

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: DO TEXTO PARA A TELA

Thaís Flores Nogueira Diniz
UFMG

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. (Willis Barnstone, 1993:123)

Reflexões introdutórias

A tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados. Entre as traduções desse tipo, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa, assunto que tem sido estudado por muitos autores contemporâneos como Nelson Goodman, Michael Benton, Mario Praz, Júlio Plaza, Solange Oliveira e outros. Em alguns casos, artista e poeta são a mesma pessoa, como William Blake e Samuel Palmer, que pintaram a partir de seus próprios poemas. O poeta, primeiro leitor de sua obra de arte, torna-se seu próprio tradutor. Em outros casos, pinturas feitas por outros artistas aparecem como ilustrações para os poemas ou romances, e só raramente um poema aparece como inspiração para um quadro. Em casos especiais, esse último pode ter um apelo tão forte que se transforma em obra-prima, em vez de apenas servir como mate-

rial decorativo. Entretanto, a maioria dos pares literatura/pintura surgiu porque os escritores/poetas reagiram às pinturas, compondo poemas ou romances sobre elas, isto é, leram verbalmente o que estava “escrito” em imagens. Apesar de esse procedimento ser em geral considerado uma tradução do visual para o verbal e vice-versa, para Yuri Lotman (1990), cada obra, pintura ou poema, já contém em si elementos de ambas as naturezas. Por isso, propõe um modelo de leitura das obras em que essa se faz, simultaneamente, para os elementos verbal e visual. Além das relações entre pinturas e textos literários, temos outros exemplos de tradução intersemiótica. Um deles é a relação entre textos dramáticos e filmes. Também entre esses textos existe a simultaneidade verbal e visual, porém, nesse caso, bem mais aparente. Os textos se baseiam em palavras e imagens, o que ilustra a simultaneidade, já apontada, dos elementos verbal e visual, embora um deles sempre predomine. O teatro mostra-se como um meio verbal, porém não exclusivamente, enquanto o cinema mostra-se, principalmente, mas não exclusivamente, como um meio visual. Usam-se termos como transcodificação, interpretação, ou refração para descrever a transição entre esses dois meios, e esse processo será aqui considerado como uma transação que acontece no “interlugar”, isto é, um processo que enfatiza a alteridade e a diferença entre os textos, mas procura “consistências proporcionais”¹. A idéia neste trabalho é procurar elementos de um determinado sistema semiótico que exerçam função semelhante/equivalente em outro sistema de signos, ou seja, procuram-se equivalentes. Há que se considerar, entretanto, um outro componente crucial em situações tradutórias: a cultura.

Para ilustrar a espécie de semiose entre sistemas, farei algumas considerações sobre o processo de tradução² que ocorre na adaptação³ filmica, *Karol Lear*, da peça de William Shakespeare, *King Lear*, pelo cineasta russo Grigori Kozintsev. Essas considerações estão organizadas em duas partes: a primeira trata dos equivalentes intersemióticos e a segunda, da cultura, como elemento decisivo em qualquer tradução.

Tradução

O conjunto dos sistemas de signos cinematográficos pode ser considerado como um construto ao qual damos um significado. O mesmo acontece com o conjunto de signos teatrais. Juntos, constituem o conjunto no qual se integram o que chamamos, neste trabalho, de aspectos intersemióticos da tradução.

Num fenômeno complexo como este, não é possível uma sistematização satisfatória dos signos usados, porque ambos os sistemas—cinematográfico e teatral—, apesar de distintos, se sobrepõem e se misturam. No teatro, como no cinema, a vestimenta e a maquiagem, por exemplo, pertencem igualmente à arte do diretor e à do ator; o diretor de arte influencia o movimento, e o mesmo se diz da ação do ator. No teatro, o trabalho do iluminador auxilia o do diretor de cena e, no cinema, o trabalho desse profissional auxilia o do cenografista, sobrepondo-se a ele. Em ambos, o texto dita os gestos e o movimento e, no cinema, o trabalho da câmara e o processo de edição influenciam muito o significado dos elementos da *mise-en scene*.⁴

Martin Esslin (1990), entretanto, faz uma distinção entre signos denotativos e conotativos, numa tentativa de sistematização dos signos dos meios dramáticos⁵. Esslin divide os sistemas em dois grandes grupos: os que são comuns a todos os meios dramáticos e os que são específicos apenas do cinema. Entre os primeiros, comuns às duas formas de expressão, encontram-se os sistemas fora do drama, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. Entre os específicos do cinema, encontram-se os derivados do trabalho da câmara, da ligação entre os planos e a 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—mensagens morais, filosóficas, políticas - que o escritor, o diretor ou o próprio diretor de arte queiram transmitir. Esta mensagem,

porém, está presa a signos que, quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem, que será explicada posteriormente.

O material de expressão do sistema cinematográfico é constituído não só de imagens mas também de palavras, signos impressos, música e ruídos. Por isso, especula-se sobre a existência de um cerne especificamente cinematográfico, seja ele um sistema múltiplo ou único de signos. Para alguns teóricos, como Eisenstein (1949) e os formalistas russos, o cinema se distingue enquanto 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, focalização, perspectiva e distância entre a câmara e o objeto filmado. Outros teóricos realistas, como Bazin (1967), 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. Embora discordantes nesse aspecto, essas duas abordagens jamais negam a especificidade dos recursos cinematográficos. Numa representação teatral existe também uma enorme variedade de sistemas de significação em operação: cenário físico, contexto cultural, texto dramático, interpretação artística dos atores, etc. Além disso, podemos acrescentar outros elementos, como os das artes cênicas: 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. É a própria procura pela equivalência, ou seja, pelos aspectos que rotulo de intersemióticos, aqueles decorrentes do fato de que o cinema e o teatro possuem propriedades distintivas resultantes de meios diferentes⁶. No cinema seriam, por exemplo, a montagem, recursos de iluminação, a 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 40 anos, afirmou que os romances contém equivalentes de *fades*, dissolvências, *close-ups*, métodos de composição e edição.

Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso. Historicamente, sabe-se que muitos filmes usaram o teatro como fonte, por causa da semelhança evidente entre ambos, em termos de espetáculo. Porém, esses primeiros filmes eram apenas reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado. Hoje, os cineastas, conscientes da precariedade desse procedimento - que desprezava os recursos do meio utilizado - se valem das possibilidades temporais e espaciais ilimitadas do cinema para expandir o drama, isto é, usam equivalentes cinematográficos para determinados signos teatrais.

Num primeiro momento, tentarei exemplificar a tradução intersemiótica do texto dramático para o cinematográfico, através de procedimentos exclusivamente cinematográficos usados por Grigori Kozintsev, ou seja, tentarei mostrar como o cineasta procurou, em seu sistema de signos, equivalentes para o sistema verbal/dramático. Num segundo momento, tratarei de outros aspectos decisivos na tradução semiótica, a saber, os aspectos culturais.

Aspectos Intersemióticos

Equivalentes visuais para as imagens verbais

Em seu artigo, Wayne Schmalz (1985) investiga as imagens equivalentes à poesia de Shakespeare usadas por Kozintsev. Muitas

partem diretamente do texto, embora retomadas de modo diferente; outras derivam da interpretação do cineasta.

Uma das imagens recorrentes no texto de Shakespeare é a pedra. Embora não apareça inúmeras vezes—a não ser em trechos em que Lear se refere às pessoas como “homens de coração de pedra”—qualidades associadas com esse elemento—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 melancolicamente. É no meio desta 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 fundem e se traduzem, ao fim do filme, no 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 encontra seus equivalentes em imagens e falas criadas pelo roteiro, ou recriadas através da cenografia que Kozintsev enfatiza no filme.

O fogo é outra imagem, no filme, tomada diretamente do texto de Shakespeare. Na peça, aparece com tal destaque, que empresta o título ao célebre texto de Wilson Knight (1962) 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, e compara suas lágrimas a chumbo derretido, que queima. (IV, vii, 46). Lear retoma a imagem do fogo em dois momentos cruciais,

durante a tempestade: primeiro, 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 (III,ii,4-6) e depois, quando associa a força destrutiva do fogo à ingratidão das filhas (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, vê-se o fogo da lareira crepitando sobre o ombro direito de Gloucester, quando este acaba de ler a carta forjada por Edmundo, o que sugere destruição e violência. Em terceiro lugar, 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, signo de um outro sistema.

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, Gloucester repete a idéia, dizendo que o mar se encrespará até extinguir os fogos estelares. (III,vii,59)

No filme, porém, Kozintsev escolhe a água como imagem oposta à de 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 mar se apresenta ainda como pano de fundo para a cena em que Lear encontra a filha morta: numa cavidade da pedra, por onde se podem avistar as ondas do mar, Cordélia aparece dependurada pela corda.

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: ele 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” (III,iv,104) e se vê despojado de tudo, reduzido a simples homem desamparado. Para suprir a função de falta e penúria, porém, o cineasta usa, como equivalente, 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 os nomes da 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, não só da falta material, mas da falta 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, portanto, imagens visuais empregadas para substituir as imagens verbais de Shakespeare em seu texto. Estas imagens funcionam como equivalentes.

Equivalentes no sistema cinematográfico

Além das imagens visuais, existem outros recursos, especificamente cinematográficos, que são usados na tradução intersemiótica entre qualquer arte e o cinema. Como na representação teatral, também representam sistemas de signos em operação que podem ser agrupados de acordo com algumas variáveis. O primeiro grupo

tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (plano de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvença, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens.

Cumpra lembrar aqui que esses diferentes sistemas de signos enumerados nunca são percebidos isoladamente: fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçando-se mutuamente e criando 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 interrelacionados. A conjunção dos signos contribui 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 entrecortada 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 daquele momento. Somente para efeito de descrição é que os signos precisam ser separados. Alguns deles podem ser ilustrados no filme estudado. Tentarei apontar aqueles que representam exemplos mais significativos de equivalentes semióticos.

Inicialmente, temos o primeiro plano ou *close-up*, recorrente no filme de Kozintsev, como um signo do mundo de Lear. Segundo Barbara Hodgdon (1977), o filme “descreve o mundo de Lear contrastando a energia das faces em *close-up* com uma sugestiva paisagem específica” (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 (291)”. 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 primeira parte, 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 presença física dos atores. Na segunda parte, correspondente ao resto do texto, as tomadas a média ou a 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 entre empatia e distanciamento, que, de certo modo, manipula nossa leitura, levando-nos 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 tão imutável. Na parte II, onde existem também pistas de acontecimentos futuros, as várias tomadas a longa distância, durante a tormenta, cada vez mais avassaladora, também antecipam a tragédia que está por acontecer.

Um outro procedimento especificamente cinematográfico é a montagem. Também ela, no filme, ajuda a transpor o texto 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.

No filme de Grigori Kozintsev, ações simultâneas são mostradas através de tomadas alternadas e justaposição de dois eventos: o cegamento de Gloucester e a tempestade. É o cineasta que extrapola o 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, bem como a reversão da ordem e do poder. Porém, quando representados por seqüências paralelas justapostas, tornam-se ainda mais intercambiáveis, transmitindo ao espectador 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: o cegamento de Gloucester e o adultério cometido por Goneril e Edmundo. Na primeira, há uma sucessão de tomadas que sugerem, na forma, o tumulto do momento: o cegamento. São tomadas curtas e imprecisas. Depois de interrogar Gloucester, Cornwall joga ao chão a cadeira onde ele está amarrado. A cena do cegamento não é apresentada ao espectador, 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. Há um corte, que dá lugar à segunda cena. A câmara se desloca para o quarto onde Goneril, ao lado da cama, amarra os sapatos. Mostra, em seguida, Edmundo vestindo-se. Ouvem-se, em “voz-off”, alternados com as figuras ora de Edmundo, ora de Goneril, os gritos de Gloucester chamando o filho. Isso torna mais evidente a conotação do inter-relacionamento entre a tortura e o ato sexual. A sugestão é de que 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 nessa cena. 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 encontra, para o filme, um equivalente para o aviltamento que paira sobre o episódio. Novamente, vemos um recurso cinematográfico servindo para traduzir uma idéia, ou seja, a semiótica, enquanto ciência de signos, a serviço da tradução.

Os exemplos acima ilustram algumas possibilidades da tradução intersemiótica: signos verbais para visuais, signos teatrais para

cinematográficos. Ao levarmos em conta, porém, a definição de signo como algo que está em lugar de outra coisa, para alguém, num determinado momento da cadeia semiótica, verificamos a importância da noção de interpretante⁷, não só do mundo objetivo, mas também da cultura. Não apenas os códigos usados nas diversas formas de arte são os responsáveis pela tradução. Existem outros aspectos que se mostram decisivos na produção do filme. Segundo estudiosos de tradução, esses elementos representam aspectos culturais, pois a cultura, um tipo de interpretante, se apresenta como o elemento a ser transportado de um texto para outro. Isso indica que a tradução nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural, noção que será discutida a seguir.

Aspectos culturais

A primeira parte deste trabalho tratou dos recursos intersemióticos usados pelo cineasta russo em sua tradução do texto para o cinema. A segunda parte visa a demonstrar que a tradução do texto de Shakespeare para o cinema teve, além do aspecto intersemiótico, a cultura, como elemento preponderante e decisivo.

A questão social

Entre os vários aspectos constituintes da cultura, salientamos o aspecto social, escolhido pelo cineasta russo, em sua tradução, para ser enfatizado. Esse elemento pode ser exemplificado pela maneira como a ordem social é abordada. Pode tratar-se da ordem social que implica uma hierarquia em que existe o domínio de um homem sobre o outro, uma sociedade de classes. O homem pode ou não percebê-la e, ao percebê-la como injusta, acaba rompendo com ela. Muitas vezes, em sua expressão através da literatura e da arte, o homem revela sua preocupação com este tema. Quando

essa preocupação passa a ser o centro da literatura e, especificamente, do drama, podemos dizer que temos um “drama social”, que se afina com a visão da audiência moderna, cujas vidas parecem controladas, não pelo destino, nem pelas ações das personagens, mas pelo comportamento coletivo, das massas, das classes sociais. Assim, o que chamamos de drama social busca, pois, a reversão da ordem tradicional. Não podemos dizer que a percepção dessa ordem como injusta e o desejo de sua ruptura sempre existiram. Na Idade Média, por exemplo, a ordem era tida como divina, e a religião ensinava apenas a aceitá-la como imutável. O próprio Shakespeare 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, entretanto, não se sustenta plenamente: 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 começava a ser percebida como injusta e passível de mudança. 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. Embora o dramaturgo renascentista tenha aludido à queda do feudalismo como trágica, algumas pistas das preocupações com o social já despontavam em sua obra.

No texto de *King Lear*, a questão social é abordada através do reconhecimento do outro. Esse reconhecimento de que existe um outro, cuja alteridade merece respeito, porque não é inferior—primeira etapa para uma verdadeira consciência social—é o primeiro passo dado por Lear em direção a esse outro. O reconhecimento dele próprio como “um homem muito velho e tolo”

(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*, a “própria coisa, o homem sem as comodidades da civilização [que] não passa de um pobre animal nu e bípede” (III, iv, 103-104) que encarna o “unaccommodated man”, esse homem destituído de tudo, até da proteção da sociedade diante da natureza hostil. Ao se identificar 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. Apesar de, na última cena da peça, Edgar afirmar que os deuses são justos, Lear já deixara entrever que, até a criação de uma sociedade mais equânime, não poderia haver 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. Assim se expressa Lear:

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

Como as tragédias preocupavam-se com os reis, portadores do peso da autoridade, não cogitavam do peso da pobreza, da qual Lear vai tomando consciência. Era preciso padecer sob os “céus enfurecidos”, a “tirania da noite a céu aberto” para conhecer a “pobreza desabrigada” e os “pobres diabos nus” que habitavam seu reino. A pena que sentia marca o início de sua regeneração. É a primeira vez que Lear pensa no outro. “Parte de meu coração sente muito por ti”, diz ele. O desenvolvimento dessa consciência, porém, 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, que dera

tudo às filhas (III, iv, 47-48). Porém, ao vislumbrar os males sociais, através do abandono que presencia, Lear enxerga sua própria imagem de governante e começa, então, a perceber o mal feito com suas próprias mãos (III,iv,32-33). Mais tarde, já consciente de seus atos e dos males que causara, negligenciando os oprimidos, Lear se dirige a Cordélia, refletindo sobre a injustiça que cometera contra ela (IV, vii, 71-75).

Segundo Arthur Sewall (1964), *King Lear* é a peça em que Shakespeare retorna ao tema do homem como alma humana, não em oposição a 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 acontece 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 auto-destrutivo (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 despidos. 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 homem se encontra muito próximo das bestas e, portanto, aquém 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.
(III,iv,100-105)

O caráter discutível do conceito de necessidade humana é reforçado ainda quando Lear rasga as roupas, igualando-se a um animal. “Oh, não raciocineis sobre a necessidade”, diz ele a Regan.

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 (II,iv,259-265).

Nesse exemplo, 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 neste discurso. O que poderia ser um discurso historiando o conceito de necessidade humana torna-se parte de um discurso sobre os privilégios de uma 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.

Os parágrafos anteriores reúnem manifestações de consciência social, algumas vezes latentes e outras vezes explícitas, no texto de Shakespeare. Embora o dramaturgo renascentista não trate dos problemas de hoje, como cortes no serviço de saúde e aumento de impostos, ele denuncia a tardia descoberta de Lear e Gloucester de que a riqueza deveria ser distribuída com os pobres, cujos sofrimentos tinham sido totalmente negligenciados por eles.

O século XX tem presenciado um movimento em direção à ruptura da ordem social injusta, à necessidade de se criar uma outra ordem, em que não haja classes dominantes e classes dominadas. No teatro, Robert Brustein (1967) estuda esse

movimento, caracterizando o que chama de drama de revolta social. A revolta, segundo ele, se expressa no drama, 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, 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. Para o teórico do teatro, Shakespeare, por exemplo, deverá ser reproduzido para uma audiência moderna 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, mas, sim, numa atitude crítica, que conduza às ações sociais. Para que essa atitude crítica se desenvolva, é preciso que a audiência imagine a possibilidade de as personagens agirem diferentemente do habitual. Se o dramaturgo mostrar apenas o que o passado tem em comum com a audiência, ele estará representando, como atemporais e inalteráveis, tanto a natureza humana como o passado e, como fixo e inevitável, o comportamento social. Ao contrário disso, a audiência deve visualizar a impermanência, de modo que até o momento histórico pareça transitório.

Numa encenação de *Lear* voltada para o social, a audiência deve ser encorajada a não se identificar com as personagens⁸. A fúria de Lear não deve ser representada como atemporal e universal, mas relacionada com seu próprio tempo. Para que o impacto seja sentido, deve-se estar consciente de Lear como patriarca, pai, monarca feudal, enlouquecido por um desafio que não lhe haviam ensinado a esperar, nem das filhas nem dos 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.

Expansão do aspecto cultural

No filme de Kozintsev, a questão social se mostra expandida. Além do reconhecimento do outro, já presente no texto, o filme incorpora e altera alguns elementos: inclui elementos cristãos em determinadas cenas, preserva elementos decisivos para uma representação de atitudes cristãs e inclui técnicas brechtianas, todos em direção a uma crítica social.

O filme é uma obra planejada para propiciar uma participação de uma determinada audiência num momento específico (anos 70). Diferentemente do teatro aristotélico, que levava a audiência a se solidarizar com o *status quo*, o filme exige um certo distanciamento crítico, como no teatro de Brecht. Percebe-se todo um mundo histórico circundando o herói, quando uma multidão, levada ao desespero pela pobreza, é apresentada. Porém, o filme apresenta-se também 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.

Como ilustram os exemplos citados anteriormente, a preocupação com o outro já se achava presente no texto de Shakespeare. Porém, o cineasta russo dá uma grande ênfase a esse aspecto, quando inicia o filme mostrando uma multidão de famintos, pobres e pedintes a quem Lear vai, mais tarde, juntar-se literalmente. Nesse sentido, o filme pode ser visto como 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, 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 a 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 se identificar com ele. O fato de Kozintsev usar as imagens de muitos mendigos andando pelo caminho pedregoso destaca enormemente o aspecto social, que passa a ser a tônica do filme.

O segundo elemento que ilustra a preocupação social é o elemento cristão, acrescentado ao filme por Kozintsev. 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, a quem Lear se agarra. 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. Entretanto, apesar de o texto evocar um mundo pagão e o cenário lembrar a atmosfera do Velho Testamento, a sociedade de Shakespeare era cristã. Por isso, talvez, à medida que a história caminha para o desenlace, entrevêm-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, porém, 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 com ritos cristãos. Nesse momento, a tradução feita por Kozintsev reforça o elemento de ordem e de justiça. Retirar o *background* pagão e substituí-lo pelo cristão altera a concepção: o cineasta faz dos valores cristãos um pressuposto do novo texto, que é o filme. Esse elemento coincide com um apelo em favor de uma nova ordem, já que o verdadeiro Cristianismo exigiria solução para o problema das desigualdades sociais.

Um outro exemplo que enfatiza a expansão da questão social no filme é a preservação de um elemento decisivo: o Bobo. Este, 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 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 encontrou um equivalente para a necessidade da volta à ordem, na manutenção do Bobo até o fim do filme, ao contrário do que acontece no texto shakespeariano. Ao fazê-lo, faz com que o filme preserve o lembrete da ordem, mas agora de uma nova ordem, a prometida pelo socialismo. Esse recurso mais uma vez aproxima a obra de Kozintsev da preocupação com a ordem social.

Expandindo a idéia da necessidade de uma nova ordem social, o filme usa alguns elementos equivalentes para 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, todos claramente divergentes do texto. Outros representam uma expansão, 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. Esses recursos 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 da audiência. Como as imagens do filme circundam o espectador, 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 pode ser considerado

como próprio do filme dialético que reconcebe 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. Quando a mensagem é compreendida adequadamente, 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, 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 este tem de interagir e de participar diretamente da lógica do filme.

Não podemos classificar o filme de Kozintsev como um filme dialético, por não corresponder totalmente às características dessa categoria, 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, seguindo, de certo modo, os passos do movimento que preconizava a quebra da antiga ordem social, através da luta de classes.

A poética dominante na Rússia dos anos 20, cujos vestígios se encontram infiltrados no filme, privilegia o Construtivismo Soviético, definido simplesmente como a arte deliberadamente construída, arte de produção, em contraposição a 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, entre outros—contém um comentário visível sobre a iniquidade das desigualdades sociais.

Reflexões finais

Neste trabalho, tentei traçar procedimentos semióticos desenvolvidos pelo tradutor da peça de Shakespeare para o cinema, Grigori Kozintsev, discutindo a procura dos equivalentes visuais para as imagens verbais e os equivalentes específicos do sistema cinematográfico. Para ilustrar esses aspectos, servi-me das idéias de Wayne Schmalz e Barbara Hogdon. Em seguida, concentrei-me nos aspectos culturais da tradução, focalizando, principalmente, a questão social, já existente no texto verbal e traduzida para o cinematográfico. Para ilustrar esse aspecto, utilizei algumas idéias de Arthur Sewell e James Kananagh e baseei-me no conceito de drama social, estudado por Robert Brustein. Concluí que o filme, apesar de não poder ser classificado como dialético e por conter infiltrados vestígios da poética dominante dos anos 20 na Rússia, que visava a um fim utilitário para a arte, acaba por sugerir ao espectador uma reflexão sobre o problema social.

As discussões aqui desenvolvidas exploraram algumas possibilidades de reflexão teórica situadas na interface entre teatro e cinema. Foram ressaltados aspectos relevantes para os textos dramático e cinematográfico estudados, com especial atenção aos aspectos semióticos e culturais que informaram as soluções engendradas pelo diretor.

Obviamente não foram esgotadas as reflexões teóricas potencialmente derivadas da tradução de um sistema de signos para outro. Outros enfoques poderiam privilegiar outras maneiras de significar, próprias do novo sistema semiótico. A ilustração aqui apresentada cumpre, entretanto, seu papel de avançar um pouco mais o estudo das relações entre sistemas semióticos em contato.

Notas

1. Este termo foi empregado por Marcel Cornis-Popp ao falar de adaptação do texto teatral para o cinematográfico.
2. O termo tradução está sendo usado neste trabalho em sentido bem amplo, significando a transposição de elementos de um sistema de signos para outro, com implicações das restrições a que toda tradução está sujeita.
3. O termo adaptação está sendo usado em seu sentido restrito e tradicional de passar um texto literário ou dramático para o cinema.
4. O termo, segundo Penney, define aquilo que comprime todos os sistemas de signos que criam sentido no espaço, isto é, o que é oferecido para ser filmado, a imagem de ação total, criada por elementos como os atores, a cenografia, o vestuário, a iluminação e os adereços.
5. Segundo ele, o termo “meios dramáticos” se refere ao que há de comum entre o teatro e o cinema.
6. Segundo Esslin seriam os específicos do cinema. Para ele, cinema e teatro possuem signos pertencentes a ambos, mas também outros que são específicos de um ou outro meio

7. Para Peirce, o interpretante seria definido como o conjunto de possibilidades interpretativas de um signo, num determinado momento da cadeia semiótica, a relação entre o signo e o objeto.

8. Aqui segue-se o que Brecht aconselha como procedimento para se perceber qualquer conflito social: o distanciamento. Brecht faz uma distinção entre envolvimento emocional e intelectual (distanciamento) do espectador e sugere que é o segundo tipo que permite ao espectador tomar decisões.

Bibliografia

BARNSTONE, W. *The Poetics of Translation: history, theory, practice*. New Haven: Yale University Press, 1993.

BAZIN, A. *What is cinema?* Trans. Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

BENTON, M. e BENTON, P. *Double Vision*. London: Hodder & Stoughton, 1990.

BRUSTEIN, R. *O teatro de protesto*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CORNIS-POPP, M. Emplotting Difference: Textual Translation of the Amadeus Theme. In: Deely, John (ed) *Semiotics 1987*. Lanham: University Press of America, 1988. Pp. 274-286.

EISENSTEIN, S. *Film Form: Essays in Film Theory*. Trans. Jay Leyda. New York: Harcourt Brace & Co., 1949.

ESSLIN, M. *The Field of drama: how the signs of drama create meaning on stage & screen*. London: Methuen, 1990.

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.

HARBAGE, A. (ed) *Shakespeare the tragedies: a collection of critical essays*. Englewood Cliff: Prentice-Hall, 1964.

HEINEMANN, M. How Brecht read Shakespeare. In: Dollimore, Jonathan & Sinfield, Alan. *Political Shakespeare: new essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

HODGDON, B. Two king Lears: uncovering the film text. *Literature/Film Quarterly*, v. 11, p.143-151, 1983.

——. Kozintsev's *King Lear*: filming a tragic poem. *Literature/Film Quarterly*, v.5, n.4, pp. 291-298, 1977.

KAVANAGH, J. H. Shakespeare in ideology. In: Drakakis, John. *Alternative Shakespeare*. London: Methuen, 1985.

KNIGHT, W. *The Wheel of Fire* : interpretation of Shakesporean tragedy with three new essays. London: Methuen, 1962.

KOZINTSEV, G. *King Lear*: the space of tragedy. Trans. Mary Mackintosh. Los Angeles: University of California Press, 1977.

——. *Shakespeare: time and conscience*. Trans. Joyce Vinning. London: Dennis Dobson, 1966.

——. (dir) *Karol Lear*. Russia, 1967-69.

LOTMAN, Y. *Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

OLIVEIRA, S. *Literatura e Artes Plásticas: o “künstlerroman” na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PENNEY, E. F. *The Facts on File: dictionary of film and broadcast terms*. New York: Facts on File, 1991.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

SCHMALTZ, W. Pictorial Imagery in Kozintsev's *King Lear*. *Literature/Film Quarterly*. V.13, n.2, pp.85-94, 1985.

SEWELL, A. Character and Society in *King Lear*. In: Harbage, Alfred. (ed) *Shakespeare, the tragedies: a collection of critical essays*. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1964.