

UMA VISÃO HISTÓRICA DE KING *LEAR* NA LITERATURA E NO CINEMA

Thais Flores Nogueira Diniz

Existem milhares de traduções das peças de Shakespeare, em várias línguas e culturas em toda parte do mundo. Cada uma delas lê os textos de determinada maneira e conseqüentemente re-escreve-os diferentemente. Tudo depende do conceito de tradução vigente e da visão de mundo do tradutor.

A história da crítica nos mostra que o diagrama lingüístico de Roman Jakobson ainda prevalece e que o discurso crítico, assim como o do tradutor, pode adotar, a cada tempo, uma perspectiva diferente. Deste modo, pode defender o ponto de vista do autor, explorar a contribuição do leitor para o significado do texto, ou preocupar-se apenas com o texto como uma entidade auto-suficiente. Pode ainda propor-se a descobrir os códigos implícitos em cada mensagem ou considerar o contexto histórico como o foco principal. Uma “boa” tradução deve levar em conta todas essas abordagens, porém cada crítico ou tradutor tem sua preferência por uma ou outra.

Neste trabalho, pretendo ilustrar a relevância do contexto histórico na literatura e no cinema, no momento em que histórias são recontadas e/ ou adaptadas para o cinema. O que se analisa é a relação entre um texto canônico da Literatura Inglesa, *King Lear*, de William Shakespeare, e uma de suas adaptações cinematográficas.

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 39	p.085-093	jul./dez. 2000
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

A história de Lear e suas três filhas tomou várias formas. Como texto escrito, apareceu quatro séculos antes de Shakespeare. Nesse texto, e em todos os outros que lhe seguiram, as figuras de Cordélia, como qualquer ser humano em seu direito de ser amado e escolhido, e Lear, o governante, sempre questionando com conseqüências desastrosas, já se mostravam presentes. A ênfase veio variando através dos tempos, dependendo do interesse do autor, seja na divisão do reino, seja na transferência da herança, ou até na recompensa pelas virtudes cristãs. Em contraste com a versão de Shakespeare, todas as anteriores tiveram um final feliz para Lear, que acaba por reconciliar-se com Cordélia e ser reconduzido ao trono. Em todas essas versões, alguns elementos considerados fundamentais pelos leitores modernos haviam desaparecido: algumas personagens como o Bobo e o Pobre Tom foram excluídas e o monarca não enlouqueceu.

Na adaptação feita por Nahum Tate em 1680, versão que predominou até 1834, o fim trágico também foi abolido. Tate recuperou a conclusão feliz das versões anteriores a Shakespeare, inserindo na história um casamento entre Cordélia e Edgar.

Somente no início do século XIX é que a peça “original” de Shakespeare foi restaurada para o teatro. Embora todos os elementos antes excluídos tivessem sido recuperados, partes do texto foram omitidas, o que fez com que o texto, apesar de re-escrever o “original”, fosse considerado incompleto e infiel¹. As versões do século XX parecem mais “fiéis” ao texto escrito de Shakespeare. Isso se deve ao fato de que aos diretores de teatro é dada a chance de usar uma variedade muito grande de recursos contemporâneos — como a iluminação, por exemplo — que permitem diferentes interpretações, sem contudo realizar modificações substanciais no texto escrito.

A história das re-escritas de King Lear exposta acima ilustra a mudança de ênfase efetuada pelos diversos tradutores, mudanças decorrentes da visão de mundo e cultura de cada um, visão individual, mas também temporal, como é o caso da versão de Tate, a mais aceita no século XVIII, em que as regras de decoro do grande crítico Samuel

Johnson prevaleciam. As adaptações fílmicas, também consideradas como re-escritas, do mesmo modo parecem revelar o eigeist". São textos em que o cineasta opera livremente, visando a uma produção do seu tempo. O texto escrito torna-se um ponto-de-partida, uma pista, que conduz à revelação do tema principal. Seguindo as normas de tradução de seu tempo, alguns traduzem "fielmente"; outros apresentam revelações inesperadas, verdadeiras re-criações. Um desses procedimentos é caracterizado por Haroldo de Campos como, "plagiotropia", ou seja, uma tradução da tradição, uma transformação não-linear de textos através da história, onde o intertexto não se traduz pela inserção de tradutores, mas pela apropriação que estes fazem da tradição literária da cultura receptora.

Este trabalho consiste em descrever uma tradução intersemiótica, a versão fílmica de Peter Brook, *King Lear*, à luz das teorias recentes de tradução, considerando-a como uma mistura das tradições do século XVII com as do século XX, cada uma nutrido-se da outra, num movimento recíproco. Aqui se estende o conceito de tradução à adaptação fílmica com base nos estudos de Patrick Cattrysse, que afirma que os estudos de Tradução e os de adaptação fílmica preocupam-se ambos com a transformação do texto fonte em texto alvo, sob as condições de "invariance" ou equivalência. O conceito de tradução em que se baseia essa abordagem é a noção de que o que deve ser levado em conta não é o sentido inerente ao texto, que se prova inexistente, mas as condições de produção do sentido atribuídas potencialmente a ele. Segundo essa visão, tudo que circunda e transforma o texto torna-se válido: traduções anteriores, as personagens como aparecem citadas no dia-a-dia, o conhecimento que os leitores têm do autor e a fama deste, a reverência ao "original", as condições em que atinge a audiência, etc. A idéia por trás disso é a de que o texto em si, como algo independente dos contextos variados que definem a história real de seu consumo, é um objeto inconcebível não existente. O que existe não é o texto, mas a história material de sua leitura. Nem a palavra, nem a sentença, nem mesmo o texto podem ser considerados unidades de

tradução. Esta é realizada pela cultura, pelo “*ebenswelt*”². Segundo Yuri Lotman e Unspensky, cultura pode ser definida como um sistema dinâmico de signos que organiza estruturalmente a vida social do homem em termos de memória não hereditária da comunidade e que se expressa num sistema de regras e prescrições. Este conceito inclui os interesses e motivações dos cineastas em forma não de leituras já existentes, mas de novas e prováveis leituras. O ângulo de visão vai ser modificado de acordo com o lugar e o tempo do olhar que vê a obra. Para cada tempo, existe um lugar ideal de onde se pode olhar o mundo — um lugar onde a experiência de uma época é mais intensamente sentida, um lugar de onde o significado da obra emerge.

A peça de Shakespeare foi considerada impossível de ser adaptada para o cinema. O próprio Peter Brook afirmou que o que o verso faz não pode ser feito pelo cinema, apesar de reconhecer as inúmeras possibilidades oferecidas por este através do uso de imagens em contraponto ou de segmentos de uma única imagem projetados na tela. Mas Brook acabou por achar o caminho: colocou o texto na tradição e no contexto de seu tempo.

O filme de Brook serve como exemplo de uma tradução cultural, não no sentido espacial, a partir de uma cultura diferente com uma língua diferente, mas no sentido temporal, por ser produzido quatro séculos após Shakespeare. Isto significa que, mesmo num país com a mesma língua e a mesma cultura, a visão de mundo muda com o tempo.

Para os leitores e espectadores do século XX, a violência e a paixão, o sangue e as lágrimas que caracterizavam o universo shakespeariano são familiares. Nas últimas décadas, aprendeu-se a apreciar a violência e a mobilidade e mutação da história. E também a ver, com certo ceticismo, objetivos não atingidos decorrentes de uma visão negativa do mundo, onde falta sentido para a vida e onde os ideais desapareceram. Como no Existencialismo, o homem do nosso século recusa Deus, igreja, família e adota uma atitude de rebelião contra todas as instituições. Jan Kott, um crítico de nosso tempo, compara as grandes peças de Shakespeare ao “Teatro do Absurdo”, um teatro que marca a

emergência de uma posição além dos absolutos, uma posição de revolta e descrédito. A produção teatral da peça *King Lear*, realizada por Peter Brook em 1962, trouxe um grande impacto, por expor, cruamente, a condição humana contemporânea. O filme, produzido sete anos depois, considerado uma evolução da produção teatral, também foi concebido de maneira a refletir essa condição.

Na encenação da peça de Brook em 1962, o palco era despojado, sem nenhum cenário: apenas um trono tosco de madeira e um banco desmontável. Na parte de trás, duas telas brancas gigantes formavam um pano de fundo. Alguns atores imitavam os efeitos do temporal numa coreografia.³ O cenário assim permanecia até a cena da tempestade, quando, enquanto os sons do temporal aumentavam, três enormes folhas de metal pintadas de cor ferrugem pendiam do teto, balançando e imitando o reboar do trovão. Iluminado por uma luz branca, Lear recitava enquanto os atores imitavam os efeitos da tempestade, com suas falas pontuadas pelo ribombar do trovão e o uivar do vento (Mullin, 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.

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 poetologia⁴ 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 se eximir de deixar sua marca em algum lugar. No filme, Peter Brook usa a estilização 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.

O ponto de partida de Brook, no filme, como no teatro, foi a tentativa de apresentar, em imagens, a verdadeira condição humana própria de século XX, já refletida na mente de Lear. Para inserir essa visão de

mundo, em que se procura codificar o aspecto irracional da natureza humana e ver o nada, o vazio, como a fonte universal do medo, Peter Brook teve de fazer inúmeras modificações.

A primeira delas foram os cortes que tiveram de ser feitos, já que o texto era muito longo para as duas horas tradicionais de um filme. Porém esses implicaram escolhas. Uma delas foi cortar as passagens que mostravam a motivação das personagens para seus atos, isto é, aquelas que explicavam, de certo modo, a razão de seu comportamento. Sem essa explicação, os espectadores são levados a uma visão absurda do mundo, a um completo pessimismo. Essa visão já está de certo modo, presente no *King Lear* de Shakespeare, mas é muito mais enfatizada nas versões do século XX.

Na peça renascentista a relação entre o que Lear faz com as filhas e estas com ele e a conduta de Edmundo, atribuída à ilegitimidade humilhante, já podem ser consideradas motivações absurdas. No filme de Brook, porém, todas as razões desapareceram completamente, sugerindo um mundo totalmente absurdo. Essa versão é mais próxima da de Shakespeare do que as dos séculos posteriores a ele desde 1605. Sem transformar ou modificar o texto de Shakespeare, o diretor pôde dar sua própria interpretação, através dos cortes e dos recursos cinematográficos. Como no teatro moderno, a consequência é chocar a audiência, é enfatizar a desumanidade e a personalidade do processo sofrido por Lear.

O texto de Brook representa, pois, uma transposição reduzida do texto shakespeariano, usado de modo diferente, mas ainda contando a história de um rei que enlouquece após deserdar a filha que não quer ser falsa. Porém, tal narração é feita através de uma técnica especial, seja por razões de estilo pessoal, seja para transmitir a visão de mundo do cineasta. Este usa, em seu filme, imagens que sugerem um mundo caótico. Para expressá-lo, Brook efetua, às vezes, uma mudança repentina de luz, principalmente durante as 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.

Sua técnica representa ainda um ultraje à audiência, na medida em que usa imagens distorcidas e fora de foco, de difícil interpretação, numa tentativa de fazer uma tradução que transforme a obra “original” através do tempo, traduzindo 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, por meio de metáforas visuais, as condições mentais das personagens, e, quem sabe, até do próprio cineasta ou do espectador. O melhor exemplo encontra-se na própria projeção, sobre a tela, de imagens distorcidas e fora de foco, que compõem 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 é uma metáfora da busca do auto-conhecimento, simbolizando a divisão do Rei entre orientações conflitantes. O conflito atinge seu clímax durante a tempestade.

Ao utilizar todos esses recursos, Peter Brook estaria se espelhando 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 materialística através de uma ‘crueldade necessária expondo a audiência aos mitos da violência gratuita’, produzindo imagens de energia no inconsciente” (Innes, 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, 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.

Seguindo os vanguardistas dos anos sessenta, é como se Brook repetisse, usando a linguagem visual, o deplorável estado mental de Lear que se expressa através das palavras do dramaturgo. Como os Modernistas, o filme enfatiza o signo eventualmente uma imagem deformada ou abstrata e o objeto visto sob inúmeras perspectivas.

As preocupações transmitidas pelo filme são refletidas na espécie de “tradução” que ele representa. Peter Brook traduz o espírito de crueldade encontrado no Renascimento para o espírito de violência dos anos sessenta. Esse espírito se encontra espelhado nos problemas raciais e na luta pelos direitos humanos; na Guerra do Vietnã e no assassinato de Kennedy e de Martin Luther King; na usurpação da autoridade, e na reversão dos valores representada pelo movimento Hippie.

Usando imagens de violência e crueldade, e afrontando a audiência, seja deixando para trás toda espécie de motivação ou mostrando imagens distorcidas e fora de foco, Peter Brook transmite uma visão absurda da vida. O que vemos na tela é uma tragédia desprovida de toda motivação e senso de humanismo. Sua abordagem se apresenta amarga, escura e triste. A tradução é a de um mensageiro da desesperança, que nos mostra a selvageria humana, e não a de um diretor de teatro britânico consciente da poesia dos versos de Shakespeare e da restauração da ordem, subjacente a toda tragédia.

O filme é, pois, um signo, que está no lugar de algo ... para alguém... num momento/lugar especial (os anos sessenta) da cadeia semiótica.

Notas

- 1 Aqui estou usando os termos “original” e “fiel” entre aspas, porque os conceitos de fidelidade e originalidade têm sido modificados pelos recentes estudos de tradução, que consideram o processo de tradução como uma transformação e re-criação, e não como cópia.

- 2 Em semiótica, o termo refere-se a uma das espécies de interpretantes: “umwelt”, o mundo objetivo; “innenwelt”, o mundo individual e o “lebenswelt”, o mundo da cultura.
- 3 Mullin narra isso como resultado de uma pesquisa de grupo feita pelos seus alunos e se coloca à disposição para enviar o roteiro do filme.
- 4 Poetologia significa para André Lefevere o modo como se espera que a literatura e as outras artes devam ser.

Referências Bibliográficas

- Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double*. Tr. Maria Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- Bennett, Tony. *Text and Social Process: the Case of James Bond*. Screen Education.(Winter/Spring 82): 3-14.
- Cattrysse, Patrick./Film (adaptation) as translation. Target: *International Journal of Translation Studies* 4 (1) (1992), 53-70.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: 1890-199*. Cambridge University Press, 1992.
- Kermode, Frank. Shakespeare in the Movies. *New York Review of Books*. (May 4, 1972)p.18-21.
- Kott, Jan. *Shakespeare our contemporary*. Tr. Boleslaw Taborski. New York: Anchor Books Year.
- Lotman, Yuri and B.A. Uspenky. On the Semiotic Mechanism of Culture. *Critical Theory Since 1965*. ed Hazard Adams & Lery Searle. Tallahassee, Florida: Florida State UP, 1986. pp.410-413.
- Mullin, Michael. Peter Brook's King Lear: Stage and Screen. *Literature/Film Quarterly*. (11(3)): 190-195.