas”⁴. Assim, indiretamente, o cineasta, ao realizar o filme, está fazendo papel de bobo. O conjunto formado pelo título aliado ao nome das personagens e a recorrência do bobo e de algumas falas remetem a ligações intertextuais.

9.3 O Absurdo

Todas as superposições nos parecem absurdas, e outros absurdos ainda se multiplicam. As cenas iniciais são repetidas várias vezes, sem qualquer explicação ou razão. A personagem William Shakespeare Júnior V, que se diz descendente do Bardo, constitui um absurdo, pois sabidamente já não há descendentes de Shakespeare.

Ao referir-se a si mesmo, o filme trata da criação da obra de arte, que é uma resposta do homem ao absurdo da existência. Essa atitude lembra Sartre. Para ele, a resposta dada pelo homem ao absurdo deve ser a construção de si mesmo. O Existencialismo exige do homem um posicionamento ético. Se a vida não tem sentido, o homem tem de construir esse sentido com sua conduta – e com a escolha ética. Daí o engajamento temporário de Sartre com o Comunismo, como uma forma de comprometimento, uma resposta ao nada. No filme, o sentido proposto para a vida é a criação da obra de arte: a criação cinematográfica. Ou, alternativamente, a contemplação e a valorização da obra de arte através de sua tradução, que é um meio de preservá-la.

Ao fazer o filme, que não deixa de ser uma valorização da obra de Shakespeare, por ser, de certo modo, a sua tradução, Godard está dando uma resposta ao nada, ao “nothing” da existência, está se engajando. Se isso vai contribuir para melhorar a vida de seus semelhantes, não sabemos. Porém a obra chama a atenção do espectador para o fato de que ele, como Lear, também é uma sombra. Isso pode ser tomado como um desafio: a partir dessa sombra, o ser humano tem de criar a si próprio.

Cada citação, cada analogia, exige do espectador grande conhecimento extratextual. É como se Godard tivesse concentrado no filme séculos de arte e

³Esta história de Godard ser traído pela equipe e ter de produzir o filme praticamente sozinho se encontra em vários textos, conforme bibliografia sobre o filme de Godard.

⁴*Shot in the back.*

cultura, passando em revista toda a história. Ele começa rotulando a obra de “um estudo”, “uma abordagem”, e acaba no mesmo ponto, mostrando que nada é definido, nem mesmo sua abordagem a *King Lear*, que deixa de ser um filme no sentido tradicional para apenas insinuar possíveis traduções transculturais.

Os filmes estudados nos capítulos anteriores constituem formas de representação da perturbação da ordem. Expressam a subversão, seja existencial, social ou familiar. O de Peter Brook visa à ordem existencial, o de Kozintsev à ordem social. *Ran*, por sua vez, subverte a ordem familiar patriarcal na figura de Lady Kaede, mas exemplifica também a descrença na ordem existencial através das cenas finais do filme, em que a mensagem é de desespero. O filme de Godard também retrata a total subversão da ordem em vários níveis. Exemplifica a ruptura da ordem existencial através da falta de seqüência e de lógica entre as imagens, da fusão caótica de elementos sem seqüência aparente (a não ser mostrar a subversão de tudo), e dos próprios intertítulos, que apresentam o filme como incompleto e o cineasta como traído. Apresenta a ruptura da ordem patriarcal também, ao inverter o problema da paternidade/criação da obra de arte e ao levar a uma intertextualidade caótica. Os três primeiros apresentam, contudo, em alguns momentos, insinuações de uma certa restauração da ordem, ao contrário do filme de Godard, que não manifesta essa preocupação.

Por não se envolver com o problema da justiça ou com a restauração da ordem, o filme de Godard deixa de retratar a visão trágica da vida, que exige essa restauração. Por outro lado, em maior ou menor grau, exemplifica o que Patrick Cattrysse chama tradução inovadora. Para Cattrysse, a tradução inovadora se define como a que modifica, no filme, o gênero literário da obra que supostamente lhe serviu de origem. O filme de Jean-Luc Godard, por ser a ilustração mais concreta do que seja essa tradução definida por Cattrysse, será estudado mais detidamente no próximo capítulo, dedicado à mudança de gênero decorrente da tradução transcultural.

Capítulo 10

Tradução/negação de gênero

The way in which literary studies have used the notion "literary genre" since the 19th Century is closer to magic thought than to rational investigation. In magic thought the word creates the thing.

(SCHAFFER, 1989:167)

10.1 O conceito de gênero

Segundo Patrick Cattrysse, o estudo de adaptações ou traduções exige a análise de sua função dentro do contexto. Faz-se necessário verificar se o filme se apresenta explicitamente como tradução/adaptação de texto anterior; e se é avaliado, pelos críticos e pelo público, pelos seus méritos como um bom filme ou apenas pelo rótulo de adaptação de determinada obra ou determinado autor. Analisando a evolução da política de seleção e adaptação, é possível constatar que as normas de gênero e o tipo (cinemático no filme e literário no texto origem) têm um papel muito importante na seleção e no processo de adaptação.

O termo "gênero" é usado para designar tipos ou categorias distintas sob as quais as obras literárias são agrupadas, segundo a forma, técnica ou assunto. Não raro o termo é usado de modo impreciso, pois as variedades literárias e os princípios que as regem são muitos. Os gêneros tradicionais incluem tragédia, comédia – épica, lírica e pastoral. Hoje a divisão da literatura em gêneros inclui ainda romance, conto, ensaio e também novela de televisão e roteiro para cinema. A imprecisão do termo pode ser ilustrada pelo fato de que o romance é considerado gênero, mas o romance picaresco também o é, assim como o são a lírica e o soneto, a pastoral e a elegia pastoral, que também podem ser consideradas subgêneros. A classificação se faz conforme características formais ou técnicas existentes em obras da mesma espécie, independente do tempo ou lugar onde foram produzidas, autor ou assunto.¹

O conceito de gênero estabelecido por John M. Swales utiliza as percepções de quatro disciplinas diferentes: folclore, estudos literários, lingüística e retórica. Essas quatro disciplinas analisam gênero segundo as necessidades próprias de seu objeto de estudo.²

Os folcloristas se dividem entre aqueles que consideram o gênero como forma e os que o consideram uma categoria classificatória. Ambos defendem a idéia de que a forma é permanente e o que muda é seu papel na sociedade. Como exemplo disso, citam as sátiras políticas que acabaram por se transformar em cantigas infantis. Citam também as fórmulas encantatórias, como, por exemplo, "Deus te ajude", que serviam a objetivos mágicos para evitar que a alma deixasse o corpo, e hoje são usadas como mera exclamação quando alguém espirra. Também os provérbios, que inicialmente desempenhavam um

¹Essa definição foi tirada, em parte, de HOLMAN, 1981.

²Ver a esse respeito o Capítulo 3, *The concept of genre*, na obra de John M. Swales.

papel preponderante na educação, hoje perderam essa função. Para muitos estudiosos de folclore, os gêneros narrativos como o mito, a lenda e o conto popular são categorizados de acordo com o modo como são recebidos pela audiência. Se a narrativa for recebida como "sagrada" será um mito, se for uma repetição de eventos reais será lenda e se for considerada como ficção constituirá um conto. Embora muitos folcloristas se prendam ao conceito de permanência, existem aqueles que se interessam pelo conceito de evolução dos gêneros, atitude necessária em um mundo em contínua mudança.

Os estudos literários, cuja função é mostrar como o autor escolhido quebra as convenções e constrói um significado novo, não enfatizam a permanência dos gêneros. Isto porque a prática literária descarta a convenção e chega a tratar gênero como uma noção obsoleta. O fato de que as obras vêm contrariando as normas de seus respectivos gêneros não significa, entretanto, que eles tenham desaparecido; apenas que regras estão sendo transgredidas. Para Todorov, por exemplo, um gênero nada mais é que a codificação de propriedades discursivas cuja recorrência a sociedade institucionaliza. Como a ideologia afeta as escolhas da sociedade, os gêneros podem sofrer mudanças resultantes da pressão interna e, por isso, esquemas de classificação são inúteis. A abordagem de uma obra depende então do gênero que a audiência acredita ver exemplificado nela.

Para os lingüistas, os gêneros coincidem com atos da fala e são, portanto, restritos às normas estabelecidas para eles. O gênero implica um ato comunicativo. O interesse no estudo do gênero consiste em descobrir como as comunicações são rotuladas, pois isso revela elementos do comportamento verbal da sociedade. Assim, o gênero se refere a cada um dos tipos de atividades realizadas lingüisticamente, que incluem muito de nossa cultura, ou seja, os processos sociais através dos quais a cultura transparece na linguagem. O gênero, para os lingüistas, portanto, está sempre ligado à realização de objetivos e age como um determinante das escolhas lingüísticas.

Partindo de outro ponto de vista, a pesquisa retórica se preocupa em classificar o discurso em quatro tipos, de acordo com o objetivo da comunicação: expressivo, persuasivo, literário ou referencial. O gênero seria, pois, um grupo de atos unificados por um conjunto de formas que reaparecem em cada um de seus membros. Embora considerados instáveis por dependerem da complexidade e diversidade da sociedade, os gêneros podem esclarecer certos aspectos históricos ou da vida social. Segundo essa ótica, uma definição de gênero deve, pois, centrar-se não na substância ou forma do discurso, mas na ação que ele executa.

Os pontos comuns estabelecidos pela percepção de gênero, nas quatro

disciplinas citadas, são a rejeição à classificação, o senso de que os gêneros são importantes para integrar presente e passado, o reconhecimento de que gêneros se situam dentro das comunidades do discurso onde as crenças e práticas de nomeação são relevantes, a ênfase no propósito comunicativo e na ação social, o interesse na estrutura de gênero e a compreensão da capacidade gerativa dupla dos gêneros. Esses pontos sugerem ser possível analisar os gêneros sem subordiná-los a um prescritivismo ou formalismo estreitos, abrindo oportunidade para uma reflexão sobre as escolhas lingüísticas e retóricas.

Segundo o próprio Swales,

um gênero consiste em uma classe de atos comunicativos, cujos membros fazem parte de um conjunto de objetivos comunicativos. Estes são reconhecidos pelos membros da comunidade do discurso-matriz e assim constituem o fundamento lógico para o gênero. Esse fundamento modela a estrutura esquemática do discurso e influencia e regula a escolha do conteúdo e do estilo. Além do objetivo comunicativo, os modelos de gênero exibem vários padrões de similaridade em termos de estrutura, estilo, conteúdo e audiência-alvo. Se todas as expectativas forem realizadas, o modelo será visto como protótipo pela comunidade de discurso matriz. (SWALES, 1990:58).

10.2 Tradução e gênero literário

As traduções de uma mesma obra literária, em várias épocas, comprovam a existência de pressões que atuam sobre os gêneros. É o caso, por exemplo, do trabalho de Hendrik Van Gorp que mostra como o romance picaresco veio sofrendo transformações em sua forma, através dos tempos.³ O autor baseou-se na comparação de várias traduções, na Espanha, de alguns romances picarescos, desde o fim do século XVI. As características estruturais e os fatores literários e socioculturais, estudados como normas matriciais, quando observados durante um certo período de tempo, evidenciaram o papel da tradução na disseminação desse gênero. Mostraram também o papel dos fatores estéticos, religiosos e ideológicos nas traduções, além de sua função como ponto de partida para novas tradições literárias.

Expandindo esse mesmo raciocínio, podemos dizer que uma obra pertencente a um gênero literário, ao vir sendo traduzido através do tempo e do espaço, pode sofrer transformações tais que venha a perder as características desse gênero ou mesmo adquirir as de um outro gênero. É a hipótese levantada

³GORP, 1985.

no caso das traduções, feitas por vários cineastas, da tragédia renascentista de Shakespeare, *King Lear*. As diversas versões filmicas dessa peça evidenciam transformações marcantes, verificadas através do tempo e de diversas culturas, seja no tratamento do assunto, seja no posicionamento em relação às próprias convenções do gênero. Essas versões abrangem desde as que podem ser consideradas trágicas, como a peça de Shakespeare, até aquelas que, por tratarem o tema de modo nada ortodoxo, ou por parodiar a forma da tragédia, chegam a se apresentar como antitragédias. O filme de Peter Brook é um exemplo exacerbado do primeiro extremo, pois Brook retrata o absurdo da vida de modo tão cruel, que, segundo Lilian Wilds, ultrapassa, em violência e crueldade, o texto de Shakespeare. (WILDS, 1976:160). Já o filme de Jean-Luc Godard é um exemplo do outro extremo, pois, além de banalizar a história de Lear, desconhecendo aspectos primordiais e enfatizando os insignificantes, transforma-se numa paródia irônica do texto trágico.

Neste capítulo, pretende-se apontar elementos da tragédia renascentista, ilustrada pela peça de Shakespeare. Em seguida, analisam-se os vestígios desses elementos nas versões filmicas, com o objetivo de verificar quais se mantiveram nas traduções e quais se transformaram ou desapareceram, bem como as causas disso. Com esse procedimento, tenta-se defender a tese de que, ao sofrer as transformações determinadas pela cultura, algumas obras poderão sofrer também uma mudança de gênero. Isso porque determinadas características, pertencentes a certas épocas da história da humanidade ou da sua ideologia, ou até próprias do estilo do tradutor ou da poética de seu tempo, poderão, ou não, se manter, dependendo das normas e regras da cultura para a qual a obra está sendo traduzida.

Patrick Cattrysse divide as adaptações filmicas, consideradas como tradução, em dois grupos: conservadoras e inovadoras. Se as convenções de gênero não forem mudadas, isto é, se o gênero que está sendo importado tem uma posição estável, as obras da cultura-alvo serão consideradas como conservadoras. Porém, se a estabilidade do gênero que está sendo importado se encontra em perigo, a adaptação filmica terá uma função inovadora, no sentido de que exercerá pressão sobre o gênero da obra. A função, seja ela conservadora ou inovadora, parece determinar a política de seleção, assim como o modo de adaptar o texto a ser traduzido. Se uma adaptação filmica tem a função de sustentar e preservar um gênero estável e bem-sucedido, a política de seleção consiste em escolher material que corresponda às convenções de gênero filmico dominantes. Quando, excepcionalmente, um texto literário refratário às convenções do cinema é selecionado, as convenções do gênero literário são abandonadas e o material é modificado de modo a atender às

necessidades do gênero cinematográfico. Se a função da adaptação fílmica consiste em renovar um gênero de filme fossilizado, à beira de extinção, ambas as políticas – de adaptação e de seleção – serão revertidas. Assim textos, pertencentes a diferentes convenções de gênero, são selecionados. Porém não são modificados. Em vez disso, as características são importadas na medida em que se incorporam à adaptação fílmica para revitalizar as convenções desgastadas do filme.

O conceito de gênero, portanto, juntamente com outros fatores apontados em capítulos anteriores, também determina a prática e teoria da tradução. Muitas vezes elas aparecem explícitas na apresentação dos textos de poesia traduzidos, por exemplo, nas páginas de rosto de livro ou coletânea, quando o tradutor esclarece que a tradução é nova, ou que é feita em verso, ou que é apenas uma tentativa de traduzir, ou até uma imitação. No caso do cinema, a explicitação aparece freqüentemente nos créditos e, excepcionalmente, como no caso do filme de Godard, em forma de subtítulos: “um estudo”, “uma abordagem”, etc. Outras vezes a intervenção do tradutor se apresenta como informação contida no prefácio, principalmente nos casos em que o autor do original tem prestígio.

A presença ou ausência de traduções de um determinado gênero (ou subgênero) atesta ainda a função que elas desempenham dentro da literatura. A proliferação de traduções é um signo de influências inovadoras, enquanto que a estabilidade na seleção de textos, no número e nos métodos de tradução, apontam para uma atitude mais conservadora. Já a ausência de qualquer forma de tradução num determinado gênero (ou subgênero) geralmente confirma o caráter tradicional do gênero em questão: algumas tragédias clássicas nem se adequam à encenação; e outras, importadas da literatura moderna, têm de sofrer mudanças de gênero para serem admitidas no sistema dramático. Pode-se então fazer uma distinção entre gêneros estáveis ou fechados, que recusam a tradução – ou permitem-na apenas em forma tradicional, considerada “aceitável” – e gêneros flexíveis ou abertos, onde o método de tradução apresenta-se livre e até inconsistente, abrangendo todo tipo de versão, desde a mais “adequada” até a mais livre. A tragédia poderia ser enquadrada dentro do tipo dos gêneros flexíveis, segundo Catrysse, já que vem sendo traduzida através dos tempos. (No caso de Shakespeare, as tragédias vêm sendo traduzidas para várias línguas e diversas culturas e também para o cinema. Os filmes existem em grande número, o que vem provar tanto o prestígio do texto, como a disseminação da tradução desse gênero, dentro do âmbito do cinema. Somente de *King Lear*, no cinema, levantaram-se quarenta e quatro reescritas, até o momento). Porém, ao se aceitar a teoria de George Steiner, que afirma não

poder haver tragédia em um mundo como o nosso, paira uma dúvida quanto à flexibilidade do gênero. A tragédia nos parece assim ter-se transformado em um gênero fechado, não por suas características inerentes, mas porque, de acordo com os traços da cultura em que estamos inseridos, a tragédia não tem sentido.

10.3 Gênero no cinema

Segundo Stephen Neale, existem no cinema duas teorias opostas: a dos que acreditam ser possível uma expressão individual no cinema – teoria do autor – e a dos que negam essa possibilidade – teoria dos gêneros. Neale define o cinema como um conjunto de práticas sociais, o que implica a caracterização do texto filmico como um processo significante, que envolve sistemas estéticos e processos subjetivos, e na existência de determinantes diferenciais sociais e de efeitos relativos às formas e práticas de cinema. Para ele, gêneros no cinema podem ser definidos como modelos/formas/estilos/estruturas que transcendem filmes individuais e direcionam a criação pelo cineasta, e a leitura, pela audiência. O que caracteriza um gênero não são os elementos particulares e exclusivos, mas a combinação e articulação deles. Os elementos envolvidos são transformados e integrados, sujeitos a uma forma de organização estética explícita.

Dentre os gêneros cinematográficos podemos destacar: comédia, filme de suspense, fantasia, aventura, de gangster, de horror, melodrama, musical, ficção científica, *thriller*, *film-noir*, faroeste, etc.

Os recursos para a gravação de som e de imagem fotográfica móvel formam a base da especificidade do cinema como meio significante. Os códigos de cinema – edição, movimento de câmara, configuração espaço-temporal – existem para ordenar esses meios subordinados à narrativa e regulados por ela. Parte da função do gênero é mostrar a variedade de possibilidades dos processos semióticos do cinema. A grosso modo, podemos enumerar as características de determinados gêneros. A liberdade sistemática de espaço, coreografia, equilíbrio mutante de narrativa e espetáculo marcam o gênero musical. A mostra de possibilidades de *luz-chiaroscuro*, não motivadas e diegeticamente impossíveis, caracterizam o *film-noir*. Os recursos como *cinemascope* ou *panascope*, *decor*, cor, vestuário, usados em escala muito superior à necessária para sua função narrativa são típicos do épico. O funcionamento da narrativa a partir de uma certa perspectiva, para motivar a produção de efeitos especiais, identifica o filme de ficção científica. O que possibilita a renovação do cinema, dentre outros fatores, é a introdução e a modificação de elementos – som, cor, tela de *cinemascope*.

Uma nova abordagem para caracterizar o gênero dos filmes pode ser definida como um conjunto de considerações teóricas cujas contradições não permitem que, ao lermos um filme, estejamos presos a uma estética dogmática e distorcida. A idéia de criação fílmica que estamos tentando parafrasear vem do uso da técnica na arte, onde o artista é o *designer*, o planejador. Só a execução da obra é deixada para os técnicos que lhe dão existência concreta. Cada filme, de gênero claramente identificável, incorpora e comenta a vida psíquica de seu tempo através de convenções do próprio gênero.

O termo gênero é, pois, empregado na análise da relação entre grupos de filmes, as culturas em que foram produzidos, e as culturas em que são exibidos. Gênero é, portanto, um termo que pode ser empregado em relação a um corpo de conhecimentos e teorias sobre o contexto social e psicológico do filme. Segundo Lovell,

... a noção de gênero é como um conceito-chave para o estudo do cinema (...) noção que integra potencialmente três fatores importantes no estudo de qualquer meio de comunicação de massa: o artista, a estrutura na qual ele trabalha e a sociedade da qual fazem parte o artista e a instituição. (NICHOLS, 1981: 175).

10.4 Ironia: atitude crítica do artista

Na introdução a este capítulo, afirmamos que, na tradução, o gênero de uma obra pode transformar-se, seja substituindo elementos dentro do próprio gênero, que passa a ter novas características, seja alterando a obra tão radicalmente, que ela vem a pertencer a outro gênero. O filme *King Lear*, de Jean-Luc Godard, é um exemplo da última espécie de transformação. A obra de Shakespeare, peça trágica do Renascimento, passa a ser mera referência dentro da obra do cineasta, embora o filme conserve o título shakespeariano. O filme é produzido a partir de um posicionamento totalmente irônico do seu autor. Em vez de imitar, passa a inventar uma realidade. Segundo Lélia Duarte, esse é o resultado da ironia.⁴ O reino da ironia começa quando o artista reconhece a si e a seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. Muitas vezes, a intenção não é dizer algo para significar o contrário, mas manter a ambigüidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecer um sentido claro e definitivo.

⁴Ver, a esse respeito, a palestra proferida pela autora, no XXIV SENAPULLI, intitulada "Ironia, humor e fingimento literário".

Um dos processos utilizados pela ironia para prender o leitor é o fingimento. Além de valorizar algo tido como verdade e criticar desvios e normas sociais ou estéticas, o texto irônico concentra-se no enunciado. Para isso, ele se apresenta através de voz enunciativa incongruente com outras vozes, ou de discordância entre a voz do narrador e do autor, numa mistura, por exemplo, de tom científico com tom emocional. A atitude irônica pode gerar comédia, mas também a paródia, o burlesco, a caricatura, etc.

A *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* afirma que a insistência rígida na discussão da nomenclatura de paródia, burlesco ou *travesty* na literatura não leva a conclusão alguma, pois todos os três empregam o recurso da imitação incongruente e o tratamento deflacionário de temas sérios para propósitos satíricos. Concorde-se que a paródia seja o método crítico e literário que se concentra num estilo individual ou poema, enquanto o burlesco seja mais livre para atingir a excentricidade social ou literária, empregando convenções de verso estabelecidas. O mais importante, porém, é o que essas três formas têm em comum.

Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, o termo paródia

designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria.⁵ O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante. No geral, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente de outros. Dessa perspectiva, a paródia constitui homenagem ao valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de primeira plana. (MOISÉS, 1985:388).

O filme de Godard pode ser considerado uma paródia por imitar uma obra séria, invertendo-lhe o tom. A grosso modo podemos dizer que a paródia engloba ainda outros subgêneros: o burlesco, que imita satiricamente, sem o intuito de valorizar a obra parodiada, o *travesty*, que ridiculariza o tema nobre da obra por usar tratamento ou estilo incongruentes, ou seja, por tratar um assunto sério de modo pouco ortodoxo, e o subgênero herói-cômico, que trata um assunto sem importância de modo sério. Por analogia, podemos criar o termo filme herói-cômico (ou *mock-film*). Trata-se de um filme que tem por objetivo ridicularizar os costumes, as convenções e os cineastas de seu tempo. Em todos os casos citados, a obra tem vida dupla, pois, além dela, surge um

⁵Ênfase da autora. Embora não se possa falar de obra não séria, imagina-se que o autor se refira à paródia como uma brincadeira feita a uma obra do cânone da literatura, por exemplo.

segundo plano estilizado ou parodiado, em que o autor emprega a fala de um outro, onde se introduz uma intenção oposta à primeira. A fala transforma-se num local de interações e de oposições.

O que acontece na tradução/versão/adaptação filmica é o deslocamento do discurso de um autor para outro tom. O cineasta pode apropriar-se de cenas e introduzir nelas a paródia. Desautomatiza nosso dia-a-dia. Quando Godard tira do século XVI a peça de Shakespeare para usá-la em seu filme, ele está praticando um gesto de apropriação. Quando isso acontece, isto é, quando ocorre uma paródia ou uma apropriação, de *King Lear*, no caso, o fato pode ser visto pelos mais conservadores como uma afronta a Shakespeare. Existe, sem dúvida, uma atitude crítica e dessacralizadora latente nesse tipo de tradução.

10.5 A tragédia/comédia de *King Lear*

Em seu estudo clássico, Bradley, ao analisar as características da tragédia shakespeariana, define o termo tragédia como “uma história de calamidade excepcional que leva à morte de um homem; ou melhor, uma história de ações humanas que produz calamidade excepcional e termina com a morte de um homem”. O centro da tragédia se encontra, pois, na ação que leva à catástrofe. O maior interesse de Shakespeare centra-se na personagem da qual emerge a ação, não na personagem individual, mas como representante do homem enquanto agente de sua própria desgraça. Nesse sentido, Lear é um herói trágico, ocupa o centro da tragédia. São suas ações que desencadeiam seu infortúnio.

Porém Bradley cita alguns fatores adicionais que podem ainda ser acrescentados à história ou à ação e são relevantes para a tragédia: a condição anormal da mente, a presença do sobrenatural e o acaso. O primeiro deles, a insanidade, não pode ser causa da ação, nem do conflito trágico; apresenta-se como o resultado do conflito ao qual a personagem está sujeita. Se Lear já estivesse louco, quando dividiu o reino entre as três filhas, não seria uma personagem trágica. O segundo fator, o sobrenatural, acrescentado à ação, só tem valor quando colocado em estreita relação com a personagem. Existem peças em que esse elemento desempenha papel importante, mas não é o caso de *King Lear*. Já o acaso é um elemento adicional importante na peça. É uma ocorrência que não deriva nem da agência de uma personagem, nem das circunstâncias à sua volta. O fato de Edgar, por exemplo, não chegar à prisão a tempo para salvar a vida de Cordélia é uma ocorrência relevante para a tragédia de Lear. Segundo Bradley, *King Lear*, como tragédia nos moldes renascentistas, é exemplar. Não pode-

mos, porém, dizer que o filme de Godard que leva esse mesmo título seja uma tragédia, apesar de apresentar-se como uma adaptação da peça trágica de Shakespeare. Na categorização de Cattrysse, o filme se apresenta como uma tradução inovadora, já que as convenções do gênero de origem são abandonadas em favor das convenções do filme, próprias do cineasta francês.

Em sua obra, Nelson afirma que a tragédia e a comédia se sobrepõem em algum ponto, seja no assunto, na estrutura ou nos recursos de enredo. Ele exemplifica essa afirmação comparando a tragédia *King Lear* com a comédia *As you like it*, ambas de Shakespeare. Segundo ele, nas duas obras, existe o contraste entre a dureza patente da natureza e a crueldade velada dos seres humanos. Além disso, pode-se ainda comparar a estrutura nas duas obras. Segundo Northrop Frye,

... *As you like it*, como as outras comédias, começa na Corte, numa atmosfera onde a saudade da juventude é reprimida. A ação move-se, em seguida, para a floresta, onde as intrigas de amor operam, para um cenário onde as pressões sociais são mínimas. Finalmente, quando uma mágica redentora do mundo natural faz efeito, as personagens retornam ao mundo social, cheias de uma nova esperança. (NELSON, 1990:31).

O paralelo entre essa obra e *King Lear* é evidente. Nesta, a ação começa na Corte, move-se para um terreno árido e descampado e volta para o mundo social estratificado.

Em seu filme, Godard se apropria da idéia de que a comédia e a tragédia têm limites imprecisos.⁶ Consciente da dificuldade de fazer um filme nos moldes da tragédia e de que *King Lear* e *As you like it* têm muito em comum, Godard parece repetir, através das imagens do cinema, o que Nelson afirma em seu livro. Para isso, faz um jogo de imagens. O cineasta leva sua personagem, William Shakespeare Jr. V, a tentar, através das palavras de D. Learo e sua filha Cordélia, personagens de sua "tragédia", recordar-se do nome da comédia, escrita por Shakespeare, *As you like it*. Além de apropriar-se da idéia de que as fronteiras entre os gêneros são imprecisas, ele ainda tenta imitar o estilo da obra de Shakespeare no que diz respeito ao jogo de palavras,

⁶A apropriação, recurso que pode incluir a colagem, consiste na reunião de materiais diversos para a confecção de um objeto artístico. Mais do que retratar, o artista cata os símbolos e os ajunta, desloca-os para uma situação diferente, fora de seu uso. Em vez de representar, o artista reapresenta o objeto, propondo-se a desarrumar, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção.

característico do dramaturgo. Nesse sentido, Godard estaria fazendo uma paródia, ao fixar-se em um estilo individual. No filme, enquanto Shakespeare Jr. tenta lembrar-se do título da obra, passa por etapas de ensaio e erro no processo de rememoração. Cada vez se aproxima mais do título correto, usando frases correlacionadas e intermediárias como *As you wish...* ou *As you watch...* No momento em que diz essa frase, ele olha para o relógio (*watch*, em inglês significa relógio de pulso), concretizando, na imagem, o trocadilho verbal. É como se a

... voz consciente da ironia tradicional estivesse sendo suplantada pela voz do texto autoconsciente, (...) que se volta para si mesmo, fazendo citações e confessando fazê-las, isto é, identificando para o receptor interessado os códigos usados na sua construção. (DUARTE, 1994).

Assim como o texto de Shakespeare é reapresentado pelo filme, também o é a noção de que as linhas que separam os gêneros não são nítidas. O filme torna-se pois uma leitura inesperada e não convencional, apontando para uma tomada de consciência crítica.

10.6 *Lear*, de Godard: o texto/gênero traduzido

Como foi dito anteriormente, o objetivo proposto para esse capítulo foi verificar quais os elementos da tragédia de Shakespeare que se mantiveram nas traduções, quais os que foram transformados e quais os que desapareceram; finalmente investigar quais as razões desses acontecimentos.

A tragédia vem sofrendo, no mundo ocidental, mudanças fundamentais. Os fundamentos dos movimentos passados se apresentam diferentes aos subjacentes tanto às tragédias antigas quanto às dos séculos XVI e XVII, pois

[...] Colocar a luta do homem num cosmo misterioso da Natureza, da sociedade humana e do Divino, simultaneamente, tem sido difícil para os dramaturgos. Depois do século XVII e do desaparecimento da função do drama – em parte comunitária e em parte cerimonial – desenvolveu-se um enorme público leitor para o romance e para os novos escritores que desejavam explorar os problemas básicos de maneira mais natural. (PRINCETON, 1965: 863).

A *Enciclopédia Britânica* refere-se à ausência de um teatro trágico, no século XX, explicada pela tentativa de apresentar os problemas de maneira mais natural e pela quantidade de tentativas de explicação à disposição do homem moderno. A política, a psicologia, as ciências sociais e físicas, o nacionalismo, todos oferecem razões para a forma como o homem traça seu próprio destino. Atualmente o homem não é testado, mas atormentado, não por

deuses, mas pelo demônio. Como a tragédia nasceu da impossibilidade de uma vitória clara na luta entre o homem e os poderes superiores, ela desaparece no drama moderno onde essa luta parece impossível, já que o herói é sempre salvo de uma morte significativa, por ser condenado a uma vida sem sentido. (*Enciclopédia Britânica*, v.18, p.588).

Ao referir-se à transformação do enfoque do teatro nos séculos XIX e XX, a mesma obra fala da falta, no mundo de hoje, de preocupações características da tragédia desde os tempos de Aristóteles, o que resultou no arrefecimento do mistério trágico no universo e na sociedade, e conseqüentemente, no teatro. Inseguros quanto à posição ocupada, no mundo, pelo homem, a quem faltam as certezas filosóficas dos antigos, os críticos e os dramaturgos atuais vêm experimentando uma variedade enorme de abordagens, a eles propiciada pela variedade de culturas e gêneros mais ricos.

Em concordância com os tempos modernos em que se admite a impossibilidade da vitória do homem sobre forças incontrolláveis e o desconhecimento do lugar ocupado pelo homem no universo, Godard acabou por abandonar os elementos da tragédia. O título mostra a direção crítica que o texto irá tomar. O cineasta recorta o texto de Shakespeare e o dispõe num contexto diverso, fazendo uma releitura do passado e uma leitura do presente. As imagens são extraídas de trechos distintos, do texto de Shakespeare, de outros textos do mesmo autor, de trechos do livro de Fried e de Virginia Woolf. Justapostas, essas imagens compõem um novo texto. É como se o cineasta estivesse se apoderando da linguagem do autor antigo para descrever uma cena que estruturalmente continua idêntica, apesar da diferença de quase quinhentos anos. Mas, em seu trabalho de apropriação, além dos textos alheios, como, por exemplo, linhas do filme *Joana D'Arc*, de Bresson, Godard também se apropria de seus próprios textos, como, por exemplo, a insistência no perfil de Molly Ringwald, que já ocorrera em filmes anteriores. A atriz, adequando-se às imagens femininas caras a Godard, é colocada em posição pensativa, em *close up*, contra a claridade, refletindo diferentes intensidades de luz.

Godard emprega ainda o recurso do estranhamento muito estudado pelos formalistas russos, ao fazer uso de duas vozes, uma de personagem presente na tela e outra de ator ausente. A voz em presença é o texto moderno, parodístico e a da ausência é a voz do texto trágico, parodiado. No filme essas vozes se sobrepõem concretamente, pois Godard as mistura. Como exemplo, cita-se o telex que as irmãs, Regan e Goneril, enviam ao pai. No início da leitura do telex, aparece a voz de George Meredith, o Lear de Godard, que é ouvida, mas, aos poucos, vai sendo substituída pela voz do próprio diretor, depois pela de Peter Sellers e, por fim, por uma voz feminina não identificada.

Em outros momentos, é no som que Godard realiza sua mais avançada criação, misturando vozes, ruídos e música. Muitas vezes a trilha sonora é interrompida para dar lugar a diálogos sobre Las Vegas e outros assuntos referentes à Máfia. Esses textos, porém, apresentam-se parodísticos e parodiados apenas para o leitor familiarizado com o *Lear* de Shakespeare: se não conhecer o “original”, encontrará no texto filmico apenas uma série de disparates.

Numa relação intertextual é fácil perceber a inter-relação das estruturas temáticas, no nível representativo. Entretanto, a relação com a estrutura formal, característica de um gênero desaparecido historicamente, é mais difícil. As estruturas dependentes do código se misturam às dependentes da sua realização. O código impõe a si mesmo, como limites, a prescrição de um certo número de estruturas a realizar – estruturas igualmente semânticas e formais, que constituem uma espécie de “arquitexto”.

Os arquétipos de gênero, por mais abstratos que sejam, constituem ainda assim estruturas textuais, sempre presentes no espírito daquele que escreve. Será possível dizer que um texto entra em relação intertextual com um gênero? Será possível dizer que o texto de Godard entra em relação com a tragédia? Apesar de o texto filmico apresentar-se em alguns momentos como cômico, a paródia centrada no gênero, isto é, a relação com o texto trágico, permanece subjacente. Existe o conflito interior na Cordélia de Godard, exemplificado por sua atitude quando chega o telex das irmãs. Também se mostra evidente o conflito de D. Learo, transformado em ciúme explícito, quando percebe que a filha está sendo cortejada pelo jornalista e acaba por perguntar, enraivecido, se o jornalista estaria querendo compor uma peça para sua filha. No contexto do filme, a pergunta é irônica, já que é o próprio Godard que está querendo escrever/produzir a peça/texto.

O filme se apresenta como um texto em conflito contínuo: “um estudo”?, “um esclarecimento/clareira”?, “uma abordagem”?, “um texto/alguém apunhalado pelas costas?”, como aparece nos intertítulos. O próprio Godard deixa dúvidas no ar a respeito de todas essas questões. O leitor nunca sabe, ao certo, o que está acontecendo. Essa dúvida/engano lançado(a) ao leitor pode ainda ser ilustrado(a) pelo título, “Fim”, que aparece várias vezes projetado na tela, anunciando o fim do filme, porém nunca verdadeiramente indicando o seu desfecho. Pode-se perceber que o filme apresenta elementos da tragédia, mas acaba por negá-la.

Cattrysse afirma que o trabalho do crítico da adaptação filmica é descrever os marcadores da tradução, encontrados em vários locais: na parte textual da mensagem (citações), na parte peritextual (nos créditos), nos metatextos (revisões, campanhas publicitárias, nas estréias e nas retrospectivas) e

no contexto geral (cultural, econômico, social ou político). No filme de Godard, podemos encontrar muitos marcadores, não da relação entre o texto e o filme, mas da relação entre o filme e alguns elementos que, juntamente com o texto de Shakespeare, também regularam sua produção. Exemplos são as citações. Em forma de imagem ou de palavra, elas permeiam todo o texto filmico. O livro que D. Learo escreve é um pastiche de dois textos, *King Lear*, de William Shakespeare, e *Ascensão e queda do gângster judeu na América*, de Fried. O primeiro é sobejamente conhecido e aparece como citação explícita. O segundo foi publicado em 1980 e conta a história de dois gângsters famosos, Siegel e Lansky, que supostamente foram os fundadores de Las Vegas. Além de estar presente no filme como um *prop*⁷, pois D. Learo aparece lendo um exemplar dessa obra, o texto que ele dita para a filha é composto de trechos do próprio livro de Fried. Daí resulta uma versão complexa e, ao mesmo tempo, falsa, de *King Lear* e uma versão mítica de Meyer Lansky, o mafioso, feita por Fried.

Um outro marcador não explícito é o estilo disjuntivo próprio do filme. Esse também seria implícito da relação entre o cinema e o estilo de filme proposto por Godard. O estilo faz com que o texto de Shakespeare seja fragmentado e que a produção do filme seja uma encenação igualmente fragmentada desse texto. Isso pode ser ilustrado quando D. Learo/Lear faz a célebre pergunta: "Quem aqui me conhece?". Essa pergunta é feita pela voz do cineasta, Godard, disfarçado de Bobo, mas, ao mesmo tempo, pela voz que recita o *Soneto 138* de Shakespeare, o autor do texto recitado por Godard. Qualquer um deles – Peter Sellers, Godard, Shakespeare, Lear ou George Meredith – pode transformar-se no eu da voz que faz a pergunta. Nesse momento, percebemos a existência de marcadores explícitos dessa tradução. A personagem tem muito a ver com a família e o poder, por isso a filha questiona o interesse do pai pela Máfia e ele responde que a Máfia é a única associação possível para contextualizar a encenação de Lear, talvez porque a Máfia seja um *locus* do poder e ser chamada de "grande família".

Existe outro marcador implícito, o trocadilho, já mencionado anteriormente, no qual o dramaturgo era exímio. Godard tenta, de algum modo, utilizar esse elemento e transportá-lo para seu filme. Isso acontece, por exemplo, quando William Shakespeare Jr. V, na tentativa de lembrar nomes das obras de seu ancestral, procura uma pista nas palavras de Cordélia. Enquanto tenta lembrar-se do nome da peça, repete em voz alta o que lembra e acaba por

⁷objeto usado no palco.

agradecer a Cordélia por tê-lo feito recordar-se do nome certo, *As you like it*. Ao fazer isso, Godard está, de certo modo, tentando, através de jogos de palavras, reproduzir o estilo de Shakespeare, famoso pelos trocadilhos.

O filme de Jean-Luc Godard, *King Lear*, é um exemplo de tradução/negação de gênero. Ele traduz a tragédia de Shakespeare, em que a visão é sublime, para uma história sem importância num mundo de banalidades. Em vez de focalizar os conflitos interiores e a procura pela identidade, tem como assunto os conflitos mesquinhos dos nossos contemporâneos como, por exemplo, uma briga entre Norman Mailer e o próprio diretor e outras intrigas do mundo do cinema. Fica implícita uma visão da cultura moderna como trivial e limitada, sem a menor possibilidade da grandeza transmitida na visão trágica de Shakespeare. O tratamento dado à peça no filme é pouco ortodoxo, tanto no que toca ao assunto, como na questão da forma. Nesse sentido, a peça renascentista, pertencente ao gênero tragédia, se transforma em uma caricatura ou *travesty* tanto da forma literária como do tema em si. A distorção acontece de várias maneiras: o sublime é transformado em absurdo, as emoções genuínas interpretadas de forma sentimental, a seriedade, mudada em trivialidade, e o mais importante, surge uma discrepância entre o assunto e o estilo. O filme pode ser visto como a caricatura de uma forma literária. A tragédia é traduzida para outro gênero, que tanto pode ser paródia (a caricatura de uma obra), ou a negação da tragédia. Por outro lado, assuntos sem importância são tratados seriamente. Com base nesses fatos, pode-se dizer que o filme é um *mock film* em analogia a *mock play*. A tradução que Godard faz de Shakespeare é a de uma testemunha irônica, produto da mediocridade vislumbrada pelo cineasta no mundo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Now this is not the end. It is not even the beginning of the end. But it is, perhaps, the end of the beginning.

(CHURCHILL, 1942)

Um longo caminho foi percorrido desde o projeto inicial deste trabalho até sua concretização. Passou-se primeiro pela difícil trilha teórica, fundamental para o suporte fornecido ao estudo, quando foram revisadas as teorias modernas sobre tradução. A partir daí, aceitou-se uma definição de tradução bastante abrangente que inclui as condições de produção e recepção do texto e não se limita à idéia de transporte e transferência, ligados aos conceitos tradicionais. Foram especificados os tipos de tradução, numa tipologia baseada nos diversos pontos de vista sob os quais um texto pode ser visto: semiótico, estilístico ou cultural. Com base nesses pontos, pudemos concluir que qualquer transformação operada num texto pode ser considerada uma tradução.

Primeiro o enfoque foi dado à tradução intersemiótica, passo inicial para uma abertura às inúmeras e abrangentes possibilidades da tradução. Esta não mais se detém nas antigas fronteiras verbais, já que, desde Jakobson, verificou-se a possibilidade da tradução de um para outro sistema semiótico – como, por exemplo, o texto escrito ou verbal – para outro sistema, como o da música, o do cinema, ou o da pintura e vice-versa. No momento, o estudo da interação entre as artes se constitui em uma das ramificações da Literatura Comparada, que permite e descreve a existência de um inter-relacionamento entre produtos culturais. No Brasil, a transposição de romances para a televisão vem-se tornando prática comum, prova do interesse pela inter-relação entre o texto literário e a mídia.

Em seguida, a pesquisa concentrou-se na relação entre o teatro e o cinema, dois meios de expressão dramática distintos, dois sistemas semióticos diferentes. Após o estudo dos elementos específicos de cada meio, foram escolhidos para análise a peça de William Shakespeare, *King Lear*, e quatro de suas versões cinematográficas contemporâneas (produzidas entre 1969 e 1987). Essas versões ilustram diferentes posicionamentos perante o texto. Alguns são mais “fiéis” a ele, outros se afastam, ora reduzindo-o, ora ampliando-o – exemplificando o que Haroldo de Campos denomina transcrição. Verificou-se que os diversos posicionamentos ilustrados pelos quatro filmes estudados, além de dependerem do estilo de cada cineasta, se devem, principalmente, a fatores culturais. A tradução exemplificada por cada um dos filmes deixa, portanto, de ser uma tradução intersemiótica apenas, para se tornar uma tradução transcultural. Os cineastas pertencem a nacionalidades diferentes, o que explicou o destaque dado às culturas diversas como fatores de mudança, mas a mesma cultura, em dois momentos históricos diversos, também contribuiu para justificar as diferenças.

As conclusões alcançadas confirmaram alguns princípios sustentados pela recente teoria da tradução. Os teóricos afirmam, por exemplo, que o ele-

mento a ser transposto de um texto para outro é a cultura, em todos os aspectos que a modificam: tempo, espaço físico, história, correntes artísticas. Todos esses e outros, como o envolvimento do tradutor com o texto, a maior ou menor reverência devida a ambos, as condições sociais de produção e tradução da obra, a audiência e seu contexto, são relevantes em uma tradução transcultural.

O processo de tradução, em sua primeira etapa de certo modo unidirecional, partindo da cultura-fonte para a cultura-alvo, resultou em diversas respostas às perguntas formuladas no início deste trabalho. Ao retomá-las, podemos dizer que qualquer tradutor pode encontrar equivalências artísticas e culturais para suas traduções. A eficácia com que irão refletir as identidades culturais cambiantes dependerá, contudo, enormemente, das condições de recepção do novo texto, isto é, da audiência. Esta, que os cineastas tinham em mente, ao realizar seus filmes, interferiu nas normas usadas. Em determinados momentos, eles chegaram a usar a tradução/filme para introduzir conceitos na cultura/audiência à qual seu texto/filme se destinava. A análise das obras confirmou, portanto, a afirmação de que o elemento cultural com suas interpretações mostrou-se responsável pelas possibilidades abertas para a criação artística voltada para a tradução intersemiótica.

Esse ponto pode ser sustentado mesmo quando na tradução ocorre uma mudança de gênero, pois essa alteração também se deve a elementos históricos e culturais, quando não mais contemplam os pressupostos de um determinado gênero. A superação, no século XX, da visão trágica, faz com que uma tragédia, ao ser traduzida atualmente, não possa mais conservar o tom trágico. O texto fílmico de Godard não mantém a visão e o tom do Renascimento. Conseqüentemente, transforma-se em algo que não pertence a um gênero definido, muito menos a um que, mesmo remotamente, pudesse ser tomado como tragédia. Além de se encontrarem na impossibilidade de conservar o tom trágico, as causas da transformação de gênero também se encontram nas atuais tendências artísticas. Elas deixam vislumbrar um

... novo modo de pensar sobre a ordem, conceituando-a não como uma condição totalizadora, mas como a reduplicação de simetrias que também permite assimetrias e o inesperado. (...) Nisto se assemelha (...) à virada pós-moderna em direção à fragmentação, ruptura e descontinuidade.¹ (HAYLES, 1991:10-11).

¹Para Hayles, o caos representa uma nova ordem, em moldes diferentes daquele a que estamos acostumados quando nos referimos à ordem.

As técnicas iterativas, o círculo vicioso, a impossibilidade de globalização, o ataque à origem, a falta de linearidade, tudo faz parte de um conjunto destinado a desestabilizar os sistemas e levar a conclusões inesperadas. Esse é o proceder pós-moderno.

Um outro ponto, porém, chamou a atenção durante a análise das obras. Observou-se também que as traduções acabaram por modificar a imagem da obra de Shakespeare e da cultura de seu tempo, percorrendo o caminho inverso, da cultura-alvo para a cultura de origem, realizando assim um processo de retroversão. As mudanças ocorridas nos diversos filmes/traduições diferem entre si, mas, em todas elas, elementos de uma imagem prototípica da obra de Shakespeare foram abolidos e/ou modificados. Ademais, os diversos modos de traduzir levaram ainda à revelação de aspectos da auto-imagem das culturas japonesa, russa, inglesa e francesa contemporâneas.

Ninguém escreve sem reformular o assunto sobre o qual escreve, sem, em outras palavras, traduzir. Por isso, de algum modo, minha caneta (ou meu computador?) interferiu na leitura de *King Lear* e a modificou. Em determinados momentos, houve apenas exposição da escrita do "outro"; outras vezes, aliada à discussão sobre a teorização e baseada em observações, expressei minha opinião. Em outras ocasiões, ainda, houve apenas um aceno para descobertas minhas e alheias, seguido de um convite à reflexão. Procurei analisar a obra dos cineastas e, de certa maneira, testar teorias correntes sobre a tradução, especialmente as que endosso. Sobretudo, comprometi-me com o processo de traduzir. Meu texto realizou esse trabalho traduzindo as interpretações dos diversos cineastas através do filtro da minha cultura e do meu momento, mas também operou em sentido contrário, modificando a imagem que eu própria tinha da obra do dramaturgo inglês e da cultura contemporânea a ela. Esta obra representa, de modo bastante abrangente, uma tradução, a minha tradução/aculturação, realizada através dos difíceis enleios de *Lear*.

Referências Bibliográficas

On a raillé les bibliophiles, et peut-être, après tout, prêtent-ils à la raillerie; c'est le cas de tous les amoureux. ... On croit les confondre en disant qu'ils ne lisent point leurs livres. Mais l'un d'eux a répondu sans embarras: "Et vous, mangez-vous dans votre vieille faïence?"

(Anatole France)

- ACKER, Paul. Conventions for dialogue in Peter Brook's *King Lear*. *Literature/Film Quarterly*. v.8, n.4, p.219-224, 1980.
- ANDERSON, Joseph & RICHIE, Donald. *The Japanese film: art and industry*. Tokyo: Charles E. Tuttle, [s.d.]
- ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- ARMES, Roy. *A critical history of British cinema*. London: Socker & Warburg, 1978.
- ARTAUD, Antonin. *The theatre and its double*. New York: Grove Press, 1958.
- BANNET, Eve Tavor. *Postcultural theory: critical theory after the Marxist paradigm*. New York: Paragon, 1993.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. *Através*. n.3. 1979.
- BARNSTONE, Willis. *The poetics of translation: history, theory, practice*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- BASSNETT, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BASSNETT, Susan & LEFEVERE, Andre (Eds.). *Translation, history & culture*. London: Pinter, 1990.
- BELL, R. T. *Translation and translating: theory and practice*. London: Longman, 1991.
- BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: *Illuminations*. ARENDT, Hannah (Ed.). New York: Harcourt Brace, 1986.
- BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. In: *Screen Education*. p.128-139. Winter/Spring 1982.
- BENOIT, L. King Lear de Jan-Luc Godard. *Cahiers du Cinema*. n.399, Sept.1987. Journal. n.76, p.iii.
- BERLIN, Norman. Peter Brook's interpretation of *King Lear*: Nothing will come of nothing. *Literature/Film Quarterly*. 5, p.291-298, 1977.
- BILLINGTON, Michael. The reinvention of William Shakespeare: in which all the world is a pluralist's stage. *World Press Review*. v.39, n.7, p.24-25, Jul. 1992.
- BOLLAG, Brenda. Words on the screen: the problem of the linguistic sign in the cinema. *Semiotica*. v.72, p.71-90, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOURGUIGNON, Thomas. Kurosawa et l'occident: le Meiji en cinéma. *Positif*, n.251, p.93-95, 1991.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1950.
- BRESSON, Robert (Dir.) *The trial of Joan of Arc*. França, 1962.
- BROOK, Peter. *The shifting point: forty years of theatrical exploration 1946-1987*. London: Methuen, 1989.
- _____. *The empty space*. New York: Atheneum, 1969.
- BROOK, Peter (Dir.). *King Lear: Peter Brook's film of William Shakespeare's King Lear*. Grã Bretanha/Dinamarca, 1969/1970.
- BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BUCHMAN, Lorne M. *Still in movement: Shakespeare on screen*. New York: Oxford University Press, 1991.

- BULHOR, Francis. The emancipation of film from literature. In: LITERATURE AND THE OTHER ARTS: IX CONGRESS OF THE INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION. *Proceedings ...* Innsbruck: University of Innsbruck Press, 1981.
- BURGWINKLE, William, MAN, Glenn & WAYNE, Valerie (Eds.) *Significant Others: gender and culture in film and literature East and West*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993. (Selected Conference Papers. v.6.)
- CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. Mephistofaustian transluciferation: contribution to the semiotics of translation. *Dispositio*. v.7. n.19-20, p.181-188, 1982.
- _____. Reflexões sobre a poética da tradução. SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARADA, 1986, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG. 2v., v.1, p.258-276, 1987.
- _____. The rule of anthropofagy: Europe under the sign of devoration. Transl. Maria Thai Wolff. *Latin American Literature Review*. v.14, n.27, p.42-60. Jan./Jul.1986.
- _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Odórico Mendes, o patriarca da transcrição. In: HOMERO. *Odisséia*. Trad. de Manuel Odórico Mendes. São Paulo, Edusp, 1992.
- CANBY, Vincent. Power and pathos. *The New York Times*. New York, Sept. 7, 1985, section C, p.14.
- _____. Film: Godard in his Mafia "King Lear". *The New York Times*. New York: Jan. 6, 1988, section C, p.6.
- _____. *Ran* weathers the season. *The New York Times*. New York. June 22, 1986.
- _____. The creative process. *The New York Times*. New York, Jan. 29, 1986. Section C18, p.4.
- CARLSON, Marvin. Local semiosis and theatrical interpretation. *Semiotica*. v.73. p.250-251.
- CASAGRANDE, J. B. The ends of translation. *International Journal of American Linguistics*. v.20, n.4. p.335-340. 1954.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation. *Target*. v.4. n.1. p.53-70, 1992.
- CIMENT, M. King Lear. *Positif*. n.317/318, p.79, juillet 1987.
- CLEMEN, Wolfgang. *The development of Shakespeare's imagery*. London: Methuen, 1977.
- CLÜVER, Claus. On intersemiotic transposition. *Poetics Today*. v.10, n.1, p.55-90, 1989.
- COLLICK, John. *Shakespeare, cinema and society*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- CORLISS, Richard. Mad monarch as gang lord: *King Lear*. *Time*. Feb. 18, 1988, p.71.
- DAVIES, Anthony. *Filming Shakespeare's plays*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (Ed.). *Difference in translation*. Trans. Joseph Graham. London: Cornell University Press, p.149-164, 1985.
- DESSER, David. *The samurai films of Akira Kurosawa*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan (Eds.). *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

- DONALDSON, Peter S. Disseminating Shakespeare: paternity and text in Jean-Luc Godard's *King Lear*. In: _____ *Shakespearean films/Shakespearean directors*. Boston: Unwin Hyman, 1990, p.189- 225.
- DRAKAKIS, John (Ed.). *Alternative Shakespeares*. London: Methuen, 1985.
- DREYER, Carl (Dir.). *Passion of Joan of Arc*. França, 1928.
- DUARTE, Lélia Maria Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. XXIV SENAPULLI, Campinas, Unicamp, janeiro 1994.
- DURGNAT, R. *King Lear*. *Monthly Film Bulletin*. v.55, Feb. 1988, p.38-39.
- ECKERT, Charles, Focus on Shakespearean films. Englewood Cliffs: PrenticeHall, 1972.
- EIDSVIK, Charles. *Cineliteracy: film among the arts*. New York: Horizon Press, 1978.
- ELLMANN, Richard & FEIDELSON, Charles, Jr. Existence. In: _____ (Eds.). *The modern tradition: backgrounds of modern literature*. New York: Oxford University Press, 1965. p.801-880.
- ESSLIN, Martin. Introduction. In: KOTT, Jan. *Shakespeare, our contemporary*. Trans. Boleslaw Taborski. New York: Anchor, p. xi-xxi. [s.d.]
- _____. *The field of drama: how the signs of drama create meaning on stage & screen*. London: Methuen, 1990.
- _____. Introduction. In: _____ (Ed.). *Absurd drama*. Harmondsworth, Penguin, 1965. p.7-23.
- EOYANG, Eugene Chen. *The transparent eye: reflections on translation, Chinese literature, and comparative poetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Interference in dependent literary polisystems. *Poetics Today*. v.11, n.1, p.79-94, 1990.
- _____. Polisystem theory. *Poetics Today*. v.11, n.1, p.9-26, 1990.
- _____. Translation and transfer. *Poetics Today*. v.11, n.1, p.73-78, 1990.
- _____. Laws of literary interference. *Poetics Today*. p.53-72, 1990.
- _____. The position of translated literature within the literary polisystem. *Poetics Today*. v.11, n.1, p.45-51, 1990.
- _____. The "literary system". *Poetics Today*. v.11, n.1, p.27-44, 1990.
- _____. Introduction. *Poetics Today*. v.11, n.1, p.1-6, 1990.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and society*. London: Newbury Park, 1993.
- FARIA, Leticia Maria Santos de et al. *Glossário de audiovisuais*. Rio de Janeiro: INEP/MEC, 1971.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FIGES, Eva. *Tragedy and social evolution*. London: John Calder, 1976.
- FISCHER-LICHTE, Erica. The performance as an "interpretant" of the drama. *Semiotica*. n. 64, p.197-212, 1978.
- FOWLER, Alastair. The future of genre theory: functions and constructional types. In: COHEN, Ralph (Ed.). *The future of literary theory*. London: Routledge, 1989. p.291-303.
- GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. London: Fontana Press, 1993.
- _____. Blurred genres: the refiguration of social thought. In: ADAMS, Hazard & SEARLE, Leroy. *Critical theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986.

- GILMAN, Todd S. The textual fabric of Peter Brook's *King Lear*: "Holes" in cinema, screenplay, and playtext. *Literature/Film Quarterly*. v.20, p.294-300, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. Godard on Godard. In: LEROY Jean & MILNE, Tom (eds.). *Godard on Godard*. New York: The Viking Press., 1968.
- GODARD, Jean-Luc (Dir.). *King Lear*. França, 1987.
- GREENBLATT, Stephen. Culture. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- GRILLI, Peter. The old man and the scene: notes on the making of *Ran*. *Film Comment*. v.21, Oct. 1985, p.57-60.
- _____. Kurosawa directs a cinematic Lear. *New York Times*. 15 Dec. 1985, p.1 [17].
- HALLIDAY, M. A. K. *Language as social semiotics: the social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978.
- _____. *Spoken and written language*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- HARBAGE, Alfred (Ed). *Shakespeare the tragedies: a collection of critical essays*. Englewood Cliff: Prentice-Hall, 1964.
- HAYLES, Catherine (Ed.). *Chaos and order: a complex dynamics in literature and science*. The University of Chicago Press, 1991.
- HEALY, Michael. Kurosawa's long answer said a lot. *Denver Post*. Oct. 6, 1985, p.11.
- HEINEMAN, Margot. How Brecht read Shakespeare. In: DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- HINCHLIFFE, Arnold P. *The absurd*. London: Methuen, 1969.
- HODGDON, Barbara. Two *King Lear*s: uncovering the filmtxt. *Literature/Film Quarterly*. v.11, p.143-151, 1983.
- _____. Kozintsev's *King Lear*: filming a tragic poem. *Literature/Film Quarterly*. v.5. n.4, p.291-298, 1977.
- HOLDERNESS, Graham (Ed.). *The Shakespeare myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- HOROWITZ, David. *Shakespeare: an existential view*. London: Tavistock, 1965.
- INNES, Christopher. *Modern British drama: 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- INCOMPREHENSIBLE Godard: Lear seen as work in progress. *Variety*. n.327, May 20, 1987, p.4 [+1]
- IVIR, Vladimir. Procedures and strategies for the translation of culture. TOURY, Gideon (Ed). *Translation across cultures*. New Delhi: Bahri, 1987.
- JEHA, Julio. Objective worlds, modeling systems, and interpretants. THE EIGHTEENTH ANNUAL MEETING OF THE SEMIOTIC SOCIETY OF AMERICA. St. Louis, Missouri. 23 de outubro de 1993.
- JONES, Edward Trostle. *Following directions: a study of Peter Brook*. New York: Peter Lang, 1985.
- JORGENS, Jack. Kurosawa's *Ran*: a samurai Lear. *Shakespeare on Film Newsletter*. v.10, n.2, April 4, 1986.
- _____. *Shakespeare on film*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- KATSAHNIAS, I. Big trouble in little Switzerland. *Cahiers du Cinema*. n.397, Jun. 1987, p.19.

- KAVANAGH, James H. Shakespeare in ideology. In: DRAKAKIS, John. *Alternative Shakespeares*. London: Methuen, 1985.
- KEHR, Dave. Samuraj Lear. *American Film*. v.10, p.21-26, Sept. 1985.
- KIERKEGAARD, Sren. *Fear and trembling*. 1843.
- KNIGHT, G. Wilson. *The wheel of fire: interpretation of shakespearean tragedy with three new essays*. London: Methuen, 1962.
- KOTT, Jan. *Shakespeare: our contemporary*. Transl. Boleslaw Taborski. New York: Anchor, s.d.
- KOZINTSEV, Grigori. *Hamlet and King Lear: stage and film*. SHAKESPEARE 1971. *Proceedings...* Toronto, 1972.
- _____. *King Lear: the space of tragedy*. Trans. Mary Mackintosh. Los Angeles: University of California Press, 1977.
- _____. *Shakespeare: time and conscience*. Trans. Joyce Vining. London: Dennis Dobson, 1966.
- _____. (Dir.). *Karol Lear*. Rússia, 1967-69.
- KRESS, Gunther. *Linguistic processes in social cultural practice*. Oxford University Press, 1990.
- KUROSAWA, Akira. *Something like an autobiography*. Tr. Audie E. Bock. New York, Vintage, 1982.
- _____. (Dir.). *Ran*. Japão, 1984.
- LABAKI, Amir. *Ran*. In: LABAKI, Amir (Org.). *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LANDI, Marcia. *British genres: cinema and society, 1930-1960*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- LEAMING, Barbara. *Grigori Kozintsev*. Boston: Twayne, 1980.
- LEFEVERE, Andre. Mother courage's cucumbers: text, system and refraction in a theory of literature. *Modern Language Studies*. v.12, p.3-20, 1982.
- _____. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: the Modern Language Association of America, 1992a.
- _____. (Ed.). *Translation/ history/ culture: a source book*. London: Routledge, 1992b.
- _____. *Translation, re-writing and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992c.
- _____. Translation and/in comparative literature. *Yearbook of Comparative and General Literature*. n.35, p.40-50, 1986. Indiana University Press.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginaldo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- LIEHM, Antonin & Mira. *The most important art*. Berkeley, 1977.
- LÖRSCHER, Wolfgang. *Translation performance, translation process and translation strategies: a psycho-linguistic investigation*. Tübingen: Narr, 1991.
- LOTMAN, Yuri & USPENSKY, B.A. On the semiotic mechanism of culture. In: HAZARD, Adams & SEARLE, Leroy (Eds.). *Critical theory since 1965*. Tallahassee: Florida State University, 1986. p.410-413.

- LOVELL, Alan. The western. In: Nichols, Bill (Ed.). *Movies and methods*. Berkeley: University of California Press, 1976. p.164-175.
- MACCABE, Colin. *Godard: images, sounds, politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- MACK, Maynard. *King Lear in our time*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- MACURA, Vladimir. Culture as translation. In: BASSNETT, Susan & LEFEVERE, Andre (Eds.). *Translation, history & culture*. London: Pinter, 1990.
- MANVELL, Roger. The Russian adaptations: Yutkevitch and Kozintsev. In: ———. *Shakespeare and the film*. London: J. M. Dent, 1971. p.72-85.
- . *Shakespeare and the film*. London: J. M. Dent, 1971.
- MARTINI, E. Fuori concorso: re Lear di Jean-Luc Godard. *Cineforum*. n.27, p.19, Jun./Jul. 1987.
- Mc CONNELL, Frank. *The spoken seen: Film & the romantic imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- Mc GOVERN, William Montgomery. *Modern Japan: its political, military, and industrial organization*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Mc LUSKIE, Kathleen. The patriarchal Bard: feminist criticism and Shakespeare: *King Lear and Measure for measure*. In: DOLLIMORE, Jonathan & SINFIELD, Alan. *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- HOMERO, *A odisséia*. 2ª edição. São Paulo: Atena, 1957.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MONACO, James. *How to read a film: the art, technology, language, history, and theory of film media*. New York: Oxford University Press, 1981.
- . *The new wave*. New York: Oxford University Press, 1976.
- MULLIN, Michael. Peter Brook's *King Lear*: stage and screen. *Literature/Film Quarterly*. v.11, p.190-196, 1983.
- MURPHY, Robert. *Sixties British cinema*. London: British Film Institute, 1992.
- NEALE, Stephen. *Genre*. British Film Institute, 1980.
- NELSON, T. G. A. *Comedy: the theory of comedy in literature, drama and cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- NICHOLS, Bill (Ed). *Movies and methods*. 2v. Berkeley: University of California Press, 1976.
- . *Ideology and the image*. Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- NIRANJANA, Tejaswini. *Siting translation: history, post-structuralism and the colonial context*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- NOKES, David. Echoes of Godard. *Times Literary Supplement*, 29 Jan.-14 Feb., 1988, p.112.
- OLIVEIRA, Solange R. *Literatura & artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- OSWALD, Laura. New directions: the semiotics of spectacle. *Semiotica*. v.75, p.329-336, 1989.
- O'TOOLE, Michael. A systemic-functional semiotics of art. *Semiotica*. v.82, p.185-209, 1990.
- PARKER, R.B. The use of *mise-en-scene* in three films of *King Lear*. *Shakespeare Quarterly*. v.42, n.1, p.75-90, 1991.
- . Bowers of bliss: deconflation in the Shakespeare canon. *New Theatre Quarterly*. v.VI, n.24, p.357-361, nov.90.

- PARKER, R.B. *Ran and the tragedy of history*. *University of Toronto Quarterly*. v.55, n.4, p. 412-423, 1986.
- PENNEY, Edmund F. *The facts on file: dictionary of film and broadcast terms*. New York: Facts on File, 1991.
- PEIRCE, Charles S. The logic of quantity. HARTSHORNE, Charles & WEISS, Paul (Eds.) *Collected papers*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, v.4, p.59-131, 1933.
- PETRIC, Vlada. *Constructivism in film: The man with the movie camera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- PHILLIPONI, Alain. Les annés Lumière. *Cahiers du Cinema*. n.404, p.10-15. Fev.1988.
- PINTO, Júlio C. M. A questão do sujeito da semiótica: Peirce e Lacan. *Ensaios de Semiótica*. v.18-20, p.201-209, 1987-88. Belo Horizonte: FALE/UFMG.
- _____. Iconicidade e mimese em e.e.cummings.do 1º e 2º SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA. *Anais...* 2v. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1987. p.676-681.
- _____. O conceito de tradução em semiótica. Mariana: ICHS/UFOP, 1990. (Conferência, inédito).
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRINCE, Stephen. *The warrior's camera: the cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- PRINCETON Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965.
- RADCLIFF-UMSTEAD, Douglas. Order and disorder in Kozintsev's *King Lear*. *Literature/Film Quarterly*. v.11, n.4, p.266-273, 1983.
- RAISON, Bertrand. Kurosawa dans le miroir japonais. *Cahiers du Cinema*. n.375, p.9, Sep. 1985.
- RAY, Robert H (Ed.). *Approaches to teaching Shakespeare's King Lear*. New York: Modern Languages Association of America, 1986.
- RAYNS, Tony. *Ran*. *Monthly Film Bulletin*. n.55, p.115-116. April 1986.
- RENZA, Louis A. Influence. In: LENTRICCHIA, Frank & MCLAUGHLIN, Thomas. *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p.186-202.
- RICH. *King Lear*. *Variety*. n.328, p.2, 14 Sept. 1987.
- RICHARDS, Jeffrey & ALDGATE, Anthony. *British cinema and society: 1930-1970*. Totowa, N. J.: Barnes & Noble Books.
- RICHIE, Donald. *Japanese cinema: an introduction*. Oxford University Press, 1990.
- _____. *Japanese movies*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961.
- _____. *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press.
- RICHMOND, Hugh M. *King Lear in a course on Shakespeare and film*. In: RAY, Robert H. *Approaches to teaching Shakespeare's King Lear*. New York: Modern Language Association of America, 1986. p.130-135.
- ROBINSON, Marc. Resurrected images: Godard's *King Lear*. *Performing Arts Journal*. v.11, p.20-25, 1988.
- ROSE, Marilyn Gaddis. Walter Benjamin as translation theorist: a reconsideration. *Dispositio*. v.VII, n.19-20, p.163-175, 1982.
- ROTHWELL, Kenneth S. & MELZER, Annabelle Henkin. *Shakespeare on screen*. New York: Neal-Schuman, 1990.

- ROTHWELL, Kenneth S. Representing *King Lear* on screen: from metatheatre to "meta-cinema". *Shakespeare Survey*. n.39, p.75-90, 1987.
- . (Ed.). Editor's Preface. *Literature/Film Quarterly*. v.11, n.3: Shakespeare on Film IV. p.142, 1983. (Papers from THE WORLD SHAKESPEARE CONGRESS, 1981).
- ROUD, Richard. *Jean-Luc Godard*. London: The British Film Institute, 1968.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1988.
- SCHECHNER, Richard. Intercultural performance: an introduction by guest editor. *The Drama Review* v.26, n.3-4, p.13, Summer, 1982.
- SCHMALTZ, Wayne. Pictorial imagery in Kozintsev's *King Lear*. *Literature/Film Quarterly*. v.13, n.2, p.85-94, 1985.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Literary genres and textual genericity. In: COHEN, Ralph (Ed.). *The future of literary theory*. London: Routledge, 1989. p.167-187.
- SCHEINFELD, M. *King Lear*. *Films in Review*. n.39, p.301-302, May, 1988.
- SEBEOK, Thomas A. (Ed). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.
- SEWELL, Arthur. Character and society in *King Lear*. In: HARBAGE, Alfred (Ed.). *Shakespeare the tragedies*: a collection of critical essays. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1964.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Methuen, 1961. (Arden edition).
- . *Rei Lear*. Trad. Carlos Alberto Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. *Obra Completa*, 3v, v.1, p.621-704.
- SILBERMAN, Rob. Ran. *Cineaste*. v.14, n.4, p.51-52, 1985.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1993.
- STEINER, George. *The death of tragedy*. London: Faber & Faber, 1961.
- SWALES, John M. *Genre analysis: English in academic and research settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- TALGERI, Pramod & VERMA, S.B. (Eds.). *Literature in translation: from cultural transference to metonymic displacement*. Bombay: Popular Prakashan, 1988.
- TAUBMAN, Howard. *Lear*. *The New York Times*, May 31, 1964. section II, p.1:1.
- . Scofield in title role of British production. *The New York Times*. May 19, 1964, p.43, Section II.
- TAYLOR, John Russel. *Anger and after: a guide to the new British drama*. London: Methuen, 1974.
- TESSIER, Max. Sur *Ran* de Kurosawa. Entretien avec Akira Kurosawa et Tatsuya Nakadaki. *La revue du cinema*. n.408, p.65-74, Sept. 1985.
- TESSON, Charles. Le judgement des flèches: *Ran* de Akira Kurosawa. *Cahiers du Cinema*. n.375, p.4-8, Sep. 1985.
- THE NEW ENCYCLOPAEDIA *Britannica*. Chicago: Helen Hemingway Benton, 1982.
- THOMPSON, Ann. Kurosawa's *Ran*: reception and interpretation. *East-West Film Journal*. v.3, n.2, p.1-13, 1981.
- TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan world picture*. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- TOURY, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel-Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

- TOURY, Gideon. The nature and role of norms in literary translation. In: HOLMES, J. S. *et al* (Eds.). *Literature and translation: new perspectives in literary studies*. Leuven: acco, 1978. p.83-100.
- TREWIN, J.C. *Peter Brook: a biography*. London: MacDonald, 1971.
- TSUNODA, Ryusaku. Wm, BARY, Theodore de & KEENE, Donald (Eds.). *Sources of Japanese tradition*. 2v. New York: Columbia: Columbia University Press. [s.d.]
- UEXKÜLL, Thure Von. Semiotics and the problem of the observer. *Semiotica* v.48, p.187-195, 1984.
- VARLEY, H. Paul. *Japanese culture: a short history*. New York: Praeger, [s.d.].
- VIEGAS, Sonia. Uma luta contra o caos. 1º E 2º SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA, Belo Horizonte, 1986. *Anais...* Belo Horizonte, FALE/UFMG, 1987. p.650-665.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. Por uma teoria pós-moderna da tradução. Tese (doutorado em Literatura comparada). Belo Horizonte, FALE/UFMG, fevereiro de 1992.
- WAYNE, Valerie & MOORE, Cornelia. *Translations/transformations: gender and culture in film and literature East and West*. Honolulu, University of Hawaii, 1993. (Selected conference papers. v.7).
- WELLS, Stanley. Reunion and death. *The Times Literary Supplement*. March 14, 1986, p.276.
- WELSH, James. To see It feelingly: *King Lear* through Russian eyes. *Literature/Film Quarterly*. v.4, n.2, p.153-158, 1976.
- WILDS, Lilian. One *King Lear* for our time: a bleak film vision by Peter Brook. *Literature/Film Quarterly* v.4, p.159-164, 1976.
- WILLIAMS, David. *Peter Brook: a theatrical casebook*. London: Methuen, [s.d.]
- WILLSON, Robert F. On the closing of Gloucester's door in Kozintsev's *King Lear*. *Shakespeare on Film Newsletter*. v.2, n.1, p.3-4, 1977.
- WOLLEN, Peter. *Readings and writings: semiotic counter-strategies*. London: Verso, 1982.
- _____. Godard and counter-cinema: *Vent d'Est*. In: *Readings and writings: semiotic counter-strategies*. London: Verso, 1982. p.79-91.
- _____. The two Avant-gardes. In: *Readings and writings: semiotic counter-strategies*. London: Verso, 1982. p.92-104.
- YAMAMOTO, Hiroshi. On Kurosawa's *King Lear*. *The Renaissance Bulletin*. n.12 p.41-45, 1985.
- ZLATEVA, Palma. (Ed.). *Translation as social action*. London: Routledge, 1993.

O que acontece quando uma obra pertencente ao século XVII é reescrita no século XX? Ou quando a obra literária é traduzida para um outro sistema de signos como o cinema? E mais, quais são os fatores que influenciam essa tradução?

Enquanto responde a essas perguntas, este livro vai mostrando, passo a passo, o trabalho artístico de quatro cineastas de diferentes nacionalidades ao fazerem a tradução de uma peça renascentista para o cinema e ao tomarem decisões durante o processo. Essas decisões são devidas não só ao fato de os diretores estarem lidando com sistemas semióticos diferentes, mas também estarem circulando entre culturas diferentes.

A obra literária é a famosa peça de Shakespeare, *King Lear*, e os cineastas, nascidos em países diversos, são Grigori Kozintsev, Peter Brook, Akira Kurosawa e Jean-Luc Godard. Todos, de renome internacional no mundo do cinema, imprimiram sua marca pessoal nos filmes que dirigiram, mas também fizeram permear, por todo o percurso do trabalho, a cultura, expressa no *background* histórico, no sistema de restrições e prescrições, nos usos e costumes, crenças, leis, arte e moral dos países envolvidos.

O resultado é uma descrição minuciosa de cenas que exprimem os aspectos culturais, responsáveis, em grande parte, pela forma final de cada filme.

Este livro é uma versão ligeiramente modificada da tese de doutoramento em Letras, defendida em junho de 1994, intitulada "Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural".

Além dos incentivos concedidos pela CAPES e pela FULBRIGHT, a pesquisa integrou, no início, o Projeto Integrado em Tradução. FAPEMIG SHA 611/

BROOK

GODARD

ALTO

União Brasileira de Editores de Livros

Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural

LETR

418.
D58
1999

ISBN 85-288-0026-1



UNISEL