



Agência Financiadora

Universidade Estadual do Ceará

Lucyana do Amaral Brilhante

***EQUUSE AMADEUS: A TRADUÇÃO DOS
PERSONAGENS APOLÍNEOS E DIONISÍACOS DE
PETER SHAFFER PARA O CINEMA***

Fortaleza – Ceará
2007

Universidade Estadual do Ceará

Lucyana do Amaral Brilhante

***EQUUS E AMADEUS: A TRADUÇÃO DOS
PERSONAGENS APOLÍNEOS E DIONISÍACOS DE
PETER SHAFFER PARA O CINEMA***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da linguagem. Linha de pesquisa: Tradução, Lexicologia e Processamento da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves.

Fortaleza – Ceará
2007

Universidade Estadual do Ceará

Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada

Título do Trabalho:

Equus e Amadeus: a tradução dos personagens apolíneos e dionisíacos de Peter Shaffer para o cinema

Equus and *Amadeus*: the translation to screen of Peter Shaffer's Apollonian and Dionysian characters

Autora: Lucyana do Amaral Brilhante

Defesa em: 25/ 05/ 2007

Banca Examinadora

Soraya Ferreira Alves, Profa. Dra.

Meize Regina de Lucena Lucas, Profa. Dra.

Laura Tey Iwakami, Profa. Dra.

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr^ª. Soraya Ferreira Alves, pela atenção, competência e profissionalismo com que orientou este trabalho.

Às professoras Vera Lúcia Santiago Araújo e Denise Azevedo Duarte Guimarães, pelas críticas e sugestões no Exame de Qualificação.

Ao querido, para sempre professor, Carlos Augusto Viana da Silva, pelo exemplo de força de vontade, bem como pelo apoio nos primeiros passos de minha vida acadêmica.

Aos colegas e professores do CMLA, pelas reflexões sobre Lingüística, Pragmática, Tradução, Análise do Discurso e Literatura.

Aos amigos (professores e alunos) do grupo de pesquisa *Tradução e Semiótica*, pelas discussões teóricas e pelo companheirismo dentro e fora da universidade.

À CAPES, pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Aos amigos e familiares, pelo incentivo.

RESUMO

O dramaturgo inglês Peter Shaffer é conhecido por seus dramas filosóficos que apresentam dois protagonistas que se enfrentam na busca de respostas para questões metafísicas. Esta abordagem shafferiana surge da compreensão do autor acerca da obra de Nietzsche e sua teoria sobre a origem da tragédia grega. Nietzsche elabora uma teoria para a origem da tragédia fundada na luta entre dois espíritos antagônicos: o apolíneo (associado à racionalidade) e o dionisíaco (relacionado à passionalidade). As peças *Equus* e *Amadeus*, de Peter Shaffer, exploram o conflito apolíneo-dionisíaco por meio do confronto entre os personagens (Martin Dysart e Alan Strang) e (Salieri e Mozart) respectivamente. *Equus* foi traduzida para as telas em 1977, e *Amadeus* em 1984. Neste trabalho, analisamos como as características apolíneas e dionisíacas dos personagens centrais de *Equus* e *Amadeus* foram traduzidas e redimensionadas na versão cinematográfica. A análise se baseia na compreensão da adaptação fílmica como um processo tradutório e adota como ferramentas de interpretação a semiótica peirceana e estudos da linguagem cinematográfica. Nessa perspectiva, descrevemos as estratégias utilizadas pelos tradutores da peça e analisamos o efeito destas estratégias na ressignificação da obra. Concluimos que, em *Equus*, as características apolíneas e dionisíacas foram destacadas pela iluminação, movimentação da câmera e montagem. Em *Amadeus*, as oposições foram enfatizadas não somente pelo figurino e modos dos personagens, mas ainda pelo enquadramento, posicionamento de câmera e pela montagem.

Palavras-chave: tradução, tradução intersemiótica, literatura, cinema.

ABSTRACT

Peter Shaffer, the English playwright, is well-known for his philosophical dramas that present two dueling protagonists in search for answers to their metaphysical questions. Shaffer's approach of characters stems from his interpretation of Nietzsche's theory of the origins of the Greek tragedy. Nietzsche elaborates a theory to the birth of the tragedy grounded in the conflict of two antagonist impulses: the Apollonian (associated to rationality) and the Dionysian (related to passion). The plays *Equus* and *Amadeus* deal with the clash between Apollonian and Dionysian spirits by means of the opposition of the characters (Martin Dysart-Alan Strang) and (Salieri-Mozart). Both plays were translated into films, *Equus* in 1977 and *Amadeus* in 1984. In this research, we analyzed how the Apollonian and Dionysian characteristics of the protagonists of *Equus* and *Amadeus* were translated and recreated in the films. The analysis is based on the assumption that a film adaptation is, in fact, a translation. We adopt as tools for interpretation Peirce semiotics and the studies of the cinematic language. In this perspective, we describe the strategies used by the translators and analyzed the effect of these strategies in the construction of new meanings. We conclude that, in *Equus*, the Apollonian and Dionysian characteristics were emphasized by the lightening, the changing of position of the camera and the editing. In *Amadeus*, the oppositions were highlighted not only by the costume and manners of the characters, but also by the use and position of the camera and editing.

Key words: translation, intersemiotic translation, literature, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. A relação cinema –literatura	12
1.1 A adaptação cinematográfica	12
1.2 Adaptação cinematográfica como tradução intersemiótica	23
1.3 Procedimentos metodológicos	47
1.3.1 Constituição do <i>corpus</i>	47
1.3.1.1 <i>Equus</i> (peça)	47
1.3.1.2 <i>Equus</i> (filme)	48
1.3.1.3 <i>Amadeus</i> (peça)	49
1.3.1.4 <i>Amadeus</i> (filme)	50
1.3.2 Análise dos dados	51
2. Peter Shaffer e sua obra	54
2.1 A trajetória de Peter Shaffer	54
2.2 Peter Shaffer e o conflito apolíneo-dionisíaco	73
3. A tradução dos personagens em <i>Equus</i> e <i>Amadeus</i>	90
3.1 O personagem no teatro e no cinema: uma breve reflexão	90
3.2 O apolíneo e o dionisíaco em <i>Equus</i>	93
3.3 O apolíneo e o dionisíaco em <i>Amadeus</i>	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
BIBLIOGRAFIA	157
REFERÊNCIAS DO <i>CORPUS</i>	161
ANEXOS	162

INTRODUÇÃO

Quando se fala em pós-modernidade, não raro costumamos escutar clichês que mencionam a inter-relação das linguagens, citando, como exemplo máximo dessas possibilidades de relações, o advento do computador e as linguagens dele decorrentes, como a holografia, a computação gráfica e suas diversas hibridizações. Convém lembrar, todavia, que as relações, combinações, misturas ou hibridizações entre diferentes linguagens sempre existiu, ainda que não estivessem envolvendo as mídias digitais. Um exemplo disso é a antiga inter-relação que se estabeleceu entre a literatura e o cinema.

Passado o momento em que o cinema atraía penas como novidade técnica, iniciou-se um período de experimentações em que houve uma busca por uma linguagem específica que o identificasse e que criasse seus próprios referenciais de interpretação e análise. Mas, ainda assim, o cinema desenvolveu estreitas relações com a literatura, inicialmente porque era comum filmarem peças teatrais; e, posteriormente, porque foi a literatura, notadamente no modelo narrativo do romance de século XIX, a fonte em que o cinema bebeu ao desenvolver sua linguagem mais popularmente difundida. Essa relação entre o cinema e a literatura, contudo, não se perdeu no passado. Até hoje ela pode ser percebida, principalmente devido à freqüente realização de adaptações cinematográficas. As adaptações de obras literárias (tomadas aqui em sua acepção mais abrangente, incluindo não só o romance, a poesia e as peças de teatro, mas ainda os quadrinhos) tornaram-se um fato tão comum que passaram a ser objeto de discussão, não só dos críticos, mas também do grande público.

Na realidade, essa discussão é antiga, e a adaptação de obras literárias sempre possuiu críticos que se posicionaram tanto a seu favor, como contra. A esse respeito, comenta Bazin (2000: 22) que a adaptação se tornou uma forma de difundir a literatura para o público que não acessa a obra dos grandes escritores. E, exatamente por isso, ela passou a ser objeto de várias críticas negativas, afinal, a literatura tende a ser encarada como uma arte por excelência; enquanto o cinema costuma ser visto como uma arte secundária que busca na literatura uma forma de se legitimar.

Ao ser visto como elemento derivado, o filme adaptado de uma obra literária tende a ser julgado pelo critério de fidelidade em relação ao livro. Contudo, esse argumento não mais se sustenta no atual desenvolvimento das discussões. O filme, mesmo aquele que é adaptado, é uma obra autônoma e, em consequência disso, lida com um sistema de signos diferente do sistema literário.

São várias as maneiras de compreender a obra fílmica adaptada, alguns autores se referem a ela como uma reescrita, ou a um diálogo entre textos, outros, ainda, como uma tradução. Qualquer que seja a abordagem, o importante é atentar para as possibilidades que esta nova obra tem para redimensionar o texto anterior, a partir do uso de seus próprios códigos.

Nesta pesquisa, consideramos a adaptação fílmica como uma tradução. Para isso, trabalhamos com as novas abordagens adotadas pela teoria de tradução que a entendem como o resultado de um processo regulado por diferentes fatores, como: as influências do contexto cultural e histórico, a importância e influência da recepção, a questão da multiplicidade de sentidos etc. Investigaremos questões ligadas à adequação das linguagens literária e cinematográfica que, conforme mencionamos, apresentam nítidas diferenças, mesmo quando a obra literária em questão é uma peça teatral, o que ocorre em nossa pesquisa.

O interesse nesta pesquisa teve como ponto de partida as discussões de um grupo de estudo sobre tradução intersemiótica. A escolha de ter como objeto de análise o trabalho de Shaffer, contudo, surgiu ainda na graduação, quando estabelecemos contato com o dramaturgo que, de tanto ver sua obra ser adaptada para o cinema, acabou por se tornar um roteirista. Constatamos, então, a grande qualidade do autor inglês, qualidade essa que é evidenciada em sua originalidade, na habilidade da utilização dos recursos e técnicas teatrais, na intensidade dos diálogos e na sólida construção dos personagens.

Já a atração pelo estudo de seus personagens nasce da produção do trabalho de conclusão de curso *Equus: a construção do personagem Alan Strang na tradução cinematográfica*. A partir desse trabalho vislumbramos a complexidade dos personagens shafferianos, seus conflitos, seus embates e seu fascínio. Também foi por meio deste trabalho que conhecemos a visão de Shaffer sobre a tensão apolínea e dionisíaca, tensão esta que é vista como forma de interpretação da vida. A observação da maneira shafferiana de fazer as visões de mundo colidirem, por meio dos personagens, gerou algumas dúvidas e a necessidade de continuar com a

investigação, ampliando seu estudo. Essa temática, tão essencial em sua obra, foi nitidamente influenciada pelas discussões de Nietzsche em seu livro *A origem da tragédia*, e sua teoria sobre a coexistência das forças apolíneas e dionisiacas na gênese da verdadeira tragédia grega que, infestada pelo racionalismo socrático, entrou em decadência.

No referido trabalho, ao analisar a adaptação fílmica de *Equus*, uma obra cujo roteiro cinematográfico foi elaborado pelo próprio autor, começamos a nos questionar se este fato influiria sobremaneira na tradução, uma vez que, *Amadeus*, outra peça de Shaffer que também foi adaptada, mas com a ajuda no roteiro de Milos Forman, gerou um filme muito diferente. Adveio, então, o questionamento: como pode um escritor adaptar sua própria obra e conseguir resultados tão diversos? Desta questão inicial florescem as outras discussões a serem abordadas na pesquisa.

Assim, pretendemos analisar a tradução dos personagens principais em *Equus* (Dysart e Strang) e *Amadeus* (Salieri e Mozart) para o cinema, atentando, especialmente, para os recursos utilizados na tradução e ressignificação das características apolíneas e dionisiacas, identificando possíveis similaridades ou diferenças entre os resultados destas estratégias tradutórias. Esperamos que esta pesquisa contribua com os estudos da adaptação fílmica de obras literárias para o cinema e que possibilite reflexões pertinentes à obra e aos personagens de Peter Shaffer.

Desejamos, ainda, colaborar com uma discussão mais ampla, que é a da compreensão da adaptação como resultado de um processo tradutório. Justificamos a adoção da visão da adaptação como tradução com base no conceito de tradução intersemiótica de Jakobson e nas semelhanças das discussões que tanto pautam os estudos da adaptação quanto os estudos de tradução. Nossa análise irá se basear em alguns princípios dos estudos descritivos, dentre eles, o da compreensão da importância do pólo receptor da tradução (já que é a partir dele que o processo se inicia), o da descrição das escolhas e estratégias tradutórias do tradutor e no de rechaço das noções de fidelidade ou equivalência. Dos estudos descritivos trabalharemos, de maneira geral, com as noções de reescritura de Lefevere, mas sem levar a cabo, em detalhe, suas sugestões na análise de adaptações fílmicas.

Além dos conceitos da tradução, tencionamos fundamentar nossa análise nas teorias sobre o estudo do teatro, incluindo o estudo do personagem, e nas

teorias de análise cinematográfica, atentando não só para as discussões teóricas, mas ainda aspectos práticos e históricos relativos a essas duas linguagens. Somado às teorias tradutórias, às teorias da linguagem literária (teatro) e do cinema, utilizaremos o instrumental oferecido pela semiótica peirceana. Acreditamos que a semiótica de Peirce, a partir de sua noção de semiose, isto é, a visão da significação como processo dinâmico e infinito, coaduna-se, perfeitamente, com uma visão mais atual de tradução, ou seja, a compreensão da tradução não como uma tarefa estanque e finita, mas como um processo, algo que enseja permanente revisão e mudança. Assim, nossa análise não pretende oferecer uma interpretação que se pretende única, mas colaborar na compreensão das soluções encontradas pelos tradutores na adaptação fílmica das características próprias dos personagens apolíneos e dionisíacos de Shaffer.

No intuito de facilitar o acesso rápido aos elementos observados em nosso estudo, utilizaremos, como ferramenta metodológica, o fichamento das peças *Equus* e *Amadeus*. O que chamamos de fichamento é a divisão das obras em blocos narrativos, com as descrições das cenas. Utilizaremos, ainda, a decupagem de algumas cenas dos filmes, que contará não só com a descrição dos blocos narrativos, mas com algumas descrições mais apuradas, uma vez que considera dados como a montagem, o posicionamento da câmera, a incidência ou não de música, ente outros.

Nosso trabalho está dividido em três partes. Em um primeiro momento trataremos das questões teóricas sobre a adaptação fílmica e sua relação com as questões de tradução. Neste momento, a partir de nossas considerações, explicaremos porque trataremos a adaptação como um processo tradutório, fundamentando nosso tratamento nas discussões mais atuais sobre as teorias de tradução e na semiótica peirceana. Ainda na primeira parte, apresentaremos os procedimentos metodológicos adotados na análise. Na segunda parte do trabalho, enfocaremos o trabalho de Peter Shaffer, explicitando sua evolução, enfatizando suas temáticas preferidas e questões pertinentes ao embate apolíneo-dionisíaco. E, finalmente, analisaremos a tradução dos personagens apolíneos e dionisíacos de *Equus* e *Amadeus* para o cinema.

1. A RELAÇÃO CINEMA - LITERATURA

Este capítulo tratará da relação entre o cinema e a literatura. Consideraremos, em nossa exposição, tanto as discussões e argumentações dos teóricos que tratam da adaptação de obras literárias para o cinema na perspectiva única da adaptação, quanto aquelas que entendem este processo como uma tradução. Em face disto, dividiremos o capítulo em três partes distintas. Inicialmente, abordaremos as questões levantadas e debatidas pelos teóricos da adaptação cinematográfica, como, a natureza da relação entre a literatura e o cinema, a possível existência de uma hierarquia e a noção de fidelidade, entre outros. Em seguida, trataremos da abordagem da adaptação como tradução. Neste momento, exploraremos as discussões relativas à noção de tradução e sua implicação na utilização do conceito de fidelidade, e à visão da adaptação fílmica como resultado de uma tradução intersemiótica. Para tanto, faremos uma breve explanação de alguns conceitos da semiótica peirceana. Finalmente, apresentaremos os procedimentos metodológicos que aplicamos no desenvolvimento de nossa pesquisa.

1.1 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Desde seus primórdios o cinema desenvolveu uma vinculação com a literatura, o que inclui não somente os romances, mas também outros gêneros, como o teatro. Como explicita Brito (2006), em seu início, o cinema existia como atração em si mesmo, ou seja, as pessoas queriam ter acesso à novidade técnica. Pouco importava o que seriam as imagens, o cinema atraía pelo “poder fotográfico de copiar o movimento das coisas” (2006: 137-138). Era a época do que viria mais tarde a ser denominado pelo teórico americano Gunning como “cinema de atração” (apud Brito: 137). Mas não tardou para que a novidade se tornasse cansativa e, carecendo naquele momento o cinema de uma linguagem específica, ganha destaque a prática de se gravar espetáculos teatrais. Estas gravações adotavam o uso da câmera com um ponto de vista fixo, situando-a “na clássica posição dos espectadores” (Xavier, 1984: 14). No entanto, com o passar do tempo, o cinema passou a buscar o desenvolvimento de sua linguagem.

É interessante notar que, na busca pelo desenvolvimento de uma linguagem, cinema e literatura também estão imbricados. Conrad, em 1897, afirma a respeito de suas intenções literárias: “a tarefa que tento atingir é, pelo poder da palavra escrita, fazer com que ouçam, fazer com que sintam e, acima de tudo, fazer com que vejam”¹ (apud Mcfarlane, 1996: 3). Dezesesseis anos mais tarde, D. W. Griffith, considerado por muitos um dos principais criadores da linguagem cinematográfica afirma: “a tarefa que tento atingir é acima de tudo fazer com que vejam”² (apud Mcfarlane, 1996: 4). A respeito disso, e ao comentar a diferença entre os meios cinematográfico e literário, Bluestone, no ensaio *The two ways of seeing*, afirma que “entre a percepção da imagem visual e o conceito da imagem mental repousa a diferença essencial entre os dois meios”³ (apud McFafarlane, 1996: 4).

A influência que a literatura exerceu no cinema é notória, em especial no que concerne ao desenvolvimento de sua linguagem. O cineasta americano Griffith afirmou ter sido influenciado pela literatura de Charles Dickens na concepção e realização de sua obra por meio de recursos de linguagem, que depois instituiriam o que viríamos a conceber como linguagem cinematográfica. Como nos relata Brito (2006: 137):

Foi nas páginas de narrativas de Dickens que Griffith foi se basear para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material a ser filmado, o que criou, automaticamente e para sempre, uma verdadeira tipologia do plano cinematográfico [...]. Mais importante ainda foi a lição, tirada sempre de Dickens, de que, no processo de narrar visualmente uma estória, esses planos diversos podiam e deviam ser combinados do mesmo jeito que o criador muda, de repente e sem explicação, o alvo de seu discurso, de um elemento ficcional para outro, independentemente das dimensões de tais elementos e das distâncias diegéticas entre eles. Assim, não era somente o enquadramento que se aprendia com a literatura, mas a própria montagem, com a noção de contraste aí implícita.

Vale salientar aqui, que outros cineastas contribuíram enormemente para a criação da linguagem cinematográfica. Entre eles, destacamos Eisenstein, figura essencial para a história do cinema. Eisenstein, juntamente com outros nomes, fez parte de um movimento estético-político iniciado na Rússia, a partir de 1914, conhecido como construtivismo. O movimento estava ligado à ideologia marxista e negava a “arte

¹ Todas as traduções sem referências neste trabalho são da autora. “My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see”.

² “The task I am trying to achieve is above all to make you see”.

³ “[...] between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media”.

pura” e propunha a inserção da arte em uma realidade concreta e revolucionária. A arte deveria, assim, servir objetivos sociais e a construção de um mundo socialista.

O cineasta russo, ao contrário do modelo de linguagem proposto por Griffith de um cinema representativo, narrativo e ficcional, propõe o uso no cinema de uma “montagem de atrações”. Em seu entender, uma atração seria

[...] qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais (apud Xavier, 1984: 107).

Convém ainda lembrar que esta idéia de “montagem de atrações” advém de uma divisão que Eisenstein faz do teatro: teatro narrativo-representativo e teatro de agit-atrações. Este último seria o “definidor da linha correta na edificação de uma prática teatral compatível com a revolução” (Xavier, 1984: 107). A idéia de Eisenstein sugere, portanto, a introdução de elementos que seriam manipulados no intuito de promover efeitos emocionais e, por conseguinte, um discurso. Seu objetivo seria o de se opor ao cinema de Griffith que, no seu entender, junto ao teatro e literatura naturalistas, cria uma ilusão de realidade. Sua proposta se vincula ao princípio do poeta Maiakovski, o qual afirma que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Xavier, 1984: 108).

Dessa forma, a montagem típica do cinema clássico e narrativo de Griffith é rejeitada por Eisenstein que propõe uma “montagem figurativa” (Xavier, 1984: 108). Esta montagem colabora para a falta de uma evolução dramática dos personagens e evita o encadeamento, o fluxo natural dos acontecimentos, privilegiando a “inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético” (Xavier, 1984: 108). As inserções constituem, ainda assim, parte da idéia a ser desenvolvida no filme.

A partir do exposto, pudemos demonstrar a colaboração inegável da literatura e seus modelos na criação da linguagem cinematográfica. Muitos escritores, entretanto, criticaram as adaptações cinematográficas de livros. Um destes escritores foi Virginia Woolf (1978), que a respeito da adaptação afirmou em seu artigo *The cinema*:

Todos os famosos romances do mundo, com seus personagens conhecidos e suas cenas famosas, ao que parece, somente pediam para serem postos nos filmes. O que poderia ser mais fácil ou mais simples? O cinema lançou-

se em sua vítima com imensa avidez e no momento mal consegue subsistir sobre o corpo de sua vítima infeliz. Mas os resultados são desastrosos para ambos. A aliança não é natural⁴ (1978: 182).

Apesar das críticas à adaptação cinematográfica, se não como um todo, mas pelo menos à adaptação feita até aquele momento, Woolf reconhece as potencialidades do cinema. Ela afirma que embora o cinema até aquele ponto tenha fracassado em encontrar a exata expressão para as emoções literárias, ele ainda poderia deixar de ser “um parasita” e “caminhar ereto” (1978: 183). Ela afirma, entretanto, que este momento ainda estaria por vir.

Contudo, se grande parte de nosso pensamento e sentimento está ligado ao ver, algum resíduo de emoção visual que não tem utilidade seja para o pintor, seja para o poeta, deve ainda aguardar o cinema. Parece bastante provável que esses símbolos não serão os objetos reais que vemos diante de nós. Algo abstrato, algo que se move com arte controlada e consciente, algo que pede pouquíssima ajuda às palavras ou à música para se fazer inteligível [...]. Então, de fato, quando alguns novos símbolos para expressar o pensamento forem encontrados, o cineasta terá grandes riquezas a seu comando⁵ (1978: 184, 185).

Por outro lado, já naquele tempo, alguns escritores perceberam a grandeza do cinema, não o vendo como “um parasita”, mas percebendo inclusive o quanto o cinema poderia vir a influenciar a literatura. Entre eles, podemos citar Tolstoi (apud Whelehan, 1999: 5) que afirmou:

Você perceberá que este aparelhinho perfeito com manivela giratória irá revolucionar nossa vida – a vida dos escritores. É um ataque direto no antigo método da arte literária. Teremos que nos adaptar à tela sombria e à máquina fria. Uma nova forma de escrever será necessária.... Mas gosto disso. Esta rápida mudança de cena, esta mistura de emoção e experiência – é bem melhor que o pesado e lentamente delineado tipo de escrita a qual nós estamos acostumados. Está mais próxima da vida. Também na vida mudanças e transições surgem repentinamente bem a nossa frente, e emoções da alma são como um furacão. O cinema prediz o mistério do movimento. Isto é grandioso⁶.

⁴ “All the famous novels of the world, with their well-known characters and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What would be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to the moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural”.

⁵ “Yet if so much of our thinking and feeling is connected with seeing, some residue of visual emotion which is of no use either to painter or to poet may still await the cinema. That such symbols will be quite unlike the real objects which we see before us seems highly probable. Something abstract, something which moves with controlled and conscious art, something which calls for the very slightest help from words or music to make itself intelligible [...]. Then indeed when some new symbol for expressing thought is found, the film-maker has enormous riches at his command”.

⁶ “You will see that this little clicking contraption with the revolving handle will make a revolution in our life – in the life of writers. It is a direct attack on the old method of literary art. We shall have to adapt ourselves to the shadowy screen and to the cold machine. A new form of writing will be necessary.... But I rather like it. This swift change of scene, this blending of emotion and experience – it is much better than the heavy, long-drawn-out kind

De acordo com Michel Mourlet (apud Brito, 2006: 140), a criação do cinema atingiu enormemente o romance do século XX. Segundo Brito (2006: 140), tanto a crítica quanto a historiografia literárias afirmam que o romance reagiu ao cinema ora acolhendo-o, ora afastando-se. Como exemplo de escritores do século XX que se aproximaram do cinema, são citados os americanos Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Cadwell – que aproximaram seus textos dos roteiros de cinema ao centrarem o foco narrativo no protagonista que não era onisciente –, bem como os europeus Malraux, Gide, Camus e Woolf. Enfim, como sugere Brito (2006), “o consenso parece ser o de que, depois de conhecer o cinema, nunca mais a literatura foi a mesma” (2006, 141).

Convém explicar um ponto muito importante no que tange a mútua relação cinema-literatura: é a questão da “crise de representação das artes” (Brito, 2006: 165). Segundo Brito (2006: 165; 166), em geral, as artes (pintura, teatro, dança, escultura e literatura) sempre possuíram natureza representacional, isto é, eram imitativas. Essa natureza foi levada à exploração extrema em um movimento conhecido por naturalismo. Os movimentos de vanguarda que surgiram no final do século XIX e início do XX questionavam essa postura naturalista da capacidade representativa das artes. A impossibilidade de representar seria o teor das obras, daí decorreram movimentos artísticos chamados de abstracionistas. O cinema, tal como outras artes, foi atingido. Brito cita Buñuel, o cinema poético francês e o cinema montagem soviético como exemplos típicos do cinema a seguir estes movimentos de não-representação.

Por outro lado, Brito (2006) explica, sem negar as experiências contrárias, que historicamente o cinema não se curvou às “tendências abstracionistas e desestruturadoras” (2006: 166). Como era ainda muito insipiente enquanto estes movimentos se desenvolviam em outras artes, o cinema se desenvolve e se firma ao longo do século como arte representacional, herdeira do modelo narrativo do romance do século XIX, ou seja, com começo, meio e fim. Assim, Brito prefere focar a experiência de um modelo de cinema que foi o acolhido pelo grande público.

Com a criação e o conseqüente desenvolvimento da linguagem cinematográfica, o cinema começou a trilhar um caminho que o fez desenvolver e se

of writing to which we are accustomed. It is closer to life. In life too, changes and transitions flash by before our eyes, and emotions of the soul are like a hurricane. The cinema has divined the mystery of motion. And that is greatness”.

firmar no cenário cultural. Apesar de já ter estabelecido um caminho próprio, independente da literatura, ainda é possível perceber a imbricada relação cinema-literatura, que permanece na constante recorrência a textos literários como “inspiração” de roteiros cinematográficos, ou seja, na freqüente realização de adaptações cinematográficas.

A adaptação filmica não só é um recurso muito freqüente, como também, e apesar de todas as críticas, é bastante apreciada. Segundo Giddings (apud Cartmell, 1999), as adaptações possuem inegável visibilidade e prestígio, prova disso é que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, entidade americana composta por vários trabalhadores da indústria do cinema, com sede em Beverly Hills (Califórnia), entregou três quartos de seus prêmios de melhor filme para roteiros adaptados de livros. Também é importante ressaltar sua viabilidade comercial, pois dos vinte filmes mais rentáveis da história, quatorze são adaptações. Tamanho sucesso comercial é um indicador da aceitação das adaptações pelo grande público. Ainda que se possa sugerir que parte significativa do público não toma conhecimento se o filme é ou não a adaptação de uma obra literária, é sabido que, quando se trata de um cânone, os estúdios nunca deixam de mencionar a relação entre as duas obras.

Naremore (2000), na introdução de *Film adaptation*, expõe uma série de considerações acerca dos estudos das adaptações cinematográficas. Ele diz, por exemplo, que no âmbito dos estudos de cinema, a adaptação é uma das áreas menos estudadas, sugerindo, em seguida, que isto se deveria ao fato de os estudos das adaptações estarem vinculados aos departamentos de literatura. A adaptação, portanto, seria usada como “uma forma de ensinar a literatura célebre por outros meios”⁷ (2000: 1); ela não passaria de um recurso a mais a ser disponibilizado para o estudo da literatura. Existiria, dessa forma, uma hierarquia entre literatura e cinema, uma hierarquia que se manifestaria até mesmo pelos meios institucionais.

O referido autor afirma, ainda, que essa hierarquia é influenciada pela visão que a maioria das universidades americanas têm sobre literatura e arte. Essa visão resultaria de uma mistura entre a estética kantiana e as idéias sobre sociedade de Matthew Arnold. O primeiro afirmava que tanto “o fazer [...] [quanto] a apreciação da arte eram concebidos como atividades especializadas, autônomas e

⁷ “[...] a way of teaching celebrated literature by other means”.

transcendentes e que se relacionavam acima de tudo com a forma específica do meio”⁸ (2000: 2). O segundo argumentava que o trabalho artístico é sinônimo de cultura e que “a tradição cultural herdada pelo mundo judaico-cristão, que personificava o que de melhor já foi pensado e dito, pode ter uma influência civilizadora, transcendendo tensões sociais e conduzindo para uma sociedade mais humanitária”⁹ (2000: 2). O que poderíamos dizer acerca da junção dessas visões sobre a arte “autêntica” e seu papel, é que ela existe para o simples deleite estético; ou como disse Stephen Dedalus, o famoso personagem de *Portrait of the Artist as a Young Man* (1914) de James Joyce, o efeito da arte é o “êxtase silencioso e luminoso do prazer estético”¹⁰ (apud Naremore, 2000: 3). Em face disso, Naremore afirma que é comum acreditar ser a literatura “superior” ao cinema, porque ela é verdadeiramente arte, enquanto o cinema assim não poderia ser considerado, uma vez que estaria sujeito às exigências da indústria cultural de massa e, por conseguinte, à obtenção de lucro. Obviamente, ele se refere aqui ao modelo de cinema narrativo que se vincula à esmagadora maioria da produção cinematográfica.

A respeito deste assunto, Bluestone revela que a relação entre romance (ou qualquer outro gênero literário) e filme tem sido “abertamente compatível [e] secretamente hostil”¹¹ (apud Whelehan, 1999: 7). Ele questiona o argumento de que escritores produziram um trabalho de arte, de alta qualidade, decorrentes de seu esforço solitário e desprovido de qualquer preocupação de cunho material. Os filmes, em contrapartida, seriam produzidos por companhias, com altos custos de produção que devem ser resgatados por uma folgada margem de lucros, além de estarem à mercê da censura dos produtores. Ele ressalta que esta visão pode prejudicar a análise de filmes de uma maneira geral. Ele diz:

A suposição de que a obra literária é mais complexa que o filme é uma nova maneira de privilegiar ‘arte’ na ficção, ela destrói a possibilidade do estudo sério a respeito do registro verbal, visual e sonoro do filme, além de sugerir que o filme é incapaz do uso de metáforas ou de simbolismo¹² (apud Whelehan, 1999:6).

⁸ “[...] the making and the appreciation of art were conceived as specialized, autonomous, and transcendent activities having chiefly to do with media-specific form”.

⁹ “[...] the inherited cultural tradition of the Judeo-Christian world, embodied in “the best that has been thought and said,” can have a civilizing influence, transcending class tensions and leading to a more humane society”.

¹⁰ “[...] luminous silent stasis of aesthetic pleasure [...]”.

¹¹ “[...] overtly compatible, secretly hostile”.

¹² “The assumption that fiction is more ‘complex’ than film is another way of privileging ‘art’ in fiction and undermines the possibility of serious study of the verbal, visual and audio registers of the film, as well as suggesting that film is incapable of metaphor or symbolism”.

E tal conclusão, além de preconceituosa, é inverídica.

Para Whelehan (1999), a comparação entre obra literária e o filme privilegia até de forma inconsciente a ficção original em detrimento do filme resultante da adaptação. Cartmell (1999), por sua vez, levanta uma problemática muito interessante a respeito desta suposta hierarquia entre literatura e cinema. Segundo a autora, a hierarquia está possivelmente relacionada ao tipo de obra que foi adaptada. Para ela, quando se trata de um cânone, mesmo que a grande maioria da audiência não conheça o texto original, a tendência é da crítica negativa em relação ao filme. Por outro lado, quando a obra adaptada faz parte do que muitos chamam de subliteratura, as críticas ao filme costumam ser menos contundentes. Muitas vezes sequer se menciona o fato de ele ter sido um filme decorrente de uma obra literária adaptada.

A questão da hierarquia entre literatura e cinema leva a uma outra problemática freqüentemente discutida quanto se trata de adaptação cinematográfica: a fidelidade do filme em relação à obra literária. Bazin (2000), em seu artigo *Adaptation, or cinema as digest* (1948), critica a opinião estabelecida na época de que a adaptação cinematográfica não se justificava esteticamente. Ele afirmava que o problema da adaptação está na necessidade de se encontrar equivalentes para os conteúdos de valor estético-literários. Ele cita como exemplo o uso do passado simples da obra de Gide e critica a não utilização de um equivalente estético para este recurso no filme adaptado. Segundo Bazin,

[...] nenhum detalhe da narrativa pode ser considerado secundário, todas as características sintáticas são, na verdade, expressões do conteúdo psicológico, moral e metafísico do trabalho. O uso do passado simples por André Gide é, de alguma maneira, inseparável dos eventos de *A sinfonia pastoral*¹³ [...] (2000: 19-20).

Assim, não é que as adaptações não se justificassem esteticamente, o problema era que a maioria das adaptações não era feliz em realizar a transposição de elementos estéticos do texto para elementos estéticos equivalentes nas telas. Para Bazin, era perfeitamente possível que um filme conseguisse transpor a essência e a significação estética de uma obra literária. Ele diz: “não é impossível

¹³ “ [...] no detail of the narrative can be considered secondary, all syntatic characteristics, then, are in fact expressions of the psychological, moral or metaphysical content of the work. André Gide’s simple pasts are, in a way, inseparable from the events of *The pastoral symphony*[...]”.

para a alma artística se manifestar através de outra encarnação”¹⁴ (2000: 22). Ele até mesmo afirma ser possível que o filme ultrapassasse o valor estético da obra original. Ele cita como exemplo a adaptação da obra *A day in the country*, de Guy de Maupassant, feita por Jean Renoir.

Ainda que sua opinião não condene *a priori* a adaptação a estar em um patamar inferior em relação à literatura, e apesar de defender a adaptação, uma vez que ela serviria como elemento para despertar o grande público para a leitura do romance, não há como não perceber a visão um tanto parcial em favor da literatura, pois Bazin falava em equivalência, fidelidade, essência, o que necessariamente implica na visão da literatura como modelo a ser atingido. Da mesma forma, o argumento de ver na literatura uma forma de conquistar novos leitores traz embutida a máxima de Matthew Arnold de que o “acesso à literatura é moralmente edificante”¹⁵ (apud Cartmell, 1999: 25) e, conseqüentemente, a conclusão de que ter acesso à literatura diluída (leia-se aqui adaptações fílmicas) é melhor que não ter nenhum acesso à literatura.

Este último argumento também desconsidera o caminho inverso, isto é, a influência dos filmes que são adaptados para livros, o que não é tão comum, mas pode ocorrer, e o crescente número de publicações de roteiros de filmes. Para Cartmell (1999), é necessário “abrir os estudos de adaptação e estender às adaptações tela–texto, como também às adaptações variadas em que a multiplicidade de fontes [originais] não é algo a ser lamentado, mas comemorado”¹⁶ (1999: 28).

A fidelidade foi um conceito que perdurou até bem pouco tempo nos estudos das adaptações cinematográficas. Segundo Stam (2000), a crítica, ao lidar com a adaptação, não raro usou, ou ainda usa, termos como “infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e profanação”¹⁷ (2000: 54). Porém, a noção de fidelidade para ele não passa de uma quimera. Um de seus primeiros questionamentos é: fidelidade a que? Será que existe de fato, na obra literária, uma essência, um núcleo? Stam afirma que costumamos dizer que um filme é infiel ao original, quando sentimos que ele não capturou o que consideramos fundamental na

¹⁴ “[...] it is not impossible for the artistic soul to manifest itself through another incarnation [...]”.

¹⁵ “[...] access to literature is morally edifying [...]”.

¹⁶ “[...] to open up the study of adaptation to extend to screen-to-text adaptations, as well as multiple adaptations where a multiplicity of sources is not bemoaned but celebrated”.

¹⁷ “[...] infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, [...]”.

obra, seja no âmbito da narrativa, das características estéticas ou da temática desenvolvida. Contudo, cabe-nos questionar, será que o que consideramos essencial em uma obra é essencial para todos os leitores? Será que somente existe uma leitura possível? Alguns poderiam argumentar que a obra adaptada deveria ser “fiel” às intenções do autor, mas esse conceito é muito vago para ser inferido de maneira a ser generalizado. Quanto a isso, Peter Shaffer (1984) afirma na introdução da peça *Amadeus*: “qualquer trabalho artístico – não importa o quão finalizado ele pareça estar – possui uma vida própria, independente; ele muda de acordo com o ânimo e as circunstâncias do leitor, espectador ou ouvinte” (1984, xi)¹⁸.

Stam (2000) ainda comenta que a noção de fidelidade também é problemática quando falamos em relação à adaptação fílmica porque estamos falando de meios diferentes. Para ilustrar essa problemática, ele utiliza um trecho do livro *Vinhas da ira* de Steinbeck. No referido trecho, descrevem-se os momentos anteriores à partida da personagem Ma Joad para a Califórnia. A personagem abre uma caixa, olha algumas cartas, fotografias, um jornal e um par de brincos que havia dentro dela. Stam ressalta que, na adaptação fílmica desse pequeno trecho, o diretor vai se deparar com uma série de questões: como será a aparência das cartas? Quem estará nas fotografias? Qual será a manchete do jornal? Deverá existir um fundo musical? Ao encontrar respostas e tomar suas decisões, o diretor inevitavelmente estará criando uma obra que se diferenciará do romance. Mais uma vez, o conceito de fidelidade colide com a natureza da atividade de adaptação cinematográfica. Nem a recusa do diretor em usar intensamente os recursos típicos do cinema, como efeitos sonoros, de imagens (foco, planos, luz) e narrativos (roteiro, montagem etc), garante a total “fidelidade” em relação à obra literária. A fidelidade em relação ao texto, portanto, é improvável.

Apesar de tantos argumentos contrários, a idéia de fidelidade, que implica na visão do texto literário como o texto cuja essência deve ser alcançada pelo filme, é tão arraigada, que mesmo autores que se colocam contra ela sugerem uma divisão das adaptações por categorias. E estas categorias se definem a partir do critério de aproximação ou não do texto original. Wagner (apud Cartmell, 1999), por exemplo, indica três categorias: transposição, comentário e analogia. Na

¹⁸ “[...] any work of art – no matter how ‘finished’ it may seem to be – has an independent life of its own; it changes according to the frame of mind and the circumstances of the reader, watcher or listener”.

transposição, o texto literário seria transferido da maneira mais precisa possível. No comentário, ocorrem alterações em relação ao texto original e na analogia o original é usado apenas como ponto de partida. De maneira semelhante, Dudley Andrew (apud Cartmell, 1999) também classifica as adaptações em “transformação, intercessão e empréstimo”¹⁹ (1999: 24). Na primeira, o texto original é reproduzido essencialmente, na segunda, a adaptação tenta recriar o original e na última não se preocupa em atingir fidelidade. É curioso notar, no caso da classificação de Dudley Andrew, a nomenclatura utilizada. Acreditamos ser um tanto contraditório classificar de transformação a tentativa de adaptar “fielmente” um texto.

No intuito de por fim a qualquer argumento que professe em favor da fidelidade, Stam (2000) defende a noção de adaptação como um diálogo entre textos. Segundo ele, esta intertextualidade pode ocorrer de maneira voluntária ou inconsciente, pois qualquer texto é, de alguma forma, gerado por outros textos. Ele explica, então, os conceitos de Gérard Genette em relação à adaptação fílmica. Das categorias apresentadas por Genette, Stam fixa-se na de hipertextualidade, ou seja, na relação de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto) que é transformado, elaborado ou ampliado. Assim sendo, “adaptações fílmicas [...] são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e atualização”²⁰ (2000, 66). Estas transformações são influenciadas por outros discursos e ideologias da época, sendo ainda mediadas por uma série de outros aspectos como: estilo, restrições políticas, predileções autorais, vantagens econômicas etc.

Por fim, Stam (2000) comenta que a palavra mais adequada para denominar o exercício da adaptação e suas transformações é a palavra tradução. Segundo ele, a noção de tradução implica necessariamente em perdas e ganhos. Apesar de concordarmos com a sugestão do autor, devemos lembrar que esta visão da tradução não foi, ou não é, uma visão que carece de opositores. Ao contrário, como veremos adiante, a idéia de tradução foi, durante a maior parte de sua história, vinculada à idéia de igualdade. É sobre a compreensão da adaptação cinematográfica como atividade de tradução que trataremos a seguir.

¹⁹ “[...] transformation, intersection and borrowing”.

²⁰ “Filmic adaptations, in this sense, are hypertexts derived from preexisting hypotexts that have been transformed by operations of selection, amplification, concretization and actualization”.

1.2 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA COMO TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Nossa análise trabalhará com a adaptação fílmica sob o ponto de vista da tradução, da tradução intersemiótica mais especificamente. Desejamos, com isso, nos afastar da idéia de fidelidade tão comumente relacionada ao universo das adaptações. Contudo, o que pudemos perceber é que o conceito de fidelidade de uma obra traduzida em relação à obra original também subjaz ao conceito geral de tradução. De fato, uma das questões bastante recorrentes na literatura de tradução é a questão das oposições que contrapõem certos tipos de tradução, ou seja, "a tradução 'fiel' em oposição à tradução 'criativa', a 'literal' em relação à 'livre', 'equivalência formal' em oposição à 'equivalência dinâmica'" (Rodrigues, 2000: 15). A questão da "fidelidade" de uma tradução estaria relacionada com a linha que uma tradução deve seguir, se deve se aproximar ou não do texto-fonte. Essa questão, além de estar ligada a noção de tradução em geral, também se refere à tradução intersemiótica.

Os conceitos referentes à tradução, entre eles o de fidelidade e equivalência (aqui tratados como sinônimos), estão ligados à idéia que as mais diversas correntes desse âmbito de estudo fazem em relação à própria tradução. Para compreendermos melhor a problemática dessa crítica feita às traduções de obras literárias em filmes (adaptações fílmicas), faremos um breve apanhado das teorias de tradução e da compreensão do conceito de fidelidade no âmbito destas teorias ao longo dos tempos.

Inicialmente, as reflexões sobre tradução se originaram da prática de traduzir. Desde Cícero e Horácio, no século I a.C., questões sobre tradução são abordadas. A questão entre forma e conteúdo, ou seja, se a tradução deve buscar a similaridade ou equivalência com o original a partir da literalidade da forma ou a partir das idéias, sempre esteve presente nas discussões. Cícero (apud Milton, 1998), tradutor de livros de Platão para o latim, já declarava:

O que homens como vós... chamam de fidelidade em tradução os eruditos chamam de minuciosidade pestilenta... é duro preservar em uma tradução o encanto de expressões felizes em outra língua... Se traduzo palavra por palavra, o resultado soará inculto, e se, forçado por necessidade, altero algo na ordem ou nas palavras, parecerá que eu me distanciei da função do tradutor (1998: 5).

Contudo, de acordo com Milton (1998), a primeira experiência na busca de uma teoria sobre a tarefa de traduzir ocorreu no fim do século XVII e XVIII, período conhecido como *Augustan*. Estas tentativas foram realizadas por vários escritores ingleses, entre eles Alexander Pope, tradutor da *Ilíada*, e John Dryden, tradutor da *Eneida*.

Milton (1998) explica que, no referido período, a tradução de uma obra fazia parte da própria literatura inglesa, e isto ocorria porque era comum a tradução de obras sem qualquer referência às fontes. Várias histórias e peças francesas e latinas foram traduzidas por escritores ingleses e se integraram à literatura do país, como se os tradutores tivessem criado as histórias.

De todos os tradutores deste período, que de maneira geral eram escritores, aquele de maior vulto foi John Dryden. Foi nos prefácios dos livros que traduziu que Dryden deixou suas idéias sobre tradução, e estas iriam influenciar toda a teoria de tradução nos séculos seguintes. No prefácio das *Epístolas de Ovídio* (1680), Dryden classifica as traduções em três tipos: metáfrase, paráfrase e imitação. A metáfrase seria a “tradução de um autor palavra por palavra, e linha por linha, de uma língua para outra” (apud Milton, 1998: 26). Para Dryden, a metáfrase somente produziria traduções ruins, pois literalidade e qualidade de texto seriam incompatíveis. A paráfrase seria a tradução “em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado” (apud Milton, 1998: 26). A imitação seria a tradução em que “o tradutor assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-los quando achar oportuno, retirando somente a idéia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel-prazer” (apud Milton, 1998: 26). Na análise de algumas traduções, como as *Odes de Píndaro*, feita por Abraham Cowley, Dryden elogia a escolha da tradução por imitação, considerando, neste caso, a melhor escolha para realizar uma tradução.

Em geral, Dryden (apud Milton, 1998) acredita no meio termo, pois sustenta que o tradutor deve conhecer bem o escritor, com quem deve tentar associar-se ao reproduzir o mesmo estilo, sem, contudo, estar necessariamente ligado à reprodução literal. Ele acredita que o tradutor de poesia, por exemplo, não deve reproduzir literalmente as palavras e a métrica original. Mas ele adverte que o tradutor jamais poderá modificar o significado dado pelo autor.

Com o passar do tempo, entretanto, Dryden admite não ter seguido seus próprios conselhos. No prefácio de *Sylvae*, ele diz: “[...] não só fiz acréscimos, como também omiti e até mesmo fiz algumas vezes, muito audaciosamente, elucidações de meus autores que nenhum comentarista holandês perdoaria” (apud Milton, 1998: 28). Ele passa a pensar a tradução em uma perspectiva diferente das classificações que havia proposto e se preocupa mais em cativar o leitor.

É relevante lembrar que vários outros tradutores do período *Augustan* foram importantes, como Abraham Cowley, Alexander Tytler (Lorde Woodhouslee) e Alexander Pope, entre outros. Nossa preferência por explicar somente o pensamento de Dryden, se deve ao fato de ele ter sido um dos tradutores de maior visibilidade.

Para finalizar, do período *Augustan* podemos dizer que os tradutores acreditavam que uma tradução literal não levava ao “núcleo do original” (Milton, 1998:40). Contudo, eles não acreditavam que o texto original devesse ser visto como intocado. Dessa forma, apesar de prezarem versões livres, voltadas para o gosto do público, não admitiam a total liberdade do tradutor. Os tradutores do período *Augustan* compreendem que cada autor exige uma estratégia de tradução, pois “o que é bom quando se traduz um autor nem sempre é bom quando se traduz outro” (Milton, 1998:41). Eles acreditavam que deveria existir entre o autor e o tradutor uma relação de afinidade para que se fosse possível produzir uma boa tradução.

Por sua vez, na França, entre os séculos XVII e XVIII, os tradutores viam o conceito de fidelidade muito diferentemente da maneira que o encaramos atualmente. Os tradutores franceses acreditavam que, para produzir uma boa tradução, era necessário fazer alterações e acréscimos no texto. Na discussão deste tópico, Milton (1998) apresenta o trabalho do tradutor Nicolas d’Ablancour que ajudou muito na definição do conceito de tradução que viria a ser conhecido como *belles infidèles*. Para os tradutores desse modelo, o belo advinha da clareza, assim, para se produzir uma bela tradução, o tradutor deveria suprimir qualquer obstáculo à compreensão.

Ao contrário de parte dos poetas-tradutores *Augustan*, os tradutores franceses não viam a língua francesa como inferior, mas como tão valorosa quanto as línguas clássicas. Muitas das modificações feitas ao texto ocorriam para eliminar as referências consideradas não apropriadas dos clássicos originais. Como

exemplifica Milton (1998), “a embriaguez e as práticas homossexuais dos macedônios, o estupro de Britânico por Nero e o adultério de Agripina e Palas são todos eufemizados” (1998: 58). Além destes, um outro exemplo de modificação diz respeito à transformação dos costumes gregos e romanos na adequação aos costumes da alta sociedade francesa, sem falar na absoluta correspondência das atitudes dos personagens e sua classe social. Caso esta correspondência não estivesse expressa da maneira que esperava a sociedade francesa, o tradutor teria por obrigação fazer as devidas modificações. Não havia, pois, “separação entre forma e conteúdo. A expressão, que tinha de ser clara e elegante, era parte da significação de uma obra” (Milton, 1998: 59). Os tradutores franceses demonstravam orgulho das modificações feitas e costumavam desaprovar abertamente as traduções literais, ou seja, feitas palavra por palavra que, segundo d’Ablancourt “segue a letra e [...] suprime o espírito” (apud Milton, 1998: 60). As boas traduções eram aquelas que proporcionavam ao leitor “a impressão semelhante à que a original teria suscitado” (1998, 57), assim o “espírito” da obra seria mantido.

Na Alemanha, de acordo com Milton (1998), a tradução desempenhou papel bastante relevante. Um exemplo disto foi a tradução da Bíblia de Martinho Lutero (1483-1546) que criou uma padronização dos dialetos da língua alemã. As traduções também foram essenciais para a formação da literatura do país, uma vez que não somente obras clássicas, mas também de várias outras nacionalidades foram traduzidas para o alemão. A tradução seria a ponte a trazer para os indivíduos o conhecimento do mundo, logo, ela era importante, pois proporcionava o crescimento individual. Os tradutores alemães iam de encontro às idéias dos tradutores franceses que, em nome da clareza, procuravam fazer qualquer texto clássico soar francês. Para os alemães, as traduções francesas não permitiam que o público leitor se beneficiasse verdadeiramente das obras clássicas.

Goethe (1749-1832) (apud Milton, 1998) classificou as traduções em três tipos e as relacionou com o processo evolutivo das nações. Em um primeiro momento, a tradução seria simples e teria o intuito de familiarizar o público com a obra. Em um segundo momento, o tradutor produziria uma obra baseada na obra original. Finalmente, a mais valiosa forma de tradução, ou seja, aquela em que se faz “uma versão interlinear, buscando deixar o original idêntico à tradução, mas ao mesmo tempo conservando-lhe a estranheza aparente” (Milton, 1998: 65).

Outro autor alemão que escreveu sobre tradução foi Schleiermacher (1768 - 1834) (apud Milton, 1998). No ensaio *Sobre as maneiras diferentes de traduzir* ele afirma haver dois tipos de tradução. No primeiro tipo, o tradutor deve fazer com que o texto traduzido pareça fluente na língua alvo. Na outra forma de tradução, o tradutor privilegia as formas do texto original. Para ele, “ou o tradutor faz do autor latino um alemão para o público alemão, ou ele leva os leitores alemães ao mundo do poeta latino” (apud Milton, 1998: 67). Schleiermacher completa afirmando que, apesar do segundo tipo de tradução exigir muito mais do leitor, ela irá produzir melhor efeito, pois permitirá que ele chegue mais próximo do texto original e, portanto, tenha melhor acesso ao conhecimento e a beleza nele contido. Dessa forma, Schleiermacher se mostra mais favorável a uma tradução “que tenta reproduzir a forma do original” (Milton, 1998: 68-69).

Do início do século XX, podemos examinar a influência de vários tradutores e teóricos nas considerações acerca da tradução. Uma das mais importantes influências foi a do escritor americano Erza Pound. Das idéias de Pound (apud Milton, 1998), podemos destacar: a importância do tradutor, que deve “domina[r] a tradução, colocando seu próprio ser dentro dela” (Milton, 1998: 118), a relevância da tradução na análise do desenvolvimento da literatura, da poesia e das línguas, e a idéia de tradução como renovação, processo criativo. Milton (1998) alega que as traduções de Pound, se levássemos em consideração as categorias criadas por Dryden, corresponderiam, em sua maioria, a imitações.

No século passado, o ensaio *A tarefa do tradutor* (1921), de autoria de Walter Benjamin, causou grande impacto nos estudos de tradução. Dentre suas várias idéias, Benjamin (2001) defendeu que a tradução não devia considerar o receptor. Para ele, nenhuma obra de arte foi elaborada com vista à recepção de um público específico, elas apenas pressupunham a existência e a natureza do ser humano. A isto, acrescenta que comunicar não é função essencial da obra de arte. Logo, a tradução não deve comunicar nada, pois, se assim o fizer, será uma má tradução. Ele argumenta: “mas se ela [tradução] fosse destinada ao leitor, também o original o deveria ser. Se o original não existe em função do leitor, como poderíamos compreender a tradução a partir de uma relação dessa espécie?” (2001: 191).

Benjamin afirma, ainda, que a tradução é uma forma cuja lei reside no original. Ele trata, então, de questões de traduzibilidade e, para ele, a traduzibilidade é algo inerente a certas obras. Em suas palavras: “a traduzibilidade é, em essência,

inerente a certas obras. Isso não quer dizer que sua tradução seja essencial para elas mesmas, mas que um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade” (2001: 193).

Ao analisar a relação entre o texto original e a tradução, Benjamin elabora metáforas que até hoje são recorrentemente usadas em trabalhos sobre tradução. Na primeira delas, o autor avalia a diferença entre o original e a tradução em termos da relação entre conteúdo e língua. Diz, então, que no original conteúdo e língua formam “uma certa unidade, como a casca com o fruto” (2001: 201), enquanto na tradução “a língua recobre seu conteúdo em amplas pregas, como um manto real” (2001: 201). Com isto, ele sugere que a tradução “significa uma língua mais elevada do que ela própria é, permanecendo com isso inadequada a seu próprio conteúdo – grandiosa e estranha” (2001: 201). A segunda metáfora é aquela que se relaciona à questão da fidelidade na tradução. Benjamin compara a tradução a um vaso quebrado que mesmo que tenha os cacos recompostos jamais poderá se igualar a ele. Ele afirma que “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original” (2001: 207).

Milton (1998) observa que as idéias de Benjamin confirmam em parte muitas das idéias de Goethe e Schleiermacher. Tal como os últimos sugerem, Benjamin acredita que a “verdadeira tradução traduz a forma da obra-fonte e que a importância da obra poética está mais na forma do que no conteúdo” (apud Milton, 1998: 160). Também como Schleiermacher, Benjamin não acredita na tradução que pretende ser fluente na língua alvo. Sobre isto, ele cita Rudolf Pannwitz em *Crise da cultura européia*.

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos lingüísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro [...] (apud Benjamin, 2001: 211).

Assim, tanto Schleiermacher quanto Benjamin percebem tradução como uma forma de aumentar as possibilidades de desenvolvimento de uma língua, no caso, da língua alemã.

A respeito da tradução, e especialmente da obra de Benjamin, Lages (2002) faz uma análise interessante sobre a ligação entre a tradução e a melancolia. Para a autora, a melancolia corresponde a um ciclo psíquico em que um dado indivíduo alterna estados de tristeza e euforia. Segundo ela, esse ciclo é comparável à compreensão que a tradição filosófico-literária atribuiu ao longo da história à tradução.

“A história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos da tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, auto-reproches enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor em termos de abrangência de seus conhecimentos culturais e lingüísticos. Simultaneamente, não apenas são exigidas tais características do tradutor, mas elas constituem aquilo que marca a diferença entre o trabalho do tradutor e o de outros intelectuais” (Lages, 2002:65).

A partir da segunda metade do século passado, com as reflexões teóricas sobre a tradução já mais firmadas, começam a surgir trabalhos que procuram teorizar sobre a tradução a partir da lingüística. Segundo Rodrigues (2000), os vários trabalhos que enfocam a tradução sob o prisma da lingüística, apesar de algumas diferenças, têm em comum o fato de perceberem a noção de equivalência como um ponto central na teoria da tradução. Os conceitos de equivalência nas teorias de cunho lingüístico estão ligados, sobretudo, a uma idéia de igualdade. Essa visão foi talvez influenciada pelo sentido matemático do termo, pois “equivalente”, em matemática, significa “ser o mesmo em relação” à alguma coisa. Ou pode ter sido até mesmo influenciado pelo sentido etimológico. Das várias vertentes ligadas à lingüística, Rodrigues (2000) apresenta três: a lingüística contrastiva, a teoria lingüística de tradução de John Catford e a equivalência dinâmica de Eugene Nida.

Os teóricos da lingüística contrastiva, entre eles Halliday (apud Rodrigues, 2000), acreditam ser a tradução “a relação entre dois ou mais textos que desempenham idêntico papel em idêntica situação” (2000: 29). Mas Halliday faz a ressalva de que as palavras “papel” e “situação” não são absolutos. Assim sendo, a comparação das línguas seria possível a partir de uma equivalência contextual, ou seja, uma equivalência no uso real da língua. É a partir dessa equivalência contextual que duas formas em dois idiomas diferentes podem ser comparadas.

Halliday apresenta como exemplo do que seriam expressões contextualmente equivalentes: a expressão francesa *j'ai soif* (tenho sede) e a expressão inglesa *I'm thirsty* (estou sedento).

Parece incongruente que a noção de equivalência nessa visão, apesar de à primeira vista supor a semelhança entre textos, confirme a dificuldade de definir seus limites, uma vez que admite que “as situações variam nas diversas culturas” (2000:29). Dessa maneira, Rodrigues lembra que a tal equivalência contextual exemplificada não é situacional, mas uma equivalência idealizada. Em suas palavras: “o ‘equivalente contextual’ [...] não passaria de uma construção em uma língua que pode, em certas circunstâncias, substituir outra construção em outra língua” (2000:30).

Vários outros teóricos da lingüística contrastiva se ativeram à questão da equivalência, porém nenhum conseguiu definir o termo de maneira precisa. Assim se posiciona Rodrigues:

Cada autor supostamente define de modo objetivo a equivalência, mas acaba por ter de fragmentar o conceito em uma série de categorias, desde ‘congruência’ até ‘equivalência de tradução’, passando por ‘equivalência formal’, ‘equivalência semântica’, ‘equivalência pragmática’ etc (2000:36).

Outro estudo da tradução vinculada à lingüística seria o proposto por Catford (apud Rodrigues, 2000), “que busca analisar e descrever os processos da tradução no quadro de uma teoria lingüística geral” (2000: 37), tentando entender não os problemas específicos da tradução, mas o que ela é verdadeiramente. Para ele, o processo de tradução é unidirecional (língua-fonte – língua-meta) e envolve necessariamente o conceito de equivalência. No entanto, o autor não define o conceito, limitando-se apenas a explicar as espécies do gênero equivalência: “equivalência textual”, “equivalência de tradução” etc.

Apesar do autor ter afirmado que seu objetivo não seria “explicar problemas de tradução”, conclui-se que o autor fiou-se na lingüística apenas para encontrar “probabilidades de equivalência”, tentando sistematizar a tradução por meio de certas regras, de maneira prescritiva. Para tanto, cria o que chamou de algoritmos da tradução, ou seja, instruções operacionais que possuem uma grande probabilidade de produzir uma tradução “correta” (apud Rodrigues, 2000).

Ainda com relação às teorias lingüísticas, podemos mencionar o trabalho de Nida. O autor pretendeu “usar a lingüística como um instrumental para análise e

solução de problemas de tradução”. Rodrigues (2000) comenta que Nida não explica nas obras que ela analisou o conceito de equivalência, mas desdobra o termo em dois conceitos: equivalência dinâmica (ligada ao significado) e equivalência formal (ligada à estrutura formal). Contudo, no glossário da obra *The theory and practice of translation* o termo equivalência é definido como “uma similaridade muito próxima em significado, oposta à similaridade em forma” (Rodrigues, 2000: 65). Assim, para o lingüista norte-americano, o conteúdo da obra é bem mais importante que a forma. Ele afirma que “a tradução consiste em reproduzir na língua receptora o mais próximo equivalente natural da mensagem da língua-fonte, primeiro em termos da significação e segundo em termos de estilo” (apud Milton, 1998: 169).

Rodrigues (2000) conclui, de forma clara, que a noção de equivalência nas teorias lingüísticas apresenta as seguintes características:

[...] nas teorias propostas a equivalência é um conjunto de requisitos básicos que não tem fundamento nos textos ou nas culturas envolvidas, mas em exigências abstratas, determinadas pelo modelo em que se baseia a proposta. A relação de significação postulada é estática e a-histórica, pois a tentativa de formulação de métodos para atingir a exata significação dos textos por meio da análise lingüística pretende ser válida universalmente. Isso vincula a concepção de equivalência a uma noção de tradução como transporte ou substituição de significados pretensamente neutros, que não sofreriam influência do meio para que se dirigem (2000: 100).

O que podemos constatar do que explanamos até agora acerca das questões sobre tradução é que, como Milton (1998) afirma, as discussões teóricas sobre tradução quase nunca se afastam dos argumentos tradicionais que contrapõem forma e conteúdo, ao mesmo tempo em que vinculam estes conceitos à noção de fidelidade.

Se observarmos atentamente, perceberemos que dos vários períodos e teóricos mencionados, sempre perceberemos a oposição entre a tradução literal *versus* a tradução livre, já enfocada nos primeiros tradutores, como Cícero. Esta questão permanece nas discussões dos poetas do período *Augustan*, que tem em Dryden seu mais notório tradutor. Dryden (apud Milton, 1998) classifica as traduções em metáfrase, paráfrase e imitação, e esta classificação implica na aproximação ou não das obras traduzidas em relação ao original, ocasião em que podemos perceber mais uma vez o confronto forma e conteúdo perpassando pela questão da fidelidade. Os tradutores franceses do século XVII e XVIII também estiveram envolvidos com a questão da fidelidade, no caso deles a opção era pela clareza (de

conteúdo), ainda que várias modificações (da forma) tivessem de ser feitas. Os alemães, entre eles, Goethe, Schleiermacher e, mais tarde, Benjamin acreditavam na adaptação da obra à forma da língua estrangeira. Pound, no século passado, apoiava a tradução que implicasse em renovação. Os teóricos das correntes vinculadas à lingüística procuravam a equivalência. Várias são as épocas e as vertentes, mas, as questões centrais permanecem as mesmas.

Se voltarmos ao início do capítulo, não será difícil perceber que, apesar, das denominações diversas, as questões fundamentais que envolvem as discussões acerca da adaptação cinematográfica, isto é, as questões de hierarquia entre obra literária e filme e a noção de fidelidade entre a obra original e a adaptada, em muito se assemelham às temáticas dos estudos de tradução. Não seriam os conceitos de transformação, interseção e empréstimo de Dudley Andrew, ou ainda a classificação das adaptações fílmicas de Wagner em transposição, comentário e analogia bastante similares à classificação das traduções em metáfrase, paráfrase e imitação de Dryden? Acreditamos também que o mesmo argumento usado por Bazin, quando dizia que era possível que um filme conseguisse transpor a essência e a significação estética de uma obra literária, é análogo ao posicionamento do tradutor que acha possível ser fiel ao conteúdo de um texto, de uma história, mesmo que para isto tenha que fazer modificações na forma, como os tradutores franceses adeptos da tradução *belles infidèles*.

Em face do exposto, julgamos ser perfeitamente compreensível que o processo de adaptação fílmica seja encarado como uma tradução, tal como sugeriu Stam, pois, como demonstramos, a tradução e a adaptação lidam com questionamentos comuns.

Mencionamos anteriormente que Stam (2000) sugere que a tradução é a melhor palavra para definir o processo de adaptação fílmica, pois tradução exige transformação. A aceitação desta sugestão pode parecer incongruente, uma vez que ao explicitarmos as questões sobre tradução afirmamos que uma das questões mais presentes é a questão da fidelidade; no entanto, como veremos mais adiante, as últimas vertentes que teorizam sobre a tradução passam a questionar as noções de fidelidade e equivalência. Isto ocorre principalmente a partir dos anos 70 do século passado.

Nos anos 70, um grupo de estudiosos da área de tradução, conhecido como o grupo de Telavive, expõe um estudo acerca da tradução literária. Este

estudo possui como núcleo idéias advindas do formalismo russo. A teoria dos polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, postula que "os fenômenos semióticos não são conglomerados de elementos" (apud Vieira, 1996: 124), eles formam um sistema múltiplo, composto por uma série de elementos heterogêneos ao mesmo tempo dependentes e independentes. Dessa forma, a literatura também seria um sistema, ou melhor, um polissistema, vez que deveria ser considerada "uma estrutura aberta composta de várias redes simultâneas de relações" (1996: 125). Uma dessas possíveis redes de relação seria a estabelecida entre a literatura original e a traduzida.

Convém lembrar que, ao se perceber a literatura como um sistema dinâmico, passamos a entender que os vários tipos de obras e de gêneros literários podem ter sua valorização modificada ao longo do tempo. E esta modificação pode também incluir a mudança da valorização de uma tradução, ou um estilo de tradução. A tradução passa, ainda, a ser examinada não sob o prisma da correção ou perfeição em relação ao original, mas a partir do seu lugar que ocupa no sistema-alvo. Como afirma Hermans (apud Vieira, 1996),

[...] essa visão da literatura representou uma quebra de paradigma nos estudos de tradução literária, pois permitiu perceber uma articulação contínua entre modelos teóricos e estudos de casos práticos; uma abordagem das traduções literárias que seja descritiva, voltada para o pólo receptor, funcional e sistêmica: [...] e pelo lugar e papel das traduções tanto no interior de uma literatura, quanto na interação entre literaturas (1996: 128).

Uma vez sendo um sistema, haveria na literatura uma constante luta "para dominação entre forças conservadoras e inovadoras, entre obras canonizadas e não canonizadas, entre modelos no centro do sistema e modelos na periferia, e entre as várias tendências e gêneros" (Milton, 1998: 184). Os vários modelos se revezariam nos patamares mais altos e, quando os modelos permanecessem por muito tempo nos mesmos níveis, isto significaria que aquele sistema literário estaria estagnado. A respeito desta hierarquia, Even-Zohar (apud Milton, 1998) sugere a análise da literatura traduzida no sistema literário alvo. Para ele, "quando uma tradução participa ativamente em modelar o centro do polissistema" (1998: 185), isto significaria que ela é inovadora, ou seja, responsável pela introdução de novas tendências, novos modelos. Segundo o autor, a tradução nessa situação é difícil de ser distinguida em relação à obra original.

Ainda de acordo com Even-Zohar (apud Milton, 1998), existem três circunstâncias em que a tradução ocuparia um lugar central em um sistema literário nacional. A primeira seria aquela em que a literatura é muito insipiente, necessitando ainda da imitação de modelos estrangeiros. A segunda circunstância seria aquela das literaturas menores, que não estariam solidificadas. Para Even-Zohar, “tais literaturas menores não podem produzir todos os gêneros e deixam que alguns sejam preenchidos pela literatura traduzida” (apud Milton, 1998: 185). Por fim, a tradução pode também ocupar um local de destaque quando um modelo nacional não é mais aceito por uma nova geração que não encontra modelos em sua própria literatura.

Em contrapartida, é possível que as traduções possuam um papel bastante diminuto em um sistema literário. Isto ocorre quando elas permanecem conservadoras. Dessa forma, não influenciam obras vanguardistas e podem se tornar uma forma de perpetuar um modelo já consolidado, funcionando como um forma de barrar as inovações, uma verdadeira “linha de defesa reacionária” (Even-Zohar apud Milton, 1998: 187).

A partir do exposto, podemos concluir que as questões abordadas na teoria dos polissistemas divergem bastante das questões apresentadas até então. Aqui não se aventam questões de traduzibilidade, não se discute se houve ou não a apreensão do conteúdo ou da forma do texto original. Para se analisar uma tradução, deveríamos atentar para outras questões, como: o desenvolvimento da tradução em uma sociedade, a influência do mercado editorial etc. Como sugere Milton (1998), os seguidores desta teoria perguntariam: “quais são as forças literárias que produziram as traduções A e B? Qual é a posição das traduções A e B dentro de sua literatura?” (1998: 188). O método é descritivo, ou seja, trabalha a partir da análise de traduções feitas. Este método se coloca em oposição ao método prescritivo pelo qual as questões de tradução são previamente mencionadas, bem como as sugestões de como se deve proceder ao se fazer uma tradução e é por isso que os estudos relacionados a esta vertente são chamados de estudos descritivos.

Toury (apud Vieira, 1996) sugere uma aplicação específica da teoria dos polissistemas aos estudos de tradução. Ele propõe um “método explícito, com bases teóricas, que permita generalizações válidas e testáveis sobre a tradução literária como um todo” (1996: 132). Sua teoria visa ao estudo de traduções existentes, o

foco passa a ser o pólo receptor e suas soluções e não mais o texto original. Segundo Toury (apud Vieira), "os objetivos da tradução são definidos pelo pólo receptor, por ser ele o que toma a iniciativa da transferência interlingual" (1996:132). Dessa forma, a tradução passa a ser encarada como uma reescrita e não mais uma cópia do texto-fonte. Ela pode na verdade transformar o original. O texto traduzido passa a fazer parte da cultura do pólo receptor. Para ele, "não é impróprio afirmar que a posição e função de um texto, incluindo a posição e função de um texto considerado uma tradução, são determinados primeiramente pela importância originada na cultura que os recebe"²¹ (Toury, 1995: 26). Toury (1995) sustenta, ainda, que textos e sistemas culturais que recebem traduções são afetados por elas seja no vocabulário, sintaxe ou na cultura; contudo, o inverso não é verdadeiro, ou seja, os sistemas-fonte raramente são influenciados pelas traduções.

Como já frisamos, nesta abordagem a questão da fidelidade deixa de ser primordial, pois, ao se focar o texto traduzido, deixar-se-ia de postular a equivalência, pois a equivalência "passaria a ser um fato empírico, ou seja, estabeleceria as 'relações reais' entre texto-alvo e texto-fonte". Logo, "a comparação não é feita para determinar se se atinge a equivalência entre tradução e original, mas qual o tipo (e/ou grau) de equivalência que realmente ocorre entre eles" (Rodrigues, 2000: 143-144).

André Lefevere (apud Vieira, 1996) acolhe algumas concepções do grupo de Telavive; mas desenvolve um estudo que leva em consideração outros elementos. Lefevere entende que o conhecimento literário é composto pela experiência, pela literatura "disciplina não científica que produz obras literárias" e pela "metaliteratura", "disciplina que faz declarações sobre literatura e que abarca a tradução e o comentário" (1996: 140). Ele diz que uma das formas de crescimento literário é fazer com que a literatura seja acessível através do comentário ou da tradução.

As refrações a que sua teoria se refere seriam "a adaptação de uma obra literária a um público diferente, com a intenção de influenciar a forma como o público lê a obra". Elas seriam encontradas nas traduções, crítica, historiografia, ensino, antologias etc. As refrações seriam importantes porque por meio delas um texto

²¹ "[...] there is nothing too perverse in claiming that a text's position (and function), including the position and function which go with a text being regarded as a translation, are determined first and foremost by considerations originating in the culture which hosts them".

poderia vir a se estabelecer dentro de um sistema, afinal, algumas pessoas são expostas primeiramente a elas, que representariam o "original". É também "através das refrações no meio educacional que a canonização é atingida e mantida" (apud Vieira, 1996: 140-141). Mais tarde, Lefevere passou a chamar as refrações de reescritas.

Para Lefevere, as traduções seriam muito importantes, vez que "são responsáveis pelo estabelecimento do cânone; como tal, elas exercem papel importante na evolução e interpretação de literaturas". Elas também exerceriam "um papel na manipulação de palavras e conceitos que constituem o poder numa cultura" (apud Vieira, 1996:145).

Lefevere posiciona-se contrariamente às comparações que denotem juízo de valor entre texto original e tradução e entende que o que se deve em relação às traduções é descrever as "estratégias" utilizadas pelos tradutores no exercício de seu trabalho, ficando a cargo do leitor a tarefa de julgá-los. Ele vai de encontro ao "pensamento tradicional, segundo o qual teria que haver um parâmetro de correção para se traduzir e que se deveria tentar sistematizar o processo para que todas as traduções pudessem atingir esse padrão de 'fidelidade' e 'precisão'" (apud Rodrigues, 2000: 125) Para ele, a fidelidade não significa igualdade, mas "uma complexa rede de decisões tomadas pelos tradutores nos níveis da ideologia, da poética e do universo do discurso" (apud Rodrigues, 2000: 129). As traduções não são, portanto, nem "objetivas", nem "isentas" e "as 'traduções 'fiéis' se inspiram freqüentemente em uma ideologia conservadora" (apud Rodrigues, 2000: 130). Ou como enfatiza Lia Wyler (2003):

Toda reescritura, seja qual for a intenção que lhe dê origem, reflete uma certa ideologia e uma poética, cuja função é levar o receptor a reagir de uma dada maneira. E é isto que confere à tradução de pensamentos, palavras e imagens a característica de instrumento de manipulação a serviço de um dado poder (2003: 11).

Lages (2002) nomeia essa nova tendência dos estudos teóricos de tradução de ideológica ou culturalista, para a autora, o estudo da tradução parte para a superação dos limites lingüísticos e das questões de fidelidade, o que necessariamente implica em uma valorização do trabalho do tradutor. Em suas palavras: "o tradutor deve, acima de tudo e necessariamente, ser reconhecido como

um escritor, autor do texto traduzido, a partir de determinações históricas particulares e específicas a cada caso” (2002: 75).

É nessa perspectiva que pretendemos analisar as obras envolvidas nesta pesquisa. O que pretendemos fazer é descrever as estratégias utilizadas pelo tradutor, sem, contudo, classificar *a priori* como equivocadas suas escolhas quando elas se distanciarem ou se aproximarem demais do texto original.

Porém, é importante ressaltar que, o uso que fazemos da palavra “estratégias”, não é o mesmo da acepção de Lefevere. Por estratégias o autor se refere ao comportamento reiterado de tradutores sob certas circunstâncias, certos contextos. Obviamente, para se determinar que um certo comportamento tradutório se repete com grande frequência, é necessária a análise de um corpus avantajado. Logo, nossa pesquisa, que trabalhará somente com a transmutação de duas obras, não poderia servir como base de identificação de padrões de regularidade nas traduções. O que chamaremos de estratégia é a opção, a escolha do tradutor na execução de seu ofício. Observaremos se há alguma regularidade, especialmente por serem obras escritas e traduzidas por um mesmo autor, contudo, sem alçar esses comportamentos a um patamar em que se possa sustentar sua generalização para traduções em geral.

É necessário observar que Toury e Lefevere, todavia, trabalharam a tradução somente sob a perspectiva da tradução interlingual quando trataram de análise propriamente dita. Dessa forma, seus estudos não se estenderam ao âmbito da tradução intersemiótica. Foi Catrysse (1992) quem pela primeira vez trabalhou as adaptações fílmicas sob o ponto de vista da tradução, fazendo inclusive algumas ressalvas à utilização da teoria dos polissistemas e dos estudos descritivos na análise de textos fílmicos.

Convém ressaltar que não trabalharemos estritamente com os estudos descritivos. Dos estudos descritivos, utilizaremos a noção de tradução em sentido mais amplo, com ênfase no texto de chegada, na identificação da importância histórica, política e ideológica do processo tradutório. Utilizaremos, ainda, a idéia de estratégia, mas em uma acepção diferenciada. Como já mencionamos, trabalharemos as estratégias usadas na tradução das obras de Peter Shaffer, apenas observando essas regularidades nas obras escolhidas.

Vale lembrar, ainda, que os estudos descritivos não são a última palavra em termos dos estudos de tradução. As linhas de pensamento da pós-modernidade

desconstruem a noção de equivalência e passa-se a ver a relação entre texto e tradução como uma relação de complementaridade. Esses questionamentos iniciam-se a partir de reflexões acerca do essencialismo.

Segundo Fish (apud Rodrigues, 2000), a razão surge como a resposta iluminista contra o dogmatismo religioso. A razão não privilegiaria qualquer ideologia e poderia apontar o que era verdadeiro ou falso, certo ou errado, sem recorrer a Deus ou a qualquer outro elemento externo a ela mesma. Esta concepção teórica da razão que buscava descobrir e determinar “verdades essenciais” não levava em consideração questões relativas ao tempo ou ao ser humano. Como afirmou Rodrigues (2000), havia a “noção de um sujeito racional, autônomo, livre da influência de seu contexto, que, com o auxílio de um instrumental adequado, teria o poder de atingir a suposta essência” (2000: 164) das coisas.

Assim, a tradução na concepção essencialista seria, de acordo com Arrojo (2003a) ao comentar Nida, “[o] transporte de significados entre língua A e B” (2003a: 12), sendo “o texto original um objeto estável, ‘transportável’, de contornos absolutamente claros, cujo conteúdo podemos classificar completa e objetivamente” (2003a: 12). Da mesma forma, “o contexto essencialista implicaria uma tradução livre da ideologia, porque se executaria sob o domínio da razão” (Rodrigues, 2000: 177).

As correntes do pensamento pós-moderno, no entanto, se contrapõem a essa visão. Como esclarece Fish (apud Rodrigues, 2000), “a razão é uma entidade política”, “uma construção ideológica” (2000:177). Arrojo diz que

[...] a defesa da possibilidade da razão e do conhecimento objetivos e universais, independentes da história e dos interesses de seus proponentes ou defensores, é também, e inescapavelmente, a defesa do eurocentrismo, ou do domínio da razão e dos interesses do homem ocidental, do Norte, sobre outras razões e interesses, minoritários e sem o poder e o prestígio necessários para se impor como ‘únicos’ e ‘legítimos’ (apud Rodrigues, 2000: 177).

Portanto, a idéia de princípios universalmente aceitos e aplicáveis embutiria “uma estratégia dos poderosos para justificar e legitimar a exclusão da diferença” (Rodrigues, 2000: 164), seria “a repressão da contradição”, da “heterogeneidade” (2000: 164).

Obviamente, neste caso teremos uma visão de tradução diferenciada. Se não há um texto com significado fixo e que “transcenda as circunstâncias e a

história” (Rodrigues, 2000: 178), não há a possibilidade de uma tradução que possua uma essência a ser recuperada por um tradutor absolutamente livre de qualquer influência ideológica. Segundo Arrojo (2003b), a tradução não pode ser “fiel” ou “neutra”, pois ela sempre embutirá “as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador” (2003b: 78). A propósito da exposição de Arrojo, manifesta-se Wyler (2003):

[...] as palavras de uma língua ganham e perdem significados continuamente e [...] cada tradutor, conforme as influências que recebeu durante a vida, vai recortá-las de um modo muito seu. Em um nível mais teórico, a relação entre o autor e seu tradutor não seria necessariamente marcada pela harmonia e a fidelidade. Muito ao contrário, a tradução seria o lugar da luta pelo poder, que é em última análise a luta pelo poder autoral (2003: 19).

Das correntes do pensamento pós-moderno, em nosso trabalho, limitaremos-nos a comentar as idéias do pós-estruturalismo, particularmente as idéias da desconstrução de Jacques Derrida, pois são estas idéias as que se relacionam à tradução e à noção de fidelidade.

Uma das obras mais importantes de Derrida sobre tradução é *Torre de Babel*, ensaio publicado em 1987. Neste ensaio, Derrida faz comentários ao artigo *A tarefa do tradutor*, de Benjamim, a partir de uma interpretação do mito de Babel, segundo o qual Deus castiga seus filhos pela sua desobediência da construção da torre. Já de início, Derrida (2002) questiona o próprio termo “Babel” que poderia ser um nome próprio e também nome comum que significa “confusão”. Ele questiona: “em qual língua a torre de Babel foi construída e desconstruída? Numa língua no interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido também por ‘confusão’” (2002: 12). O autor cita Voltaire que, no seu *Dicionário filosófico*, faz menção à distinção entre o nome próprio “Babel” e o “nome comum relacionado à generalidade de um sentido” (2002: 13). Ele ainda afirma que o nome comum “babel”, ou seja, “confusão”, possui duplicidade de sentidos: a confusão das línguas e a confusão dos construtores da torre. Neste jogo, Derrida parece querer mostrar que a multiplicidade das línguas impõe a necessidade da tradução, mas a tradução teria que lidar com a multiplicidade de sentidos na língua e em várias línguas. Ele questiona:

[...] notemos um dos limites das teorias de tradução: eles tratam bem freqüentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade para as línguas, *a mais de duas*, de estarem

implicadas em um texto. Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como 'devolver' o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso traduzir?" (2002: 20).

A tradução é vista como necessária, mas, ao mesmo tempo impossível. Esta problemática está contida no nome Babel que, quando é nome próprio não se traduz, mas quando não é nome próprio deve ser traduzido. Para Derrida, "a tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode quitar" (2002: 25).

Na visão de tradução de Derrida não há espaço para a noção de equivalência, mas para a noção de complementaridade. A noção de equivalência só existiria caso fosse possível retornar à harmonia das línguas anteriores a Babel. A tradução implicaria na necessidade de transformação. Assim, texto absolutamente traduzível (dimensão do sagrado) só pode ser alcançado numa situação limite

[...] por uma via que pressupõe três momentos, ou pressupostos negativos: não partir do plano da recepção da obra; não pressupor a língua como instrumento de comunicação; não atribuir à tradução a função de cópia ou imitação. Eliminados esses compromissos da obra com elementos a ela exteriores [...], resta a pura relação entre original e tradução, livre de determinações externas (Lages, 2002: 185).

No entanto, consideramos forçoso mencionar algumas críticas feitas à desconstrução. Não é que discordemos da problematização levantada pelas correntes desconstrutivistas; contudo, acreditamos, como sugere Britto (2001), que é preciso relativizar sua aplicação estrita, sem negar sua importância enquanto reflexão teórica. Britto (2001) afirma que os argumentos que enfatizam a impossibilidade de traduções literais, ou sem a marca do tradutor, a impossibilidade da determinação do significado único e definitivo de um texto, destacado "de outros elementos do texto como o estilo" (2001: 45) são absolutamente pertinentes. Todavia, ele afirma que, na prática tradutória, é necessário aderir a certas ficções, como a que vê o texto traduzido senão como fiel ou equivalente, pelo menos como um texto próximo. Em suas palavras: "para a grande maioria dos fins práticos que envolvem a utilização de textos, só podemos agir se adotarmos certos pressupostos, aproximações que, embora não correspondam à realidade dos fatos, são imprescindíveis" (2001: 45).

Para demonstrar seu argumento, ele comenta um artigo de autoria de Arrojo, demonstrando que, ainda que advogue em favor do desconstrutivismo, a autora não raro cita trechos traduzidos para o português de autores como Nietzsche e Mounin como se estivesse citando os próprios autores. Segundo Britto, “Arrojo considera que o significado da passagem está completamente expresso naquelas palavras, não sendo necessário comentá-las nem contextualizá-las com informações referentes a si própria, ou ao provável leitor brasileiro de seu texto” (2001: 44). Ela, portanto, acaba por considerar o significado “como uma propriedade estável do texto, que pode ser identificada com a intenção consciente do autor ao escrevê-lo, e que independe das circunstâncias do leitor” (2001: 44). Dessa forma, Arrojo acaba por demonstrar que apesar da propriedade das discussões levantadas pelo desconstrutivismo, a prática nos força a trabalhar com as ficções rejeitadas pela teoria.

Acreditamos que, após este apanhado sobre aspectos da tradução ao longo do tempo, tenhamos podido demonstrar a inadequação da noção de fidelidade, como condição para se proceder a uma tradução. Esta noção é incompatível com a percepção do texto como detentor de várias possibilidades semânticas e interpretativas. Contudo, é preciso nos conscientizar “da diferença entre o que deve ser as metas da atividade tradutória e o que na prática se pode exigir de uma tradução real” (Britto, 2001: 47). Por isso, escolhemos, como afirmamos anteriormente, o viés dos estudos descritivos como o ideal para nossa análise.

A perspectiva de análise da tradução que pretendemos implementar se afasta completamente das noções de fidelidade ou equivalência, pois nossa análise não se pautará pelas concepções prescritivas de tradução. Conforme exploramos em nossas considerações, a noção de fidelidade há muito já não é considerada relevante nos estudos de tradução. Esta noção é ainda mais difícil de ser aceita na tradução intersemiótica, porque esta implica necessariamente na existência de sistemas semióticos distintos.

O conceito de tradução intersemiótica foi pela primeira vez mencionado por Jakobson (1995). Ele classificou as traduções em: tradução intralingual, isto é, “interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (1995: 64), tradução interlingual, ou seja, “interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (1995: 65) e a própria tradução intersemiótica, “a interpretação

de signos verbais por sistemas de signos não verbais” (1995: 65). Os sistemas semióticos diferenciados a que nos referimos são o cinema e a literatura e, se não é aceitável sustentar a fidelidade como parâmetro da tradução na literatura (interlingual), por exemplo, como utilizá-lo na tradução em sistemas distintos?

No intuito de sistematizar uma teoria para trabalhar com a tradução intersemiótica, Plaza (2003) estabelece uma tipologia que distingue três tipos de tradução intersemiótica: icônica, indicial e simbólica. Esta tipologia está intimamente ligada às noções de ícone, índice e símbolo da Teoria Geral dos Signos de Charles S. Peirce. Para uma melhor compreensão da sugestão de Plaza, é necessário entender, portanto, o estudo de Peirce e sua relação com a tradução. Antes de adentrarmos no pensamento peirciano, convém lembrar que os estudos de Peirce são vastos e muito abstratos. Assim, o que apresentamos aqui é apenas um esboço de uma área específica de seu pensamento, a semiótica.

O maior objetivo de Peirce era “delinear os princípios fundamentais que subjazem aos métodos que são utilizados nas ciências” (apud Santaella, 2005: 31), para tanto, Peirce estudou várias áreas, seus métodos e compreendeu que todas as conclusões do pensamento científico devem estar fundadas em evidências. As evidências deveriam ser continuamente revisadas, uma vez que, a cada evolução dos métodos e instrumentos, novas evidências poderiam surgir. Em um outro momento, Peirce sugere que substituamos a noção de evidência pela noção de representação ou signo. O autor conclui, então, que a “análise da ciência é [...] semiótica” (Santaella, 2005: 31). A semiótica, para Peirce, é a “ciência das leis necessárias do pensamento” (Santaella, 2005: 39) e, como para Peirce todo pensamento, e por consequência toda interpretação, ocorre em signos, o estudo da semiótica é essencial.

A semiótica de Peirce (apud Santaella, 2002) possui três ramos: a gramática especulativa, a lógica crítica e a metodêutica. Iremos utilizar para nossa análise neste trabalho apenas a gramática especulativa, ou seja, “o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam” (Santaella, 2002: 3). Os conceitos gerais da gramática especulativa possuem as ferramentas a serem utilizadas na descrição, análise e avaliação de “todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc” (Santaella, 2002: 4). Dessa forma, a análise semiótica poderia possibilitar o estudo

do poder de referência dos signos, o que transmitem, como se estruturam, como são utilizados e os efeitos que provocam no receptor.

Como já mencionamos, para Peirce, todo pensamento é um signo, pois, para que conheçamos algo, é necessário que este algo seja representável. O signo é "tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos" (Pignatari, 1987: 19), ou "toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem, verbal ou não, é objeto de estudo da Semiótica" (1987: 13). Como podemos observar, são várias as definições, mesmo Peirce apresentou várias definições de signo, mas, segundo Santaella (2005), a mais completa definição é a que diz que

[...] um signo intenta representar, em parte, pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante (2005: 42-43).

Do exposto, podemos concluir que Pierce usou a lógica triádica (relação triádica básica) para explicar o significado dos signos, que deveria ser compreendido pela relação signo (manifestação que representa algo) - objeto (aquilo que se representa) - interpretante (o efeito que o signo pode gerar) (Niemeyer, 2003: 32, 33; 39). O signo é, dessa forma, "uma mediação entre o objeto (aquilo que ele representa) e o interpretante (o efeito que ele produz)" (Santaella, 2005: 43). Por sua vez, o interpretante "é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro" (Santaella, 2005: 43), isso porque todo efeito de um signo (interpretante), seja ele ação ou percepção (física ou mental), também é um signo. Dessa maneira, todo significado de um signo irá gerar outro signo, desenvolvendo uma cadeia de significação contínua. A compreensão deste fenômeno, chamado de semiose, é fundamental para a utilização do instrumental da semiótica na construção de interpretações. A semiose é a ação do signo, e a ação de qualquer signo é ser interpretado por outro signo. Nas palavras de Peirce, "a significação de uma representação é outra representação. [...] Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita"! (apud Plaza, 2003: 17). A

aceitação desta argumentação vai implicar na “visão dinâmica da significação enquanto processo” (Deely, 1990: 42).

É imprescindível deixar claro que a divisão triádica apresentada entre signo, objeto e interpretante é puramente didática, pois a noção de signo engloba necessariamente os três termos. O uso das definições se presta a ser um “meio lógico de explicação do processo de semiose” (Plaza, 2003: 17). Vale ainda ressaltar que, o poder representativo do signo será sempre dinâmico, não só pela natureza do processo de semiose, mas também porque ele sofre a influência tanto do intérprete (pessoa que o interpreta) quanto do contexto em que está inserido.

Peirce (apud Santaella, 2002: 5) afirma que, devido à sua natureza triádica, o signo pode ser analisado de três formas. O signo analisado em si mesmo, “nas suas propriedades internas, ou seja, em seu poder de significar”. Nesse caso, o signo poderia ser classificado como: qualissigno, sinsigno e legissigno. Poderia ser analisado em relação ao objeto, ou melhor, em referência àquilo que indica, refere ou representa, podendo ser um ícone, índice ou símbolo. E, finalmente, poderia ser analisado nos efeitos e interpretações que é capaz de produzir em seus receptores (rema, dicissigno e argumento).

Das diversas maneiras de analisar um signo, vamos utilizar em nossa pesquisa aquela do signo em relação a seu objeto. Chama-se ícone a representação que se dá por semelhança, analogia. Chama-se índice a representação que se faz por meio de marcas que o objeto causa. Assim, o signo indica o objeto, pois possui com ele uma relação concreta. O índice pode traçar a origem da causa ou simplesmente evidenciar o efeito. Denomina-se símbolo a representação que se dá por meio de um processo de convenção. Entendemos que esta perspectiva de análise do signo em relação ao objeto pode ser estendida a uma análise de textos traduzidos em meios semióticos diferentes, em nosso caso, de um texto literário para um texto fílmico.

Como afirmamos anteriormente, as definições e classificações de signos podem se prestar à análise de textos literários, filmes, peças publicitárias, vídeos e obras de arte etc, ou seja, elas oferecem apoio na compreensão de qualquer tipo de linguagem. Como frisa Santaella (2005), as linguagens estão em permanente mudança e desenvolvimento. Contudo, normalmente as escolas não raro confundem as linguagens com os suportes por meio dos quais elas transitam. A semiótica pode funcionar no entendimento do caráter interativo e intersemiótico das linguagens à

medida que pode abrir caminhos para entender como as linguagens e os meios se combinam, o que representam e como os signos são formados. Como disse Pignatari (1987), a semiótica ajuda na compreensão de

[...] ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra linguagem. [Ela] serve para ler o mundo não-verbal: 'ler' um quadro, 'ler' uma dança, 'ler' um filme - e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal (1987: 17).

Demonstramos como a semiótica pode facilitar as interpretações de várias linguagens. Mas como unir estes conceitos à idéia de tradução? A resposta está na semiose. Plaza afirma, com base na teoria dos signos peirceana e na natureza contínua e infinita da representação signica, que todo pensamento é tradução. Isto porque, se todo pensamento existe por meio da mediação de signos, como afirmava Peirce, e todo signo gerará necessariamente outro signo, ele estará sendo sucessivamente traduzido. Por isso, Plaza afirma que “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante”. (2003: 18). E vai ainda além ao afirmar que:

Quando pensamos, somos obrigados a manter o pensamento conosco mesmos e, nessa operação, criamos um observador-leitor desse pensamento que somos nós mesmos, visto que o pensamento se desenvolve por etapas. [...] Se no nível do pensamento ‘interior’ a cadeia semiótica já se institui como processo de tradução e, portanto, dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas? (2003: 18).

É assim que Plaza (2003) estabelece uma tipologia de traduções intersemióticas com base na relação do signo com o objeto. São as traduções icônicas, indiciais e simbólicas. A tradução icônica “se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura” (2003: 89). A tradução indicial, por sua vez, “se pauta pelo contato entre original e tradução” (2002: 91). A simbólica relacionaria signo e objeto a partir de uma convenção. Vale salientar, que estas classificações não são inflexíveis e que, muitas vezes, podem coexistir. Os tipos de tradução apresentados são, segundo Plaza, “tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que [...] instrumentalizam o exame de traduções reais” (2003: 89).

Portanto, é importante lembrar que não é nosso objetivo, nem tampouco o objetivo da semiótica, utilizar as classificações dos signos e das traduções como

objetivo último de nosso trabalho. A classificação não é o objetivo final, mas o meio através do qual poderemos construir e formular interpretações. Dessa forma, cabe ao intérprete identificar, analisar e construir os significados possíveis tanto a partir dos textos e suas capacidades de representação por meio de seus elementos visuais e verbais, como pela inserção destes significados em seu contexto histórico e cultural.

Santaella (2002) alerta para o fato de que a semiótica apenas indica caminhos pelos quais uma análise pode ser conduzida, sem, entretanto, trazer "conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos" (2002: 6). Em consequência disso, é mister conhecer a história de um sistema de signos, bem como seu contexto, para se poder encontrar as marcas que o contexto deixa na mensagem. Daí a necessidade da interação da semiótica com as teorias relativas aos processos a serem estudados. Em nosso caso, para a boa utilização da semiótica na análise de textos fílmicos, precisamos conhecer e utilizar teorias específicas do cinema.

Assim, em nossa análise, também levaremos em consideração elementos próprios do cinema, como sua linguagem e sua história, expostos nas diversas teorias sobre o tema. Essa abordagem é essencial em uma análise. Sobre isso, destaca Vanoye e Goliot-Lété (2002):

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das *formas* fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em "escolas" estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori* (2002: 23).

Este tipo de informação é imprescindível em uma análise fílmica sob a perspectiva da tradução semiótica.

Os elementos típicos das linguagens cinematográfica e literária, bem como os elementos de adequação destas linguagens, serão igualmente valorosos. Sem o conhecimento deles, qualquer tentativa de interpretação estaria inviabilizada. Em relação a estes elementos, podemos enumerar como exemplos próprios da linguagem literária: a construção do enredo, métodos de criação dos personagens etc. No que diz respeito ao sistema cinematográfico, os teóricos também acreditam em uma linguagem própria, um sistema especificamente cinematográfico. Diniz (1998) enumera três grupos de recursos do cinema:

O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (planos 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 (1998: 320- 321).

Na adaptação fílmica há a necessidade de ajustar as linguagens. Por vezes, é preciso eliminar ou resumir alguns elementos da obra literária ou para que o filme não fique muito longo, ou para destacar aspectos que o diretor considera mais importantes. Pode-se excluir ou resumir elementos como: personagens (muitas vezes apela-se até mesmo para a fusão de personagens), descrições detalhadas de ambientes e paisagens (substituídas pelas próprias imagens), diálogos (a linguagem corporal dos atores muitas vezes pode substituir falas), reflexões excessivamente abstratas e ações.

É forçoso esclarecer que, neste trabalho, as obras literárias com as quais trabalharemos são peças teatrais. Obviamente, ainda que utilizando na análise o texto escrito, e não o encenado, devemos encontrar uma série de aspectos típicos da linguagem teatral, o que necessariamente implicará em uma interpretação diferenciada se compararmos com os elementos de um romance.

É a partir das questões teóricas levantadas que pretendemos desenvolver uma análise das traduções intersemióticas (peça – filme) de alguns aspectos dos personagens de Shaffer em *Equus* e *Amadeus*. A seguir, exporemos os procedimentos metodológicos desenvolvidos em nossa análise.

1.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

1.3.1 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O corpus da pesquisa é composto pelas peças de Peter Shaffer *Equus* e *Amadeus*, bem como por suas respectivas traduções cinematográficas. Acerca das peças e filmes faremos um breve comentário.

1.3.1.1 *Equus* (peça)

A peça *Equus* foi encenada pela primeira vez em julho de 1973 em Londres. Ela foi baseada em uma história real. Shaffer cria, então, a história de um

jovem (Alan Strang) que, aparentemente sem motivos, cega seis cavalos. A peça trata do drama desse rapaz que é internado para um tratamento psiquiátrico com o médico Martin Dysart.

O encontro dos personagens é bastante impactante para os dois. De um lado, há um jovem problemático, reprimido pela família, deslocado do papel exigido pela sociedade da qual faz parte e que cometeu um crime incompreensível; do outro lado, um psiquiatra respeitado, mas em crise, que perdeu o interesse pela vida, exerce sua profissão sem paixão e está absolutamente descrente de sua capacidade de ajudar pessoas. Alan é o paciente, ele está ali para ser “curado”; Dysart é o médico que deve contribuir para a cura. Mas esses papéis vão ser alternados. Alan vai questionar e atingir duramente as convicções de Dysart, a ponto de causar-lhe inveja. Dysart vai trabalhar para ajudar Alan, ao mesmo tempo que será ajudado por suas reflexões.

Equus lida com diferentes assuntos como religião, adoração, convenções, paixão, insanidade e sexualidade. Ao discuti-la, Shaffer afirma: “é uma peça profundamente erótica e também um conflito trágico”²² (apud Alfarano, 1987: 119). A peça foi um grande sucesso e é considerada um clássico do teatro britânico. Em apenas três anos, já tinha sido montada em metade dos países de primeiro mundo e ganhou prêmios importantes²³.

1.3.1.2 *Equus* (filme)

Foi exatamente em decorrência do êxito obtido pela peça que Shaffer recebeu o convite para transformá-la em um filme, o que de fato ocorre em 1977. O filme é adaptado pelo próprio Shaffer, que trabalhou como roteirista, e dirigido pelo consagrado diretor Sidney Lumet. O filme não foi um sucesso de público, tendo o próprio Shaffer criticado seu resultado. Ele foi considerado muito sombrio e lento, além de ter despertado a ira dos defensores dos direitos dos animais pela cena em que os cavalos são atingidos.

Apesar de toda polêmica, o filme contou com alguns pontos positivos, como a indicação a prêmios e a efetiva premiação dos atores centrais da trama.

²² “It is a deep erotic play, and also one of tragic conflict”.

²³ *Equus* ganhou os seguintes prêmios: *Outer Critics Circle Award* (melhor peça do ano de 1975), *New York Drama Critics Circle* (melhor peça da temporada 1974/ 1975), *Antoinette Perry (Tony) Award* (melhor peça 1974/ 1975) e *Los Angeles Drama Critics Award* (melhor drama).

Richard Burton interpretou o psiquiatra Martin Dysart. Ele foi indicado ao Oscar de melhor ator e ganhou o *Golden Globe* para a categoria. O jovem Alan Strang é interpretado por Peter Firth, ator britânico que já tinha feito o mesmo papel no teatro e que também é agraciado com o *Golden Globe*, no caso o de melhor ator coadjuvante²⁴.

1.3.1.3 *Amadeus* (peça)

A peça estreou em Londres em novembro de 1979. Foi um grande sucesso de público e de crítica, mas também foi objeto de muita polêmica. Muito da crítica negativa e da polêmica provocadas diz respeito ao fato de estudiosos de música, admiradores de Mozart, admiradores de Salieri e historiadores discordarem da maneira que a vida dessas pessoas e suas caracterizações foram narradas. Os historiadores diziam que não havia evidências de que Salieri tinha matado Mozart. Falavam, também, que Mozart jamais poderia ter se comportado de maneira desrespeitosa na frente de um imperador, sob pena de ser expulso da corte. Criticavam, ainda, a forma que os personagens foram apresentados: Mozart, um gênio na música; mas um idiota infantilizado na vida privada, e Salieri, uma pessoa invejosa e um músico medíocre. Contudo, essa argumentação é equivocada, pois Shaffer nunca afirmou tratar-se de uma biografia de Mozart. Shaffer (apud Tibbetts) diz:

Obviamente, *Amadeus* no palco nunca pretendeu ser um documentário biográfico do compositor [...] Nós estamos ostensivamente reivindicando a grande licença do contador de histórias para enfeitar seu conto com um ornamento ficcional e, acima de tudo, dar a ele um clímax cuja única justificativa seja que ele cativa sua platéia e enalteça seu tema²⁵.

²⁴ O filme *Equus* ganhou o *Kansas City Film Critics Circle Award* na categoria de melhor ator coadjuvante (Peter Firth).

Ganhou o *Golden Globe Award (Globo de ouro)* nas categorias de melhor ator de drama (Richard Burton) e melhor ator coadjuvante (Peter Firth).

Ganhou o *BAFTA Film Award* na categoria de melhor atriz coadjuvante (Jenny Agutter). Recebeu ainda outras três indicações, nas seguintes categorias: melhor atriz (Joan Plowright), melhor ator coadjuvante (Colin Blakely) e melhor roteiro.

Recebeu indicações ao *Oscar* em três categorias: melhor ator principal (Richard Burton), melhor ator coadjuvante (Peter Firth) e melhor roteiro adaptado (Peter Shaffer).

²⁵ "Obviously *Amadeus* on stage was never intended to be a documentary biography of the composer [...] We blatantly claiming the grand license of the storyteller to embellish his tale with fictional ornament and, above all, to supply it with a climax whose sole justification need be that it entralls his audience and emblazons his theme".

A idéia de escrever a peça veio de uma investigação de Shaffer acerca do enterro de Mozart. Ele leu que uma tempestade teria afugentado os acompanhantes durante o funeral do compositor. A partir daí, ele permanece dois anos pesquisando sobre sua vida e um terceiro ano escrevendo a peça (Alfarano, 1987).

De alguns fatos reais, como o fato de Mozart ter morrido em dificuldades financeiras, sua doença, a existência de um compositor da corte chamado Salieri, os boatos que surgiram sugerindo que Salieri tinha envenenado Mozart, Shaffer cria uma história ficcional que trata da inveja de Salieri que vê em Mozart um instrumento de Deus.

A primeira versão da peça é completamente revista na versão americana que estreou em Nova York em dezembro de 1980²⁶. Segundo Shaffer (1984a), na versão britânica “Salieri tinha muito pouca relação com a ruína de Mozart”²⁷ (1984a: xxvi). Na segunda versão Shaffer suaviza a vulgaridade de Mozart e destaca sua atitude ambivalente em relação a seu pai: Leopold Mozart. Shaffer ainda escreve uma terceira e mais completa versão, que mantém o tom da segunda e restaura alguns elementos da primeira. É justamente esta última versão que iremos usar em nossa análise.

A história se inicia em 1823, quando Salieri, diretor e condutor dos músicos empregados pela corte (*Kapellmeister*), confessa sua responsabilidade na morte de Mozart. Em seguida, volta-se à história de sua (Salieri) infância, do pacto que ele fez com Deus no intuito de tornar-se um grande compositor em troca de uma vida virtuosa e seu encontro com Amadeus (o amado de Deus), em 1781. A partir daí, *Amadeus* narra o conflito de Salieri, que se sente traído por Deus, e sua luta para o destruir através de seu instrumento na terra: Mozart.

1.3.1.4 *Amadeus* (filme)

A peça também foi transformada em filme e, mais uma vez, Shaffer foi o responsável pelo roteiro. Porém, desta vez o processo de adaptação de *Amadeus* contou com a colaboração do experiente diretor Milos Forman. Eles trabalharam arduamente levando em consideração não apenas a mudança de meio e a necessidade de se mudar a linguagem teatral, mas ainda no intuito de transformar a

²⁶ A versão americana é premiada em quatro categorias do *Tony Awards*, incluindo o prêmio de melhor peça.

²⁷ “[...] Salieri had too little to do with Mozart’s ruin”.

peça de Shaffer, de tom notadamente provocador, em um filme mais palatável, que não dirigisse insultos diretos à platéia e que fosse menos psicológico (Kurowska, 1998).

O filme foi lançado em 1984 e, ao contrário da versão cinematográfica de *Equus*, a versão de *Amadeus* obteve sucesso de público e crítica. O filme recebeu vários prêmios²⁸, entre eles, oito *Oscars* quatro *Golden Globes*. Como a peça, o filme trouxe à tona uma série de polêmicas relativas às biografias dos personagens envolvidos no roteiro, e também foi responsável por uma maior popularização de Mozart e sua obra.

Há alguns anos, *Amadeus* foi relançado em DVD. Neste novo lançamento podemos assistir a versão final do filme aprovada pelo diretor (Milos Forman), mas que foi rejeitada pelo estúdio que a considerou muito longa. Resolvemos, então, considerar neste trabalho a versão dos cinemas por ser a mais conhecida do grande público.

1.3.2 ANÁLISE DOS DADOS

Esta pesquisa analisa e discute a tradução das peças de Peter Shaffer *Equus* e *Amadeus* para o cinema. Ela é, portanto, de natureza analítico-descritiva.

A análise foi feita na perspectiva da adaptação fílmica como uma forma de tradução. Justificamos a adoção da visão da adaptação como tradução com base no conceito de tradução intersemiótica de Jakobson e nas semelhanças das discussões que tanto pautam os estudos da adaptação quanto os estudos de tradução. Nossa visão de tradução se fundamenta notadamente em alguns princípios dos estudos descritivos, como a ênfase no pólo receptor da tradução, uma vez que é este pólo que toma a iniciativa no processo, a importância do texto

²⁸ *Amadeus* ganhou oito *Oscars* nas seguintes categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor ator (F. Murray Abraham), melhor direção de arte, melhor figurino, melhor maquiagem, melhor som e melhor roteiro adaptado. Recebeu ainda outras três indicações: melhor ator (Tom Hulce), melhor fotografia e melhor edição.

Ganhou quatro *Globos de ouro* nas seguintes categorias: melhor filme - drama, melhor diretor, melhor ator de drama (F. Murray Abrahams) e melhor roteiro. Recebeu ainda outras duas indicações: melhor ator de drama (Tom Hulce) e melhor ator coadjuvante (Jeffrey Jones).

Ganhou quatro *BAFTAs* nas seguintes categorias: melhor fotografia, melhor edição, melhor maquiagem e melhor som. Foi ainda indicado em outras cinco categorias: melhor filme, melhor ator (F. Murray Abraham), melhor roteiro adaptado, melhor figurino e melhor direção de produção.

Ganhou o *César* de melhor filme estrangeiro.

Ganhou os prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor contribuição artística no *Festival Internacional de Flandres*.

traduzido na cultura de chegada e a descrição das escolhas do tradutor e suas estratégias tradutórias, sem pautá-las em noções de fidelidade ou equivalência. Dos autores relacionados aos estudos descritivos acolhemos, sobretudo, as idéias de Lefevere devido à sua contribuição na concepção da obra traduzida como reescritura.

Ainda em relação à tradução, utilizamos o instrumental da semiótica peirceana para a interpretação e construção da significação ou ressignificação das linguagens visuais e verbais dos textos literários e fílmicos no processo tradutório. Dessa forma, a análise e compreensão da capacidade representativa das obras não estão limitadas à mera classificação estanque de seus elementos, mas estão ligadas à semiose, ou seja, à visão da significação enquanto processo dinâmico e infinito.

Além do uso das teorias de tradução e da semiótica, nossa análise tem como supedâneo aspectos teóricos, práticos e históricos ligados ao estudo das linguagens literária (teatro) e cinematográfica.

Tendo como base as teorias supracitadas, partimos para a análise das traduções. Para isso, inicialmente fichamos as peças *Equus* e *Amadeus*, conforme modelo anexo. O fichamento ajuda na localização dos trechos das obras que têm relação com os aspectos abordados na análise, ou seja, as características apolíneas e dionisíacas das duplas de personagens Dysart-Alan e Salieri-Mozart. Em um segundo momento, fichamos os filmes. No fichamento dos filmes, além da descrição dos blocos narrativos, procedemos às descrições mais detalhadas das cenas, levando em consideração aspectos como: montagem, câmera, foco, música etc. Este trabalho também é conhecido como decupagem e, devido a seu alto grau de minuciosidade, somente é realizado nas cenas de interesse específico à análise. Procedemos, então, à análise da tradução das obras, a partir da identificação das estratégias utilizadas, das semelhanças, das modificações e suas nuances. Ao final, uma vez que o mesmo autor das peças é também o roteirista dos filmes, verificamos a ocorrência ou não de padrões de regularidade entre as traduções (obras fílmicas) de *Equus* e *Amadeus* e a possível influência de Shaffer.

Antes do capítulo de análise, entretanto, apresentamos um panorama do trabalho de Shaffer, enfocando suas temáticas mais recorrentes, o tratamento dado a seus personagens e seu trabalho como roteirista. Também aprofundamos a concepção shafferiana do embate apolíneo-dionisíaco desenvolvido pelos

personagens, aproveitando para definir as características que estão relacionadas a cada um dos lados deste conflito.

2. PETER SHAFFER E SUA OBRA

Neste capítulo abordamos o trabalho desenvolvido por Peter Shaffer, especialmente sua obra teatral, atendo-nos especificamente a dois pontos: os temas por ele explorados e a abordagem utilizada em seus personagens. Com relação aos personagens, desenvolveremos uma discussão sobre o conflito apolíneo-dionisíaco, tão presente na obra shafferiana, mais particularmente nas obras analisadas neste trabalho, ou seja, as peças *Equus* e *Amadeus*. Para tanto, faremos algumas reflexões sobre a obra de Nietzsche *A origem da tragédia*, a primeira a mencionar o par apolíneo-dionisíaco, apresentando uma breve análise das teses do autor nessa obra, bem como suas repercussões. Atentaremos, ainda, para a polêmica gerada pela obra de Nietzsche no que concerne à compreensão da tragédia e dos estudos da Antigüidade. Por fim, relacionaremos a discussão sobre a tragédia ao trabalho de Shaffer.

2.1 A TRAGETÓRIA DE PETER SHAFFER

Para melhor compreendermos a forma que Shaffer trabalha suas temáticas, além da forma como constrói seus personagens, especialmente no que concerne à criação de suas duplas de protagonistas, objeto a ser analisado posteriormente, acreditamos ser relevante travar contato com a evolução de seu trabalho. Dessa forma, exporemos brevemente como se desenvolveu o trabalho de Peter Shaffer.

Desde o final do século XIX, o teatro inglês movia-se em direção a uma transformação. No período pós-guerra (séc. XX), este movimento foi tomando forma até que, em 1956, a peça de John Osborne, *Look back in anger*, foi apresentada em Londres. A peça foi o marco inicial do teatro inglês contemporâneo, marco do movimento que foi denominado *The new drama*. Este movimento foi, em linhas gerais, um movimento de caráter inovador que via a necessidade de protestar contra a forma que a sociedade se estabelecia. Segundo Alfarano (1997), ainda que os dramaturgos não tivessem a capacidade de sugerir soluções, podiam, ao menos, demonstrar as falhas dessa sociedade contra a qual bradavam.

Shaffer é um dos dramaturgos que escreveu nesse período. Entretanto, não se pode dizer que comungou totalmente das aspirações de seus colegas.

Segundo MacMurrough-Kavanagh (1998), o primeiro grande sucesso de Shaffer, *Five finger exercise* (1958), não se coadunava com a temática em voga à época, ou seja, o realismo social²⁹, típico da escola dos *Angry young man* (Jovens irados)³⁰. Os escritores do *The new drama* produziram peças que foram ou políticas ou revolucionárias, seja na forma ou no conteúdo. A obra de Shaffer, por sua vez, não era nem política, nem revolucionária, mas uma mescla de diversas temáticas apresentadas tanto por meio de dramas como de comédias. Seus interesses transcendiam a área política para focar "problemas metafísicos como a relação entre o homem e Deus, o homem e ele mesmo e o homem e a eternidade"³¹ (MacMurrough- Kavanagh, 1998: 11). Suas obras mais conhecidas são uma série de dramas: *The royal hunt of the sun*, *Equus*, *Shrivings*, *Amadeus* e *Yonadab*. Contudo, ele ainda escreveu comédias e sátiras como: *The private earl*, *The public eye*, *Black comedy* e *White liars*. Em face disso, Shaffer foi muitas vezes apontado como um autor apolítico, ou que sempre se rendeu ao *establishment*. MacMurrough – Kavanagh (1998) lembra que essa necessidade de classificar os escritores a partir de um critério político, sempre fez com que o dramaturgo rejeitasse qualquer tipo de rótulo. Segundo o próprio Shaffer (apud Alfarano, 1987: 46), "não quero classificar, nem ser classificado pelos outros".

Conforme mencionamos, os temas preferidos de Shaffer congregam uma série de questionamentos metafísicos, como por exemplo: "existe uma divindade universal em nosso mundo tão injusto, e, caso exista, que relacionamento há entre o homem e ela? Como o homem pressupõe uma ordem, um estado por meio do qual leva uma vida satisfatória"³²? (Gianakaris, 1992: 3). Para Shaffer, não há respostas simples para questões tão profundas, no entanto, ele não as minimiza ou evita. Segundo Gianakaris (1992), em seus dramas, Shaffer tende a se mostrar cético em relação às possíveis respostas e nisso ele se mostra indubitavelmente ousado. Isso porque, para Gianakaris, poucos dramaturgos ousariam arriscar uma chance em um

²⁹ As obras (peças) relacionadas ao realismo social apresentam, em geral, personagens do dia-a-dia e problemas do cotidiano, ao mesmo tempo em que funcionam como um veículo de crítica tanto da sociedade como um todo, como também de um grupo específico, como a igreja ou a burguesia.

³⁰ Aqui vale lembrar que, apesar de não ser considerado um dos *Jovens irados* e, portanto, não ter como tônica especial do seu trabalho o desenvolvimento do realismo social, como acontecia com os autores do *The new drama*, Shaffer também se ateu a esta temática, especialmente nas peças para televisão e rádio. Um outro estudioso de seu trabalho, o professor e crítico C. J. Gianakaris (1992), diferentemente de MacMurrough-Kavanah, entende que *Five finger exercise* é um bom exemplo da abordagem do realismo social na obra de Shaffer.

³¹ "[...] metaphysical issues such as the relationship between man and God, man and himself, man and eternity".

³² "[...] does a universal deity exist in our unjust world, and, if so, what is man's relationship to him? If no god exists, how does man infer an order through which to lead a satisfying life?".

teatro de destaque com trabalhos que exigem muito da capacidade de sua audiência e, por fim, encerrar as peças em um tom abertamente pessimista. Gianakaris (1992) lembra, entretanto, que o trabalho de Shaffer não pode ser considerado propriamente vanguardista, acrescentando, ainda, que este fato, aliado ao consenso de que seu trabalho também não é puramente comercial, acaba por deixá-lo mal visto pelos dois lados. Nas palavras de Hiden (apud Gianakaris, 1992: 5): “Shaffer, então, se encontra preso entre campos teatrais opostos, recebendo críticas hostis juntamente com os prêmios Tony e Oscar”³³.

Mas, quem quer que objetive analisar acuradamente o trabalho de Shaffer há de concordar com Taylor (apud Alfarano, 1987: 45) que diz: "sua obra revela todas as qualidades clássicas de um dramaturgo tradicional: construção fortemente alicerçada, estória bem elaborada, caracterização realista, extrema fluência em diálogos vivos e precisos". Ainda sobre Shaffer, Gianakaris (1992) lembra sua mestria no uso da linguagem (evidenciado nos diálogos de suas peças mais maduras), sua habilidade como contador de histórias (explicitada nas mais diversas formas e estilos de peças) e a qualidade do uso de técnicas teatrais que, além de inventivas, podem ser consideradas algumas vezes experimentais.

As peças de Shaffer provocam um envolvimento que transcende a esfera intelectual, elas também nos atingem por sua força emocional e psicológica. A destreza com que ele usa os recursos e técnicas do teatro, a capacidade de desenvolver a tragédia, o épico e o drama existencial, a habilidade com que associa mitologia, filosofia e psicologia por meio das mais diferenciadas temáticas, o vigor de suas histórias, dos conflitos nelas abordados e a riqueza de seus personagens têm envolvido leitores e platéias por todo o mundo.

Não foi por acaso que seu trabalho recebeu tantos elogios de público e crítica, incluindo uma série de prêmios, como dois prêmios *Tony* (*Equus* e *Amadeus*) e oito *Oscars* (*Amadeus*). O próprio fato de ter tido várias peças como inspiração para adaptações em diversas áreas como o ballet (*Equus*), a ópera (*The royal hunt of the sun*) e o próprio cinema (*Five finger exercise*, *The public eye*, *The royal hunt of the sun*, *Equus* e *Amadeus*) denota a aceitação de seu trabalho junto ao público. *Equus* e *Amadeus* obtiveram, especialmente, uma inequívoca aprovação e são

³³ “Shaffer thus finds himself caught between opposing theatrical camps, receiving some hostile critical salvos along with the Tonys and Oscars”.

consideradas as peças mais conhecidas do dramaturgo. Os roteiros da adaptação destas peças para as telas foram feitos pelo próprio Shaffer, no caso de *Amadeus*, ele contou com a colaboração de Milos Forman.

Antes de nos concentrarmos nas peças *Equus* e *Amadeus*, objetos de nossa análise, faremos um breve apanhado da evolução do trabalho de Shaffer. Ele desenvolveu outros talentos até se tornar um conhecido dramaturgo. Após uma série de trabalhos temporários sem relevância, Shaffer trabalhou para o editor musical *Boosey and Hawkes*. Posteriormente, foi também crítico literário e revisor do semanário *Truth*, só então optando pela carreira literária. Mas seu início na literatura se deu por uma via diferente do teatro: o romance policial. Em 1951, ele publicou *The woman in the wardrobe*, em 1952, *How doth the little crocodile?* e em 1955, *Withered murder*, tendo as duas últimas sido escritas em parceria com seu irmão Anthony Shaffer. Antes de seu primeiro sucesso nos palcos, que ocorreu em 1958 com *Five finger exercise*, Shaffer escreveu peças para o rádio e para a TV, sendo exemplo do primeiro *Prodigal father* (1957), um drama da radio BBC; e do segundo, as peças *The salt land* (1955), exibida pela emissora ITV e *Balance of terror* (1957), exibida pela BBC. Shaffer volta a ter uma outra experiência com o rádio, mas isso ocorreu bem depois, em 1989 (*Whom do I have the honour of addressing?*), quando ele já era um dramaturgo consagrado.

Para Gianakaris (1992), os enredos de seus romances policiais são, regra geral, o que convencionalmente se espera do gênero, pelo menos em relação às características essenciais. Em todas elas há um detetive (*Verity / Fathom*) que tenta solucionar um crime hediondo. Suas vítimas são desprezíveis e, como possuem vários inimigos, existe um número grande de possíveis culpados. Um outro elemento clichê é a cena final, em que todos os personagens estão reunidos e aguardam a explanação do detetive (comum em Agatha Christie). No caso da primeira peça, sua contribuição para o gênero policial está “na resolução surpreendente e nos personagens detalhadamente delineados que geram interesse acima da média”³⁴ (Gianakaris, 1992: 9). Em *How doth the little crocodile?*, escrita com Anthony, a atmosfera é mais sombria e os personagens são capazes de atos horrendos. A solução do mistério revela o crime perfeito da suposta vítima, que planejou e executou sua morte, mas não antes de plantar evidências contra todos. O último

³⁴ “[...] in the startling resolution and in the fully delineated characters, who generate above-average interest”.

romance é, na visão de Gianakaris (1992), o mais tenso (uma vez que se desenvolve em uma ilha inacessível e, assim, colabora para uma sensação de claustrofobia) e também o mais inventivo, possuindo várias reviravoltas. Aqui, a suposta vítima permanece viva e disfarçada.

A carreira literária inicial de Shaffer, ou seja, aquela ligada aos romances policiais, tem pouca relação com sua obra teatral. É natural que, ao se estudar um autor, tenhamos a tendência de procurar em seus trabalhos iniciais algum indício que possibilite uma ligação com suas obras mais maduras. No entanto, a obra posterior de Shaffer é bem mais diversificada e não possui correspondência evidente com seus romances policiais. Todavia, Gianakaris (1992) arrisca apontar para uma relação entre o trabalho dos detetives e o de vários personagens das peças de Shaffer, como o psiquiatra Dysart (*Equus*), que não busca “pistas externas”³⁵, mas investiga a psique de Alan na tentativa de desvendar “o mistério que está sob a superfície de seu comportamento estranho”³⁶ (1992: 13). Ou ainda Pizarro, que procura investigar e compreender os valores e crenças de Atahualpa (*The royal hunt of the sun*). Até mesmo Salieri (*Amadeus*) trabalharia como um detetive a tentar solucionar o “mistério” por trás da morte de Mozart. Na opinião do autor, é essa a tarefa de Salieri que se questiona sempre: “a morte de Mozart, fui eu que fiz isso?”³⁷ (1992: 13).

Com relação às peças que Shaffer escreveu para o rádio e a televisão, Gianakaris (1992) afirma que, de modo geral, todas elas se coadunam com o realismo social que dominava a cena britânica à época. Ele completa dizendo que Shaffer trabalhou de forma conservadora, sem apresentar nenhuma técnica realmente inovadora. Entretanto, Gianakaris apresenta algumas evidências que mostram o nascer de um novo Shaffer, com algumas características que iriam florescer totalmente em sua carreira nos palcos. A primeira delas consiste no uso do conflito entre personagens a respeito de questionamentos importantes, o que cria uma colisão inevitável e, conseqüentemente, garante uma permanente tensão dramática. A segunda característica é o uso de diálogos fortes, vigorosos, que atuam de modo a intensificar os eventos do enredo.

³⁵ “[...] external leads [...]”.

³⁶ “[...] the underlying mystery of Strang's bizarre behaviour”.

³⁷ “The Death of Mozart, - or, Did I do it?”.

A primeira peça, *The salt land*, se passa entre 1947 e 1949. Ela enfoca uma família fictícia de refugiados, a família Mayer (o patriarca e seus dois filhos Arieh e Jo), que tenta adentrar na Palestina de modo ilícito, como vários outros migrantes, em busca da “terra prometida”. A visão dos irmãos acerca da ida para a nova terra é diametralmente oposta. Enquanto Arieh encara a mudança sob a ótica religiosa, “a chance de criar a terra prometida descrita no Talmud”³⁸; seu irmão imagina “as ilimitadas oportunidades de ludibriar os ingênuos colonizadores”³⁹ (Gianakaris, 1992: 18).

Segundo Gianakaris (1992), *The salt land* enfoca o conflito entre os dois irmãos e apresenta pela primeira vez o “arquétipo dos protagonistas que se batem em duelo, o padrão que domina todos seus dramas no palco”⁴⁰ (1992: 18). Aqui também podemos perceber a resposta clássica do conflito shafferiano, nenhum dos lados está completamente certo, eles sempre vão depender um do outro. É também nessa peça que, em sua opinião, Shaffer pela primeira vez “manifesta a procura persistente de [...] uma força identificável que governa o universo e fornece alguma razão lógica para eventos que de outra forma pareceriam completamente injustos”⁴¹ (1992: 17).

A outra peça feita para televisão, *Balance of terror*, é uma espécie de história de espionagem que se desenvolve nos anos cinquenta em meio da crise entre o ocidente e a antiga União Soviética. Nada mais é possível acrescentar, uma vez que o roteiro não está disponível. Além da versão britânica, esta peça também foi apresentada em uma versão americana. O pouco que se sabe é obtido por meio de comentários e críticas nos jornais e revistas (*Times*, *New York Times* e *New York Herald Tribune*). As críticas não foram muito favoráveis, e até o próprio Shaffer faz comentários nada elogiosos ao se referir à versão americana no jornal *Herald Tribune*. Ele afirma que o roteiro “foi resumido no mais baixo denominador comum do lixo televisivo americano”⁴² (apud Gianakaris: 1992: 20).

The prodigal father foi produzida para o rádio e apresentada em 1957 na BBC, em cuja biblioteca ainda existe uma gravação. A peça discute questões relativas a gostos e valores culturais. Nela uma família americana (pai e filho) muda-

³⁸ “[...] a chance to create The Promised Land described in the Talmud”.

³⁹ “[...] limitless opportunities for cheating the gullible settlers”.

⁴⁰ “[...] the archetype of duelling protagonists, the pattern dominating all Shaffer’s stage dramas”.

⁴¹ “[...] manifests Shaffer’s persistent search for an identifiable force governing the universe and providing some rationale for events that otherwise seem wholly unjust”.

⁴² “[...] boiled down to the lowest common denominator of American television rubbish”.

se para a Inglaterra. O pai tenciona comprar uma propriedade sofisticada e dar a seu filho uma vida aristocrática. O filho, contudo, não parece admirar o estilo de vida aristocrático e o conflito se instala. Ao final, o pai acaba aceitando a preferência do filho e eles retornam para os Estados Unidos.

Gianakaris (1992) faz ainda referência a alguns trabalhos de Shaffer para a televisão que ocorreram após sua estréia e sucesso nos palcos. Ele colaborou com dois *sketches* satíricos (*But my dear* e *The president of France*) e ainda para a série televisiva *That was the week that was*. Um outro trabalho é mencionado (*The merry roosters panto*), mas quanto a ele, Gianakaris não aprofunda os comentários, pois, além de curto, não possui roteiro disponível para análise.

Shaffer volta ao rádio em 1989 em um monólogo: *Whom do I have the honor of addressing?*. É a história de uma mulher de meia-idade, Angela, que narra em um gravador suas aventuras na Califórnia como secretária de um *playboy* de Hollywood: Tom Prance. Essa peça cômica, estrelada por Judi Dench, representou a última investida de Shaffer no meio radiofônico. Depois dela, ele jamais voltou a escrever para o rádio ou a televisão.

Finalmente, comentaremos acerca da carreira de Shaffer nos palcos. Tão logo esteou uma de suas peças no *Comedy Theatre*, em 1958, Shaffer conheceu o sucesso. *Five finger exercise* recebeu várias críticas favoráveis, entre elas, a da revista *Stage and Television Today*, a do jornal *The Times*, bem como a do *Illustrated London News*. A crítica do *The Times* chegou a dizer que o “Sr. Shaffer pode facilmente se tornar um mestre do teatro”⁴³ (apud Gianakaris, 1992: 27). A peça também foi exibida nos Estados Unidos e, como na Inglaterra, recebeu críticas positivas, inclusive do *New York Times*. Os elogios foram, ainda, traduzidos em alguns prêmios, como o de melhor dramaturgo estreante no *London Newspaper Critics Award* e o de melhor peça estrangeira no *New York Theatre Season*.

Gianakaris (1992) acredita que, já nessa peça, Shaffer evidencia seu talento dramático, especialmente no que diz respeito à formação dos personagens. Para ele, os personagens são habilmente desenvolvidos, contando com todas as nuances psicológicas necessárias à caracterização de personagens redondos⁴⁴. E, apesar de não contar com novidade técnica, foi uma peça muito bem realizada. Com

⁴³ “[...] Mr. Shaffer may easily become a master of the theatre”.

⁴⁴ Para Moisés (2000: 113), “[...] as [personagens] redondas somente nos dão idéia de sua identidade profunda quando, fechado o romance, verificamos que, através de tantas modificações, apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem [...]”.

relação ao tema abordado, a peça lida com questões do pós-guerra, ou melhor, lida com a tentativa das pessoas em voltar à vida normal e esquecer os horrores da guerra. Seu título faz referência a um exercício comum na prática do piano, em que o movimento dos dedos deve ser feito em total harmonia. Os cinco “dedos” são os membros da família (Stanley, Louise (pais), Clive e Pamela (filhos)), além do tutor Walter. Dessa forma, o autor mostra “como atos compulsivos de qualquer dos membros de uma família pode desorganizar o delicado equilíbrio do todo”⁴⁵ (Gianakaris, 1992: 30). Mas, o que mais é relevante mencionar sobre *Five finger exercise*, em relação ao nosso trabalho, é a possibilidade de constatar que, já em seu primeiro trabalho feito especificamente para os palcos, podemos vislumbrar a antítese apolíneo-dionisiaca tão presente na obra shafferiana. Esse conflito é apresentado por meio da divergência dos personagens Stanley (pai) e Louise (mãe).

Stanley é um homem de negócios que veio de uma família, senão pobre, pelo menos de classe média baixa. Louise é uma amante das artes oriunda da classe média alta que se casa com Stanley por causa de seu dinheiro. Enquanto ele insiste para que seu filho Clive se dedique aos negócios; ela apóia o filho na carreira artística. Ele defende seu status atacando outros grupos sociais, supervaloriza o dinheiro e desdenha das inclinações artísticas do filho. Por sua vez, Louise debocha da falta de “lustre” do marido, seja do ponto de vista estético, seja do intelectual. Assim, Stanley e seu pragmatismo representariam a face apolínea do conflito, enquanto Louise e seu diletantismo, a face dionisiaca.

Mas esse não é o único exemplo. Gianakaris (1992) também sugere um embate apolíneo-dionisiaco que se realiza a partir da oposição entre Clive (filho) e Walter (tutor). Clive se aproxima de Walter e tenta convencê-lo a fugir, mas Walter se nega e fazer isso por respeito a Louise. Dessa forma, este último personifica o respeito às regras e o autocontrole típicos das características apolíneas, enquanto Clive seria a imagem do exagero, seja da bebida, seja das reações, comumente relacionados a Dioniso.

Ainda de acordo com Gianakaris (1992), a maneira com que a vida e as características de Stanley são descritas, acima de tudo, seu embaraço por sua origem humilde, fazem dele um precursor de Frank Stang, o pai de Alan em *Equus*.

⁴⁵ “[...] how compulsive acts by one member of a family can disrupt the delicate balance of the whole”.

Depois de *Five finger exercise*, Shaffer escreveu duas comédias: *The private ear* e *The public eye*. Nesse período, ele também trabalhou como crítico de música da revista *Time and Tide*. Logo depois, escreveu uma de suas peças mais conhecidas *The royal hunt of the sun*, que também foi seguida de mais outras duas comédias, *Black comedy* e *White liars*. Uma vez que nosso intuito é o de explorar o conflito apolíneo-dionisíaco na obra de Shaffer, não iremos tecer muitos comentários sobre as peças cômicas, pois esse conflito não faz parte da construção de seus personagens. Centraremos nossa discussão nos dramas que exploram o conflito, ou seja, *The royal hunt of the sun*, *Equus*, *Amadeus* e *Yonadab*. Antes, porém, convém fazer alguns comentários sobre as comédias.

Essas comédias apresentam em comum o fato de serem todas peças de um só ato e tratarem de temas relacionados ao amor. Gianakaris (1992) aponta *Black comedy* e *The public eye* como as melhores, enquanto o próprio Shaffer (apud Gianakaris, 1992) critica *The private ear* por ser antiquada e *White liars* por ser pesada, sem movimento. Mesmo não sendo muito relevantes quando olhamos o trabalho de Shaffer como um todo, suas comédias foram bem recebidas pelo público e todas foram exibidas na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Como expomos, *Black comedy* foi, das peças cômicas de Shaffer, a que mais se destacou. Por meio dela, Shaffer demonstra definitivamente sua habilidade para escrever peças de todos os gêneros. A peça explora o tom burlesco e tem sua comicidade mais centrada nas várias situações, confusões e desentendimentos que propriamente nos assuntos abordados. É a história de um jovem artista (Brindsley) que quer impressionar um colecionador de arte (Mr. Bamberger) para vender algumas de suas peças. No mesmo dia em que vai receber a visita de Mr. Bamberger, sua namorada (Carol) o avisa de que o pai dela (Mr. Melkett) quer conhecê-lo. Para causar uma boa impressão nos dois, Brindsley aceita a sugestão de Carol e decide pegar “emprestado” a mobília cara do vizinho (Harold). Um fusível queima, e a peça segue às escuras, este fato reforça a jocosidade da situação, pois propicia uma série de mal-entendidos. Além das visitas esperadas, conta-se com a presença de Cléa (amante de Brindsley), Miss Furnival (outra vizinha), o eletricista (Schuppanzigh) e, ainda, a volta de Harold, que chega a sua casa antes do esperado.

Sobre *Black comedy*, Gianakaris (1992) comenta que, o fato da peça ter apenas um só ato fez com que alguns críticos questionassem sua extensão. Mas,

tanto em sua opinião, como para os críticos em geral, esse fato não prejudicou a qualidade da peça. Ele se refere também à boa utilização das luzes (o contraste claro-escuro) como um reforço no sentido dos acontecimentos e na criação de situações cômicas.

Após este breve comentário sobre as obras cômicas de Shaffer, partamos para o comentário de seus dramas e seus personagens, aquilo que realmente interessa para nosso trabalho.

Ainda que Shaffer tenha obtido o sucesso logo no começo de sua carreira, os estudiosos de sua obra são unânimes em dizer que a obra que marcou o verdadeiro início de sua carreira, ou melhor, o início de sua maturidade como dramaturgo foi *The royal hunt of the sun* (1964). A peça foi um marco em sua carreira porque, a partir dela, Shaffer abandona de vez o realismo social e expande as questões filosóficas discutidas em suas peças. Podemos acrescentar à mudança temática, o uso diferenciado de recursos de palco (Gianakaris, 1992).

Com relação ao tema, surge aquele que será o novo paradigma do protagonista shafferiano, aquele que busca “uma divindade reconhecível para fornecer uma ordem racional ao universo caótico”⁴⁶ (Gianakaris, 1992: 76). Este arquétipo será repetido em *Equus* (Dysart), *Amadeus* (Salieri) e *Yonadab* (Yonadab). Em *The royal hunt of the sun*, Shaffer adiciona à questão filosófica da procura por uma divindade (intimamente ligada à oposição morte x imortalidade), questões históricas. Obviamente, o foco histórico dado à peça não corresponde à absoluta realidade dos fatos, podendo inclusive modificá-los, mas tudo isso responde a um propósito específico, qual seja, o de permitir o aprofundamento das discussões levantadas pelo autor.

Aliado à mudança temática está o uso de algumas técnicas de palco. A partir de *The royal hunt of the sun*, Shaffer se despede do naturalismo⁴⁷ no teatro para se entregar ao “teatro total”⁴⁸. O cenário apresenta a ostentação que pede a história épica. Shaffer não economiza, há “esplendor, ritual, música, máscaras, danças coreografadas e mímica – características centrais do ‘teatro total’”⁴⁹ (Gianakaris, 1992: 77).

⁴⁶ “[...] a knowable deity to lend rational order to the chaotic universe”.

⁴⁷ O termo “naturalismo” foi usado por Gianakaris para designar a abordagem simples tanto do ponto de vista temático quanto dos recursos teatrais das peças de Shaffer até então. Peças que, segundo Gianakaris, condizem com o realismo-social tão enfocado àquela época.

⁴⁸ “[...] total theatre [...]”.

⁴⁹ “Pageantry, ritual, music, masks, choreographed dance and mimes – features central to the ‘total theatre’ [...]”.

A história da peça se passa entre 1529 e 1533. Ela trata da invasão espanhola da América e a derrota do império Inca. O rei da Espanha, Carlos V, desejando expandir seu império, faz uso de seu título de Imperador do Sagrado Império Romano com o objetivo de legitimar seu intuito e convencer pessoas a lutar por ele. Francisco Pizarro é um desses homens que guerreiam pelo rei. Já tendo ido uma vez à América e sabendo da existência de grande riqueza naquelas terras, Pizarro decide partir mais uma vez para lá.

Na América, as tribos Incas são governadas por Atahuallpa que se autodenomina o filho imortal do deus sol. Tal como o rei Carlos V, ele também faz uso da religião para obter vantagens políticas. Apesar da vastidão de seu império e do grande número de homens sob suas ordens, Atahuallpa não está preparado para as artimanhas de seu inimigo. Quando os espanhóis chegam, fingindo ser pacíficos, conseguem ludibriar os Incas. Depois de matar vários homens desarmados, seqüestram Atahuallpa e, ao fim, conquistam o império.

O embate entre Pizarro e Atahuallpa é decisivo na peça. Pizarro é um homem rude em busca de riqueza, mas é também alguém que começa a questionar a vida. Ele também busca uma resposta pessoal para o transcorrer contínuo do tempo e o fim inevitável de todos: a morte. A princípio não acredita em Deus, pois o Deus cristão que ele conhece é aquele ligado à igreja e ela, por sua vez, é corrupta e, portanto, não é digna de confiança. Atahuallpa, ao contrário, acredita nos valores e crenças de seu povo. Ele debocha do deus cristão dos invasores espanhóis e o julga inferior ao seu, como podemos perceber no seguinte diálogo:

VALVERDE: Ele é um espírito – dentro de nós.

VILLAC UMU: Seu deus está dentro de você? Como pode?

ATAHUALLPA: Eles podem comê-lo. Mas, antes disso, ele se torna um biscoito, então eles o comem. [O inca expõe seus dentes ri silenciosamente.] Tenho visto isso. Quando rezam dizem ‘Este é o corpo de nosso Deus’. Então, eles bebem seu sangue. É horrível. Em meu império não comemos homens. Minha família proibiu essa prática há muito tempo⁵⁰ (Shaffer, 1985: 60).

Ele sente como se realmente fosse um deus, pois domina todo um império (seus súditos lhe obedecem cegamente) e se considera imortal. Pizarro vê

⁵⁰ “ VALVERDE: He is spirit – inside us.

VILLAC UMU: Your god is inside you? How can this be?

ATAHUALPA: They can eat him. First he becomes a biscuit, and then they eat him. [The Inca bares his teeth and laughs soundlessly.] I have seen this. At praying they say ‘This is the body of our God’. Then they drink his blood. It is very bad. Here in my empire we do not eat man. My family forbade it many years past”.

em Atahuallpa seu salvador, pois é a partir do contato que trava com ele que resgata suas esperanças, suas crenças, seu “eu” espiritual. Contudo, com a traição dos espanhóis e a morte de Atahuallpa, Pizarro vê suas crenças e esperanças desaparecerem. Ele acaba por concluir que a procura por um deus é inútil. Essa é a verdadeira questão da peça: a busca de um deus. Ou como disse Shaffer (apud Cooke; Page, 1987: 24): “a procura por uma definição da idéia de deus”⁵¹.

Consoante expomos, ademais da temática, *The royal hunt of the sun* inovou nos recursos teatrais. A intervenção do diretor, John Dexter, foi decisiva neste aspecto, o próprio Shaffer (1983) o admite. Como exemplos desses recursos, podemos citar o cenário (com seu grandioso sol de metal), o uso de máscaras (como as usadas pelos incas), o tecido vermelho (simbolizando o sangue derramado), além do uso da música e da mímica. Todo isso conduz o público a uma experiência de “teatro total”, em seu caso o resultado da influência do teatro Kabuki japonês, do teatro épico de Brecht e das idéias do francês Antonin Artaud⁵². Shaffer (1983: xvi) entende que, em todos estes exemplos que o influenciaram, há uma preocupação com o “jogo” do teatro, ou melhor, uma preocupação na maneira de apresentar o espetáculo e, em conseqüência, existe o uso de recursos não-naturalísticos.

Artaud (1999), em seu livro *O teatro e seu duplo*, publicado em 1964, defende uma idéia de teatro que não se restringe a uma linguagem ou a uma forma. Em suas palavras:

O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações. E a fixação do teatro em uma linguagem – palavras escritas, música, luzes, sons – indica sua perda a curto prazo, sendo que a escolha de uma determinada linguagem demonstra o gosto que se tem pelas facilidades dessa linguagem; e o ressecamento da linguagem acompanha sua limitação (1999: 7-8).

Dessa forma, o “teatro total” está ligado necessariamente à conjunção de linguagens que devem ser exploradas.

⁵¹ “[...] the search for a definition of the idea of god”.

⁵² Pode parecer um tanto contraditório o fato de Shaffer se dizer um apreciador do “teatro total” e admitir, ao mesmo tempo, tanto a influência de Brecht, quanto a de Artaud. Como é sabido, o teatro de Brecht nega a catarse, pois ela impediria o público de desenvolver uma atitude crítica. Assim, ele prega a visão crítica, o distanciamento do público. Na proposta de Artaud, ao contrário, não há distância entre ator e platéia. O público deve “viver” a experiência teatral. A aparente incongruência é desfeita ao se analisar qualquer das obras de Shaffer. Nelas, podemos perceber tanto o uso de características relacionadas ao teatro brechtiano, como os personagens que narram os fatos da peça, ao mesmo tempo em que os analisam; quanto o uso extensivo dos recursos teatrais sugeridos por Artaud.

The royal hunt of the sun representou, assim, a porta de entrada para os trabalhos mais consistentes de Shaffer.

O primeiro drama que Shaffer escreveu após *The royal hunt* foi *The battle of Shrivings*. Essa peça conta a história do Sr. Gideon Petrie, uma espécie de guru pacifista que vive em um prédio antigo na Inglaterra (Shrivings). Ele vive com sua esposa (Enid), sua secretária e discípula (Lois) e alguns discípulos, entre eles David (filho do poeta Mark Askelon). Eles recebem a visita de um antigo aluno de Gideon (o poeta Mark Askelon, pai de David). Mark questiona o pacifista sobre que tipo de insulto ou atitude ele agüentaria antes de partir para violência. Gideon afirma que não pode responder antes de passar pela experiência. Assim, Mark o desafia, afirmando conseguir provocar sua ira em apenas um fim de semana.

Mark tudo faz para que Gideon traia sua pregação pacifista. Ele cria toda sorte de discórdias. Primeiramente seduz Lois, o que provoca ciúmes em David. Depois anuncia a todos a homossexualidade de Gideon e insinua que a atenção que ele dá a David é movida por luxúria e não por motivos espirituais. Gideon e Lois acabam discutindo e, ao final, Mark consegue seu intento. Em apenas um fim de semana, ele provoca a destemperança de Gideon, que estapeia Lois.

A peça, de modo geral, não foi bem recebida, nem pelo público, nem pela imprensa especializada. O próprio Shaffer ficou insatisfeito com o resultado, tanto que a reescreveu com o título de apenas *Shrivings*. Taylor (apud Cooke; Page, 1987) acredita que a reescrita de Shaffer melhora a peça, pois ataca o principal defeito da primeira versão, ou seja, a falta de uma definição de estilo que por várias vezes oscila entre o naturalismo e um estilo retórico mais extravagante. Gianakaris (1992) critica, ainda, a falta uma caracterização de personagens que seja crível, ou melhor, que levantasse problemas reais. Ele afirma que a apresentação dos personagens é simplista, principalmente a dos personagens centrais. Tanto a caracterização de Gideon quanto a de Mark resvalam para o completo maniqueísmo, com Gideon representando Deus (o bem) e Mark representando o demônio (o mal).

Comentaremos, agora, a peça que veio aprofundar as questões metafísicas e religiosas e confirmar a excelência do trabalho de Shaffer: *Equus*. Na referida obra, Shaffer estende a discussão de uma de suas temáticas favoritas, isto é, a busca de um deus, de uma divindade em que se possa confiar, que organize e dê sentido à existência (Gianakaris, 1992). Todavia, *Equus* também discute outros

temas como convenções sociais, repressão sexual, adoração e conflitos familiares. Shaffer também estende seu trabalho no desenvolvimento do conflito apolíneo-dionisíaco dos personagens, no caso, o psiquiatra Martin Dysart (Apolo) e seu paciente Alan Strang (Dioniso). Tal como ocorreu em *The royal hunt of the sun*, Shaffer cria uma ficção a partir de alguns fatos reais. Em *Equus*, ele se baseia em uma história contada por um amigo, a história de um rapaz de uma cidade do interior que trabalha em um estábulo e que reage violentamente a uma tentativa de sedução, cegando vários cavalos.

Mais uma vez, John Dexter assume a direção da peça e, como ocorreu anteriormente, o resultado foi um grande sucesso. Gianakaris (1992) comenta que Shaffer consegue um perfeito equilíbrio entre a narrativa exterior, ou seja, o que é contado (as coisas as quais os personagens se referem) e a narrativa que é apresentada no palco. Há a dramatização seguida do comentário (racionalização) do narrador (Dysart). Shaffer já tinha feito uso do narrador em *The royal hunt of the sun*, e voltaria a fazê-lo depois de *Equus* em *Amadeus* e *Yonadab*.

Gianakaris (1992) também sustenta que em *Equus* aflora a porção shafferiana ligada às histórias de detetives do início de sua carreira. Nela, o leitor (espectador) é sempre levado do presente ao passado em uma tentativa de se elucidar que fatos anteriores corroboraram para os desdobramentos da história. Além desses elementos, a peça alia outros aspectos tradicionais da dramaturgia. Para Gianakaris (1992), “o padrão da história policial compartilha suas características com o teatro clássico grego de maneira que ambos estabelecem primeiramente um enigma e então, metodicamente, fornecem os fatos necessários para resolvê-lo”⁵³ (1992: 93). Dysart é o detetive, o policial que procura pistas que venham ajudá-lo a desvendar o problemático Alan Strang. No entanto, Gianakaris (1992) faz uma ressalva a seu próprio comentário. Para ele, a peça vai além da pergunta clássica dos romances policiais, ou seja, quem é o responsável pelo feito. Shaffer questiona, ainda, os motivos que ensejaram a ação e também a reação da sociedade, isto é, o que ela pode ou deve fazer a respeito dessas ações.

Ainda como *The royal hunt of the sun*, *Equus* faz uso de rituais, máscaras e de um coro, no entanto, desta vez em uma perspectiva bem diferenciada. A

⁵³ “The detective-story pattern shares features with classical Greek drama in that both first establish a puzzle and then methodically fill in the facts needed to resolve it”.

história épica daquela permitiu todos os tipos de excessos; afinal, apesar da temática semelhante, era a conquista de um império que estava sendo narrada. Dessa forma, não só havia o uso de muitos recursos, como eles ainda eram grandiloqüentes. *Equus* tem um tom bem mais intimista e, ainda que faça uso de um coro (atores sentados no palco que faziam os barulhos dos cavalos), máscaras (nos atores que representavam cavalos) e um narrador (Dysart), não há que se falar em exagero ou suntuosidade. Shaffer (1976: 204) descreve detalhadamente, na publicação do texto da peça, o cenário a ser utilizado. Ele é simples, formado por um círculo de madeira que contém em seu interior um quadrado também de madeira. O quadrado deveria parecer com um ringue de boxe, com cercas em todos os lados, exceto o que está voltado para o público do teatro. Ao lado de cada uma das cercas haveria um banco de madeira pintado de verde e, ainda no círculo, um mastro que serviria de apoio ao ator que representaria o cavalo. Na área fora do círculo, haveria também bancos. O do lado esquerdo serviria como a cama de Alan no hospital e o lugar onde Dysart assiste os acontecimentos. O do lado direito é usado por Dora e Frank Strang (pais de Alan). Haveria, ainda, ao fundo, outros bancos que acomodariam os outros atores. Assim, todo o elenco deveria ficar no palco durante a apresentação. Segundo Shaffer (1976), eles funcionam como testemunhas, assistentes e como coro.

A história de *Equus*, conforme já mencionamos, é a história do tratamento psiquiátrico de Alan Strang. Ele é tratado pelo psiquiatra Martin Dysart que, por sua vez, está em crise consigo mesmo, questionando seu trabalho e o tipo de vida que leva. A peça inicia com um monólogo de Dysart; ele vai servir como o mediador e comentador das ações. A relação de Alan e Dysart é confusa a princípio. Alan não parece querer colaborar com o tratamento, além disso, testa os limites de Dysart, muito fragilizado por vivenciar um momento pessoal delicado. Ao tentar descobrir o problema de Alan, por meio de conversas, jogos e vivências, para em seguida trabalhar visando sua cura, Dysart questiona suas escolhas, sua vida e as exigências sociais. O processo de “cura” de Alan implica necessariamente na conformidade às exigências de uma sociedade que agora Dysart questiona. Como comenta Gianakaris (1992), “Alan Strang e Martin Dysart consistem nas duas metades de um mesmo enigma. A conduta independente de Alan é inaceitável para

a sociedade. As obrigações profissionais de Dysart em nome do estado não são mais confiáveis para ele”⁵⁴ (1992: 99).

É interessante notar a união entre os recursos cenográficos sugeridos por Shaffer e o desenvolvimento dos personagens. O cenário sugere um ringue de boxe onde está prestes a se iniciar uma luta. É um embate constantemente renovado na obra shafferiana, o embate entre “conformidade” versus “individualidade” (Gianakaris, 1992: 103), ou como o próprio Shaffer sugere, a expressão dionisíaca se opondo ao autocontrole apolíneo. Aqui o conflito apresenta uma outra faceta, a do confronto entre os desejos individuais e as exigências sociais.

Depois do inegável êxito de *Equus* e a confirmação definitiva da qualidade de seu trabalho, Shaffer escreve aquela que ia ser considerada sua maior obra: *Amadeus*. Em *Amadeus*, Shaffer volta às questões centrais em seu trabalho, mas nada disso faz desta peça uma obra repetitiva ou lugar-comum. Ela representa o ápice do desenvolvimento temático de Shaffer. É como se as outras obras fossem o caminho a ser trilhado para se atingir a compreensão máxima das questões metafísicas levantadas pelo autor, e que somente viriam a se apresentar por completo nessa peça.

Shaffer faz uma pesquisa acurada da vida do grande compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). A partir de alguns boatos que ocorreram à época de sua morte, como aquele que Mozart acusa o compositor da corte, Antonio Salieri, de tê-lo envenenado, Shaffer cria uma história ficcional sobre a vida desses dois músicos, seu relacionamento, seus conflitos, suas formas de perceber a vida e de vivê-la. A peça inclui também outras temáticas como inveja, traição, talento, adequação social e a relação entre o homem e Deus. É exatamente este último elemento o que é verdadeiramente explorado no decorrer da peça. Shaffer usa estes dois expoentes do mundo da música para apresentar seu questionamento metafísico.

Para apresentar seu enigma, Shaffer se serve de alguns fatos reais. Tanto Mozart quanto Salieri viveram em Viena, que era considerada a capital da música, e ambos gozaram de prestígio enquanto viveram. Contudo, Salieri viveu mais confortavelmente que Mozart, que morreu na pobreza. Shaffer tenta justificar este fato a partir da distinção entre a relação de cada um deles com a música e com

⁵⁴ “Alan Strang and Martin Dysart comprise two halves of the same puzzle. Alan’s independent conduct is unacceptable to society. Dysart’s professional obligations on behalf of the state are no longer credible to him”.

as exigências sociais. Enquanto o Salieri de Shaffer era considerado um homem pio, que oferecia a seu empregador e à sociedade um tipo de música compreensível em seu tempo e que, em face disso, obteve reconhecimento social e financeiro; Mozart era o homem audacioso e independente que inovava em suas composições e que, apesar de infinitamente mais talentoso, não obteve todo o sucesso profissional que merecia.

Dessa forma, Shaffer volta a questionar a importância da adequação aos padrões sociais, temática já amplamente debatida em *Equus*. Mas Alan, o personagem “desajustado” de *Equus*, manifestou essa inadequação de maneira mais extremada, uma vez que cometeu um crime e se viu forçado a se afastar do meio social para se submeter a tratamento psiquiátrico. Mozart, diferentemente, demonstra sua incapacidade de ajuste aos padrões por meio de uma rebeldia infantil. Ele não choca a sociedade com atos desprezíveis, mas com uma atitude debochada, inseqüente e um pouco arrogante. Seu castigo pela desobediência às normas não é o isolamento social, mas a impossibilidade da obtenção de um prestígio social que condiga com seu talento.

Um dos aspectos mais relevantes de *Amadeus* é o foco dado aos personagens centrais. Apesar de se chamar *Amadeus*, a peça não é sobre Mozart, mas está centrada na figura de Salieri, em suas aspirações de se tornar um grande compositor e em sua frustração por compreender sua inferioridade em relação a Mozart. Podemos vislumbrar no próprio título da peça *Amadeus* a configuração do embate entre Salieri e Mozart. O nome da peça reúne e identifica a raiz da divergência entre os personagens: enquanto Salieri ama a Deus (ao menos em um primeiro momento); Mozart é o amado de Deus. Esse descompasso entre ser ou não o favorito de Deus, aquele ser digno de possuir o dom divino, está no centro da disputa dos personagens.

Salieri é o narrador. Tal como Dysart, ele convida a platéia a assistir os fatos para depois comentá-los. Nesse “diálogo” com o público ele se esforça para conseguir sua cumplicidade, angariando apoio para sua tese. Ao público ele se dirige, chamando-o de “meus confessores”⁵⁵ (Shaffer, 1984: 5) e convidando-o a julgar os fatos que ele irá narrar.

⁵⁵ “[...] my Confessors [...]”.

Na realidade, o que Salieri deseja mostrar não é apenas a falta de merecimento de Mozart para gozar de tão extraordinário talento, mas a impossibilidade da existência de um Deus confiável. O que está de fato funcionando como tema e eixo central de toda a peça é a difícil, senão impossível, relação entre o homem e Deus. Como afirma o diretor da primeira versão da peça, Peter Hall, em *Amadeus* está presente a obsessão de Shaffer, ou seja, “provar a existência de Deus e sua natureza. Aqui Ele é mostrado como egoísta e insensível, preocupado com suas próprias necessidades, indiferente ao sofrimento dos homens”⁵⁶ (Hall apud Cooke; Page, 1987).

No início da peça, Salieri promete a Deus que, se for abençoado com o dom necessário para ser um grande músico, iria dedicar sua vida ao bem e à virtude. Ao conseguir mudar-se para Viena a fim de estudar música, ele julga que o Senhor aceitou sua barganha e age de modo a honrar sua promessa. Todavia, ao conhecer Mozart e sua música, ele se sente traído por Deus, pois percebe que Deus premiou Mozart com o maior talento já visto para música até então. Julgando-se enganado, Salieri desafia Deus para uma batalha. A batalha será travada por meio de Mozart, uma vez que Salieri o vê como o instrumento de Deus na terra. Sua vida irá se resumir às tentativas de bloquear todo e qualquer progresso de Mozart em Viena. A relação entre os homens e Deus é, assim, uma relação difícil, não fundada em justiça ou no respeito aos acordos feitos. O deus de Shaffer é um deus incoerente, injusto e até mesmo não-confiável.

Mais uma vez, Shaffer dispõe seus personagens centrais a partir de características apolíneas e dionisíacas. Tal como Pizarro e Dysart, Salieri age conforme o que se espera dele e, como os outros, paga um preço por isso, pois vive uma vida oprimida. Por outro lado, tanto Atahuallpa e Alan quanto Mozart, vivem de maneira mais livre, mas também pagam um preço por suas escolhas. É o confronto entre razão e instinto.

Depois do grande sucesso de *Amadeus*, Shaffer escreveu *Yonadab*. A peça foi inspirada pelo livro *The rape of Tamar*, de autoria de Dan Jacobson. Este, por sua vez, foi certamente inspirado pelas histórias bíblicas e lendas, especialmente no capítulo treze do segundo livro de Samuel, intitulado *O crime de Amnon*. A história se passa na Jerusalém do rei Davi. Amnon, filho de Davi, está

⁵⁶ “[...] to prove the existence of God and the nature of God. Here He is shown as selfish and uncaring, following His own needs indifferent to the suffering of man”.

apaixonado por sua meio-irmã Tamar. Seguindo o conselho de seu confidente e primo Yonadab, Amnon tenta seduzi-la, mas, ante sua recusa, acaba por estuprá-la. Tamar perambula seminua pelas ruas de Jerusalém e conta o ocorrido a seu irmão Absalom que fica furioso com Amnon. Absalom afasta Amnon da corte e o manda matar, mas, temendo a reação de Davi, foge da corte.

Exatamente como nas peças anteriormente citadas, esta também possui seu narrador: Yonadab. É ele que conta a história e faz as vezes de mediador, exatamente como Dysart e Salieri. Contudo, Yonadab não é o torturado Dysart, ou o senil Salieri. Ele é um aproveitador que procura pelos pontos fracos de todos no intuito de explorá-los. É ele quem sugere a Amnon que a sedução de Tamar não representa um problema e ainda afirma que isso pode lhe garantir imortalidade. Posteriormente, tenta manipular também Absalom, no entanto, já é tarde, pois Absalom já está sendo manipulado por Tamar.

Junto a Pizarro, Dysart e Salieri, Yonadab também está em busca de uma resposta para a existência de Deus. Ele parece muito cético. Quando está prestes a ver Amnon abusar de Tamar, desafia: “prove que Ele existe, finalmente! Permita que Ele me detenha se Ele realmente existe – Javé, o proibidor!”⁵⁷ (apud Gianakaris, 1992: 137). Ele desafia o Deus de Israel a reagir a seus atos desprezíveis. Ao fim da peça, como os outros personagens, mostra-se pouco esperançoso e conclui: “que escolha, eu lhes pergunto, é esta entre crer e não crer, onde qualquer delas é letal?”⁵⁸ (apud Gianakaris, 1992: 148).

Além da temática, *Yonadab* possui em comum com as outras peças o uso da mímica e ritos. No caso em questão a cena do estupro de Tamar, com uma encenação estilizada, vista apenas através das sombras das cortinas e a descrição da cena da captura de Amnon, com os guardas atingindo-o com flechas, criando um movimento sincronizado, simulando uma cópula.

No entanto, *Yonadab* não apresenta claramente o conflito apolíneo-dionisíaco. Yonadab se contrapõe a vários personagens como Amnon, Absalom, Davi, Tamar e até mesmo Deus. Dessa forma, em nosso entender, o conflito não se configura. Gianakaris (1992) sustenta, entretanto, que o conflito se apresenta em *Yonadab* por meio do conflito entre o personagem título, que manipula todos os

⁵⁷ “Prove that He exists, finally! Let Him stop me if He is there – Yaveh the Proibitor!”.

⁵⁸ “What choice, I ask you, is this – between Belief and None, where each is lethal?”.

outros, e Amnon que se deixa influenciar porque age instintivamente, uma vez que está apaixonado por Tamar.

Finalmente, em 1987, Shaffer deixa seus dramas metafísicos de lado e volta a apresentar uma comédia: *Lettice and Lovage*. Ela foi bem sucedida com bom público e críticas positivas. Segundo Gianakaris (1992), foi exatamente nessa peça que Shaffer desenvolveu de maneira mais extensiva os personagens apolíneos e dionisíacos. E, ao contrário de seus dramas, em que os protagonistas jamais conseguem reconciliar suas naturezas distintas, em *Lettice and Lovage*, as personagens Lotte (Apolo) e Lettice (Dioniso) conseguem criar uma improvável, mas possível aliança entre personalidades tão divergentes. Como aponta Gianakaris (1992: 165): “precisamos tanto de ordem como de criatividade em nossas vidas se quisermos ser personalidades completas e, para isto, faz-se necessário um acordo entre os dois lados de nossas naturezas”⁵⁹.

Durante toda a seção falamos dos personagens de Shaffer e de sua caracterização no que diz respeito a construção de um confronto que nomeamos de apolíneo-dionisíaco. Contudo, não comentamos de onde surgem a idéia do conflito, tampouco aprofundamos seus significados. Apolo e Dioniso são deuses da mitologia grega e, na próxima seção, apresentaremos a origem das características que são tipicamente vinculados a eles. Partiremos da mitologia e caminharemos até os desdobramentos desta na filosofia e arte contemporânea.

2.2 PETER SHAFFER E O CONFLITO APOLÍNEO-DIONISÍACO

Nas peças de Shaffer são feitas várias referências à mitologia. Em *Equus* e *Amadeus*, podemos encontrar menções a alguns nomes míticos, divindades e lendas. Essas referências mitológicas também são encontradas no conflito essencial que se desenvolve nas obras: o embate conhecido como dialética apolíneo-dionisíaca. Esta temática, como pudemos observar, é uma constante no trabalho de Shaffer, que explora esse conflito a partir de seus personagens. É comum que seus personagens colidam, promovendo o embate de uma personalidade racional (apolínea) e uma personalidade infantil (dionisíaca). Este confronto está presente em seus trabalhos mais importantes: *The royal hunt of the sun* (Pizarro e Atualpa),

⁵⁹ “[...] we require both order and creativity in our lives if we are to be whole personalities, and that necessitates a compromise between the two sides of our natures”.

Equus (Martin Dysart e Alan Strang) e *Amadeus* (Salieri e Mozart) e *Lettice and Lovage* (Charlotte e Lettice) sendo os primeiros os personagens apolíneos e os últimos os dionisíacos.

Os nomes Apolo e Dioniso e suas respectivas características derivam da mitologia grega. Ao se definir o mito, comumente dizemos que ele seria uma tentativa humana de fornecer explicação para fenômenos naturais que, antigamente, não se podiam explicar. Todavia, segundo Leach (apud Grimal, 2000), a percepção da mitologia não deve ser feita a partir de “sua classificação como expressão de mentalidade primitiva” (2000: vii), mas deve ser entendida como “uma verdadeira ciência, recorrendo a metodologias próprias, operando em direções múltiplas e apoiando-se em outras disciplinas (psicologia, sociologia, etnologia, história das religiões, lingüística, gnosiologia, antropologia, etc)” (2000: vii). De acordo com o autor, as pesquisas míticas contemporâneas dividem-se em três grandes vertentes: as teorias funcionalistas; as teorias simbolistas e as estruturalistas. Em cada uma destas linhas teóricas existem os mais variados estudos, mas não nos cabe aqui, uma explicação exaustiva de todas elas. Nosso intuito é o de fornecer apenas uma explanação geral de cada um dos grupos.

As teorias funcionalistas defendem a função social das narrativas míticas, isto é, estas teorias não enfocam o significado intelectual ou espiritual do mito, mas sua ação como fundamento de usos e normas de convivência. Nas palavras de Jabouille (apud Grimal, 2000: vii), o mito é “uma ressurreição narrativa de uma realidade primordial, contada para satisfação de intenções religiosas profundas, de desejos morais, de submissões sociais, de certezas e, até, de necessidades práticas”.

Já para as teorias simbolistas, o mito não se dirige apenas ao entendimento, mas à fantasia e à realidade. Cassirer (apud Grimal, 2000), um dos teóricos da linha simbolista, afirma que “o mito apóia-se sobre uma força positiva da figuração e da imaginação, mais do que sobre uma espécie de deficiência do espírito, sendo, assim, forma que cria significado” (2000, ix). Ele (mito) “surge espiritualmente sobre o mundo das coisas materiais como expressão colectiva, poética e primordial diferente do pensamento lógico” (2000, ix).

Um dos principais estudiosos das teorias estruturalistas foi Dumézil. Segundo o autor (apud Grimal, 2000), toda a experiência humana é distribuída por meio das religiões. O sistema religioso de uma dada sociedade seria exprimido em

uma “estrutura conceptual” (2000, xvi). O mito faria com que estas estruturas fundamentais agissem. Desta forma, a partir do mito podem-se perceber as “relações conceptuais fundamentais” (2000, xvi).

O estudo da mitologia é tarefa árdua. O que se designa por “mitologia clássica” é um objeto que agrega toda sorte de narrativas fabulosas das mais diferentes épocas. Como fontes da mitologia, Grimal (2000) destaca as lendas transmitidas pela tradição oral e que resultaram em algumas transcrições diretas, além das fontes eruditas, que englobam tratados técnicos e obras literárias que se propunham a esclarecer pontos obscuros (parte das obras tentam interpretar as narrativas fabulosas, outra parte tenta integrá-las à história e há, ainda, as obras (coleções) que simplesmente as recolhem). Mas, mesmo se abstrairmos a questão da formação do que viria a ser posteriormente denominado mitologia, ou seja, fábulas, histórias da tradição oral, lendas históricas, rituais religiosos etc, e nos fixarmos nos documentos disponíveis para estudo atualmente a variedade é enorme.

Desta forma, nossa explicação acerca das divindades gregas se restringirá a uma descrição sucinta da história dos dois deuses. Vejamos, então, o que a mitologia tem a nos dizer sobre eles. Para entendermos melhor o lugar de Apolo e Dioniso no Olimpo grego, é necessário conhecer um pouco como se deu a estruturação do universo.

Segundo a lenda sobre a criação, os primeiros seres a existir foram a Terra, Érebo e Amor. Amor seria um “ovo da Noite que flutuava no Caos” (Bulfinch, 1999: 11) e com suas setas ia criando vida e distribuindo alegria. Surgiram, então, os primeiros Titãs, “filhos da Terra e do Céu que surgiram do Caos” (Bulfinch, 1999: 11). Os Titãs eram os deuses primitivos, entre eles estavam Cronos (Tempo) e Ops, pais de Zeus.

As idéias relativas a Cronos são, às vezes, confusas e opostas. Em alguns momentos seu reinado é apontado como aquele em que preponderou a paz e a inocência; contudo, ele também é apontado como um monstro que devorou seus próprios filhos. Zeus foi o único de seus filhos que conseguiu escapar e, mais tarde, casou-se com Prudência. Ela oferece um remédio a Cronos que, por causa do remédio, vomita seus filhos. Estes se juntaram a Zeus e lutaram contra Cronos e os demais Titãs. Ao vencerem, Zeus e seus irmãos impuseram castigos a todos, sendo que a maioria teve que permanecer aprisionada no Tártaro. Após a vitória, Zeus divide os domínios do reino com seus irmãos. Poseidon ficou com os oceanos, Dis

com o reino dos mortos e os três dividiam a Terra e o Olimpo. Zeus era o chamado deus dos deuses ou pai dos deuses. Bulfinch (1999) explica que esta segunda visão em relação a Cronos, ou seja, aquela em que ele era um monstro, era, de fato, uma falta de compreensão da idéia por trás do mito. Segundo o autor, como Cronos (Tempo) sempre “traz um fim para todas as coisas que tiveram um começo, é acusado de devorar a própria prole” (1999: 12).

Os gregos acreditavam que a terra era chata e redonda, ocupando a Grécia seu centro, mais especificamente o Monte Olimpo. Ela era dividida de leste a oeste pelo Mar (designação do Mediterrâneo), e ao seu redor estava o rio Oceano. Na parte norte, vivia um povo chamado hiperbóreos. Os gregos acreditavam que este povo era muito feliz, pois, além de desfrutarem de uma primavera permanente, não sabiam o que era a velhice, o trabalho ou a guerra. Na parte sul, vivia outro povo virtuoso e abençoado, os etíopes. Eles eram tão especiais que, às vezes, podiam gozar da companhia dos deuses. No ocidente, havia um local chamado de Campos Elíseos, lá viviam antigos mortais que tinham sido favorecidos com a imortalidade pelos deuses. Os deuses, por sua vez, viviam no cume do Monte Olimpo. Sua morada possuía portas de nuvens e era resguardada por duas deusas chamadas de Estações. Apesar de viverem em casas distintas, os deuses costumavam se reunir no palácio de Zeus e, quando convocados a discutir alguma questão, era para lá que deveriam se dirigir todos os deuses, os que viviam no Olimpo e os que viviam na Terra, nas águas ou nos subterrâneos.

Zeus desposa Hera e eles têm filhos: Hefesto e Ares (deus da guerra). Mas Zeus foi várias vezes infiel a Hera. Ela conseguiu impedir alguns envolvimento do marido; noutras ocasiões, não podendo evitá-los, impôs castigos severos às rivais. Ainda assim, Zeus teve outros filhos como: Apolo, Ártemis, Hermes, Dioniso, as Musas, entre outros.

Apolo era filho de Zeus e Leto (Latona). Hera, enfurecida de ciúme, castigou Leto negando-lhe um lugar onde pudesse ter seus filhos. Leto vagou de terra em terra sem nunca encontrar abrigo, pois todos temiam Hera. Até que ela chegou a Ortígia (Astéria), uma ilha flutuante em que foi recebida. É lá que Leto dá à luz aos filhos gêmeos (Apolo e Ártemis). Então, Zeus prende a ilha flutuante no fundo do mar e a ilha recebe o nome de Delos, a brilhante. Zeus envia presentes para o filho: uma mitra de ouro, uma lira e um carro puxado por cisnes.

Apolo foi o deus mais venerado no panteão grego depois de Zeus, o pai dos céus. Era representado como um deus muito belo, de alta estatura e de longos cabelos. Ele transmitia aos homens os segredos da vida e da morte. O deus é conhecido pela habilidade do uso da flecha, e é pelo uso que faz dela que ele mata o dragão Píton e se apodera do oráculo de Têmis. Assim ele estabelece o mais célebre dos oráculos gregos, o oráculo de Delfos. Existiam santuários dedicados a essa divindade em toda Grécia; a ele era consagrado o templo de Delfos, o de maior importância na Grécia, mencionado na Ilíada. O poder de Apolo se exercia em todos os âmbitos da natureza e do homem. Por isso, suas inovações eram múltiplas e variadas. Era identificado como o deus da música, da poesia, da adivinhação, deus pastoral e deus guerreiro. Tinha poder sobre a morte podendo evitá-la e afastá-la. Asclépio, o deus da medicina, era seu filho. Era considerado também deus da música por ter vencido o deus Pã em um torneio musical. Seu instrumento era a lira. Numa época tardia foi identificado como Hélios, deus do sol, pois era antes o deus da luz.

Já Dioniso era filho de Zeus e Sêmele. Hera, muito enciumada, tomou a forma da criada de Sêmele e instigou que esta pedisse uma prova de amor a Zeus. A tarefa consistia em provar que ele era mesmo o pai dos céus. Assim, Sêmele suplica que ele use suas vestes divinas. Zeus afasta-se abatido, mas cumpre sua promessa. Ele sabe que Sêmele, uma mortal, não será capaz que sobreviver, o que de fato ocorre, pois, ao vê-lo vestido nos trajes reais, Sêmele é ofuscada por sua radiação e é carbonizada. Mas Zeus consegue retirar o filho do ventre da mãe e o põe em sua coxa até que se complete a gestação. Após o nascimento, Zeus entrega Dioniso a Hermes, que o confia ao rei Átamas e sua esposa Ino, não esquecendo de adverti-los de que o menino deveria se disfarçar no intuito de ludibriar Hera. Contudo, Hera não se deixa enganar e enlouquece a todos. Assim, Zeus o entrega às ninfas e sátiros do monte Nisa para que eles cuidem do garoto, no entanto, temendo que Hera o reconhecesse, transforma-o em um cabrito.

Ao crescer, Dioniso descobre a cultura da vinha e a forma de extrair seu suco. Mas, ainda como parte do castigo de Hera, que o enlouquece, vagueia por muito tempo. Já curado de sua loucura, Dioniso vai à Trácia e à Índia. Depois, volta à Grécia para instituir ele mesmo seu culto. No entanto, quando chegou a Tebas, Penteu, o rei, proíbe a execução de seus ritos. Apesar da proibição, as pessoas, especialmente as mulheres, vão ao encontro de Dioniso para recebê-lo. Irritado,

Penteu manda que aprisionem o deus, alegando que seu culto é falso. Como Dioniso não é capturado, Penteu resolve ele mesmo ir ao local do culto. Lá chegando, surpreende-se ao ver sua própria mãe, Agave, entre os adoradores. Ao vê-lo, as mulheres, em estado de êxtase, tomam-no por um javali e o perseguem. Penteu tenta escapar, mas acaba sendo morto. É assim que a mitologia explica como foi estabelecido o culto a Dioniso.

Dioniso era a divindade grega da natureza, também conhecido como deus do vinho, da vegetação, da inspiração e do delírio místico. O culto a Dioniso era marcado pelo êxtase. Nos festivais realizados em sua homenagem, que eram basicamente festas da primavera e do vinho, o deus em forma de touro freqüentemente liderava bacantes, sátiros, ninfas e outras figuras disfarçadas para os bosques. Eles dançavam, desmembravam animais e comiam suas carnes cruas, e alcançavam um estado de êxtase. Por isso, o culto do deus se estabeleceu contra muita oposição, principalmente da aristocracia. Homero, por exemplo, não reconhece Dioniso como um dos grandes deuses olímpicos.

Essas são as explicações mitológicas que fundamentam as características imputadas aos deuses. Dessa forma, as características apolíneas representariam a face clara, racional do homem; enquanto as características dionisíacas sua face obscura e passional. Explicaremos, agora, quando pela primeira vez se mencionou o embate apolíneo-dionisíaco.

Foi Nietzsche, em seu livro *A origem da tragédia* (1872), quem fez a primeira menção ao conflito apolíneo-dionisíaco. De acordo com Machado (2005), na introdução de *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*, são três as idéias mais importantes apresentadas no livro: “a primeira é uma explicação da origem, composição e finalidade da arte trágica grega” (2005: 7); a segunda é a constatação da “morte da arte trágica perpetrada por Eurípedes” (2005: 9) e a terceira é a demonstração do retorno da “concepção trágica do mundo” (2005: 11) em algumas manifestações culturais de sua própria época, mais especificamente na música de Richard Wagner.

A primeira idéia defendida no livro, ou seja, aquela que procura explicar a tragédia grega em sua constituição, está fundada nos conceitos do que é apolíneo e dionisíaco. Estes conceitos, por sua vez, foram profundamente influenciados pela teoria de Schopenhauer e suas idéias sobre vontade e representação. Esse filósofo tem por base alguns pressupostos de Kant (1724-1804) e sua concepção de

fenômeno. Kant distinguia o que chamava de fenômeno (o que nos aparece) e a “coisa-em-si” (o que existiria em si mesmo), sendo que esta última, jamais poderia ser objeto do conhecimento científico. Mas Schopenhauer discordou dele, e em consequência disso de todo pensamento metafísico clássico, por acreditar que é possível que a consciência alcance a “coisa-em-si”, isto é, a realidade não fenomênica.

Para Schopenhauer (1980), o mundo é representação e este fato implica na aceitação da existência de dois pólos inseparáveis: o objeto, constituído de espaço e tempo, e a consciência subjetiva, que possibilita a percepção do mesmo. Já o conceito de vontade é resultado da paixão e das aspirações humanas, é a “coisa-em-si”, a aspiração última de todo ser humano, seu desejo de preservação. Essa vontade não é algo racional, mas um querer que subjaz a consciência humana. Uma vez que essa vontade nunca será satisfeita em sua plenitude, ela será uma permanente fonte de dor. Para fugir a essa dor, o homem pode buscar um momento fugaz de prazer que, segundo Schopenhauer, viria da arte, da contemplação artística. Ele afirma:

O gosto do belo, o consolo proporcionado pela arte, o entusiasmo do artista, a lhe fazer esquecer as penas da vida, esta única prerrogativa do gênio em relação aos outros, a compensá-lo pelo sofrimento também crescente na mesma medida da lucidez da consciência e pela solidão árida numa multidão heterogênea – tudo isto repousa em que, como veremos a seguir, o em-si da vida, a vontade, a própria existência, é um sofrimento contínuo, em parte miserável, em parte terrível; o mesmo porém, considerado única e puramente como representação, ou reproduzido pela arte, apresenta um espetáculo significativo, destituído de sofrimento (Schopenhauer, 1980: 81-82).

Para ele, era inequívoca a superioridade da música em relação às outras artes. Essa idéia de vontade como a essência do mundo, tendo a música como sua expressão imediata é fundamental para Nietzsche. Para este, é a música que torna a arte trágica possível. Mas, para entender esta afirmação, é preciso compreender as noções do apolíneo e do dionisíaco.

O apolíneo está obviamente ligado a Apolo, o deus do sol e do brilho. Logo, o mundo apolíneo é um mundo que nega o lado sombrio da vida, criando uma espécie de “proteção pela aparência” (2005: 7). Nas palavras de Machado (2005), “os deuses e heróis apolíneos são aparências artísticas que tornam a vida desejável, encobrendo o sofrimento pela criação de uma ilusão. Essa ilusão é o princípio de

individuação” (2005: 7). Seriam características do mundo apolíneo a medida, o comedimento e a tranqüilidade.

Já o mundo dionisíaco está relacionado com o culto a Dioniso: os cortejos e o êxtase de pessoas que cantam e dançam. Ao invés do princípio de individuação, da experiência da individualidade, tem-se a idéia de comunhão, seja com as pessoas, seja com a natureza. Assim, o dionisíaco representaria um mundo pleno, sem fronteiras ou quaisquer medidas. Ou como disse Machado (2005), “o dionisíaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão” (2005: 8).

Nietzsche acredita que a tragédia grega nasce da aliança entre os princípios apolíneos e dionisíacos. Para ele (2005: 27), “o progresso da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco”. É importante salientar em que ponto, para Nietzsche, a tragédia e a música se contatam. Apesar das diferentes teorias para a origem da tragédia, Nietzsche acredita na hipótese aristotélica de que a arte trágica advém do culto dionisíaco e, por isso, está intimamente ligada à música. Ele afirma: “a tragédia se origina do coro trágico e que fora, primitivamente, somente coro e nada mais que o coro, pelo que temos a obrigação de fitar este coro trágico como o verdadeiro drama primitivo” (2005: 48). Contudo, para ele, a tragédia, ainda que originária da música como arte essencialmente dionisíaca, não é somente isso, a tragédia é também palavra, ela também é cena. É neste ponto que os componentes apolíneos e dionisíacos se fundem. Como conclui Machado (2005),

[...] fundada na música, a tragédia, expressão das pulsões artísticas apolínea e dionisíaca, união da aparência e da essência, da representação e da vontade, da ilusão e da verdade, é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência (2005: 9).

Aqui é relevante fazer uma pequena digressão para explicitar, ainda que superficialmente, a polêmica sobre as origens da tragédia. Esta discussão será útil para que, posteriormente, possamos entender as críticas dos filólogos ao livro de Nietzsche. Ainda que a versão aristotélica da origem da tragédia seja bastante respeitada, sendo considerada uma das mais aceitas pelos estudiosos, ela também possui opositores.

Segundo a *Poética* de Aristóteles, a tragédia e a comédia surgiram da improvisação dos solos dos ditirambos. Os ditirambos eram refrões improvisados

entoados para homenagear o deus (Dioniso) em celebrações rurais e procissões chamadas de Komoi. A comédia e a tragédia teriam, portanto, uma origem comum. A partir desse início

(tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural (Aristóteles, 1992: 108).

Segundo Rehm (apud Luna, 2005), a primeira referência aos ditirambos está em um fragmento do poeta Arquíloco (no século VII a.C.) em que ele afirma saber fazer um ditirambo em honra a Dioniso. Contudo, segundo Eudoro de Sousa (apud Luna, 2005), as informações quanto à origem do ditirambo são confusas e vários testemunhos históricos dão conta de outras versões. Por exemplo, há um relato de Heródoto que diz ter sido Árion o primeiro a cantar um ditirambo, e isto teria se dado em Corinto. Mas há outros relatos, como o de Proclo, que confirma o local (Corinto), mas atribui o primeiro ditirambo a Píndaro.

Ao que parece, em se tratando da origem da tragédia, a falta de precisão é aspecto inarredável. Mesmo para Aristóteles, o ditirambo não deve ser encarado como o único elemento a oferecer argumentos para a origem da tragédia. Pois, se assim fosse, segundo Eudoro de Sousa (na introdução da *Poética*), o poema trágico deveria estar ligado somente ao mito dionisíaco. Todavia, para ele isto não corresponde à verdade, vez que “a argumentação das tragédias, tanto a que se conhece directamente pelos dramas conservados como a que se infere dos nomes e referências a dramas perdidos, demonstra que não é o mito dionisíaco, mas sim a lenda heróica, a substância, digamos, do poema trágico” (Aristóteles, 1992: 51-52).

Existem também, de acordo com Luna (2005), várias evidências que sugerem que as tragédias não surgiram com a evolução dos ditirambos. A primeira delas é o fato dos ditirambos nunca terem deixado de existir e terem continuado a fazer parte das competições dos festivais. Assim sendo, a tragédia não representaria sua evolução. Uma outra evidência é aquela que aponta para uma incongruência em relação ao coro ditirâmico e o trágico. O coro ditirâmico era formado por 50 membros e estes não usavam máscara; mas o coro trágico, que era formado por no máximo 15 membros, usava obrigatoriamente as máscaras. Este fato vai de

encontro ao argumento, segundo o qual, a utilização de máscaras tinha se originado no espírito religioso primitivo da arte trágica.

Uma outra versão para a origem da tragédia é aquela que afirma ter a tragédia se originado de encenações trágicas em áreas rurais. Segundo essa versão, a tragédia ter-se-ia iniciado a partir do culto ao deus Dioniso Eleuthereus, culto este que fazia parte do calendário festivo de Eleutéria, uma cidade que depois viria a ser anexada a Atenas por volta de 508-7 a.C.. Após a anexação, os fiéis “realizavam uma procissão sacrificial reencenando a incorporação do culto ao deus em Atenas” (Luna, 2005: 69). Esta versão se confronta com a teoria de que a primeira competição trágica “oficial” na Grande Dionísia⁶⁰ ocorrera em Atenas 534 a.C., pois existiria um lapso de tempo muito grande a separar os dois eventos: a primeira competição trágica e a anexação de Eleutéria.

Há ainda algumas versões sugeridas pela enciclopédia britânica. Essas versões são conciliatórias, pois não afastam de todo a idéia aristotélica, mas apontam para outros elementos a serem considerados. Em uma dessas versões, as danças e encenações de povos primitivos que queriam louvar seus mortos seriam um fator comum a colaborar com a idéia de que esses ritos vieram a se desenvolver no que depois se chamou de tragédia. Uma outra hipótese sugerida seria aquela em que “a tragédia em suas origens estaria vinculada a celebrações rituais do sofrimento de um deus cíclico anual, o *Eniautos – Daimon*, que nasce, cresce, reproduz-se e morre com as estações” (Luna, 2005: 73).

Independente das polêmicas, ou seja, advindo ou não da evolução dos ditirambos, Luna (2005) enfatiza que a origem da tragédia foi sem dúvida inspirada pelas epopéias homéricas que ofereceram as primeiras reflexões acerca do trágico⁶¹. A autora, ao comentar a distinção entre o trágico e a tragédia, relacionando-a aos conceitos do apolíneo e do dionisíaco de Nietzsche, afirma que

[...] a obra de Homero seria a representação por excelência da arte apolínea, uma rendição da arte à plasticidade das imagens dos sonhos, daí seu encantamento e a receita de manipulação que desvia do trágico. Apesar das reiteradas cenas de morte, as epopéias homéricas projetam, em

⁶⁰ Grande Dionísia, ou Dionísias Urbanas, era um dos mais populares festivais religiosos da Grécia antiga. Essa festa de tributo a Dioniso, deus da vegetação e da fertilidade, ocorria no final de março e contava com a realização de várias competições, entre elas, as competições dramáticas (Luna, 2005).

⁶¹ Segundo Luna (2005), há distorções na compreensão do trágico. Este não significa necessariamente a morte, mas está ligado ao desafio da lógica de causalidade, ao incompreensível, ao inaceitável, “à dor e ao sofrimento na experiência do existir” (2005: 19). A autora lembra que, em vários momentos da epopéia homérica, a morte leva a reflexões e discursos que são um verdadeiro “hino de louvor à vida”. Assim, os episódios de morte da obra homérica seriam apenas aparentemente trágicos.

primeiro plano, um radiante mundo de aparências, que apenas deixa entrever, mas não alimenta o trágico. De suas cenas emanam, sim, o deleite, o prazer, o contato indolorido com o sofrimento (Luna, 2005: 33).

Para ela, além das obras de Homero, é indubitável a influência da organização social grega, repleta de exemplos ritualísticos e encenações teatralizadas. Essas encenações não se restringiam à vida religiosa, mas estavam presentes em rituais domésticos (casamentos e funerais) e em rituais da esfera pública (os discursos nas assembléias e nos conselhos, julgamentos, palestras em locais públicos etc). Obviamente, havia os festivais religiosos de homenagem aos deuses com suas marchas, vestimentas, procissões, sacrifício de animais, competições atléticas etc. Tudo isso veio a auxiliar o surgimento e a manutenção da arte teatral.

Importa deixar assinalado, todavia, que apesar de toda polêmica e contradição, a versão aristotélica da origem da tragédia goza de muito prestígio. Isto ocorre, acima de tudo, pelo fato de Aristóteles ter discorrido sobre essa questão no século IV a.C., ou seja, ele escreveu a *Poética* em um período muito próximo dos eventos comentados, o que valida sobremaneira sua opinião.

Luna (2005) lembra que seja de forma direta ou indireta, a tragédia, em sua origem, está de alguma forma vinculada ao culto de Dioniso, pois independente de suas origens, as competições trágicas ocorriam nos festivais dedicados ao deus. A autora também comenta que, à primeira vista, soa um tanto estranho vincular o deus da fertilidade, da vida e do êxtase ao elemento trágico. Mas ela também sugere que este paradoxo faz parte da compreensão das características dionisíacas. Ela diz: “aceitemos Dioniso como patrono da tragédia, não como arauto da morte, mas como um deus que garante a celebração da vida a qualquer preço, inclusive ao preço do trágico” (2005: 56).

De volta a Nietzsche e sua teoria sobre a origem da tragédia, percebemos que ele aceita parte das teorias de Aristóteles, mas a desenvolve à sua maneira. É assim que Nietzsche consegue aliar seus princípios do que é apolíneo e dionisíaco, permitindo a vinculação da tragédia primitiva e a música.

Uma das outras idéias defendidas por Nietzsche é aquela que diz respeito à influência de Eurípedes na “morte” da tragédia. Segundo ele, Eurípedes teria sido o trágico que foi influenciado pela época socrática e seu racionalismo. Para Nietzsche (2006), Sócrates representaria o “racionalismo ingênuo no campo ético”, enquanto Eurípedes seria o “poeta desse racionalismo ingênuo” (2006: 29). Ele

acredita que Sócrates, na tentativa de tudo racionalizar, de fazer com que tudo seja compreendido, acaba por destruir o espaço do instinto na arte. Eurípedes, como o dramaturgo que se rende a estes preceitos, aniquila com o lado dionisíaco na tragédia e isso acontece, acima de tudo, pela diminuição da importância do coro. Sem a força da música, do obscuro, do instintivo, enfim, sem a metade dionisíaca, Nietzsche acredita que a tragédia morre, e com ela o verdadeiro espírito da arte. Machado explica que, para Nietzsche,

[...] enquanto a metafísica do artista trágico, em que a experiência da verdade dionisíaca se faz indissoluvelmente ligada à bela aparência apolínea, é capaz, com sua música e seu mito, de justificar a existência do 'pior dos mundos', transfigurando-o, a metafísica racional socrática, criadora do espírito científico, é incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que dá à verdade em detrimento da ilusão e pela crença de que é capaz de curar a ferida da existência (Machado, 2005: 10-11).

Segundo Luna (2005), é forçoso distinguir o trágico da tragédia. O trágico seria o acontecimento difícil para a compreensão humana por ser "imotivado, inesperado ou imerecido" (2005: 19). A tragédia, por sua vez, é o gênero que trata do trágico. O ser humano, ao dramatizar o trágico, busca um sentido para seu mistério e acaba por promover sua racionalização. Essa racionalização ocorre notadamente pela imputação da culpa, o que permite a criação de uma seqüência de causa e efeito. Assim, o trágico deixaria de ser inescrutável, injustificado, para se tornar um resultado de ações anteriores. Contudo, Luna (2005) adverte que "ao enquadrá-lo na lógica da racionalidade, a tragédia se depara com os limites dessa mesma lógica" (2005: 25).

Depois de explicar a origem e a constituição da tragédia, Nietzsche atesta sua morte e explica que esse fato afeta toda a cultura ocidental. Uma vez que a cultura ocidental foi absolutamente influenciada pelo mundo grego e este pela arte trágica, seria forçoso aceitar a relação entre esses elementos. Dessa forma, a "morte" de um (tragédia) implicava na "morte" do outro (cultura ocidental). Mas Nietzsche também acredita que as duas metades da arte trágica podiam se reconciliar na modernidade. Isto se daria pela música. Ele acreditava que algumas manifestações culturais de seu tempo, como a música de Wagner, poderiam refletir o espírito mais profundo da tragédia grega.

Nesse sentido, ou seja, nessa possibilidade de trazer à tona o espírito da arte grega, a Alemanha desempenhava um papel de destaque. Para Nietzsche, o

caminho percorrido pela música alemã de Bach a Wagner, passando por Beethoven, seria uma evidência inequívoca do despertar do espírito alemão e, em decorrência disso, também o despertar do espírito dionisíaco na arte. Dessa forma, ele acreditava que a filosofia (Kant e Schopenhauer) e a música alemãs seriam essenciais para trazer de volta a metade dionisíaca da arte e a concepção trágica do mundo. Ele afirma:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão elevou-se uma força que nada tem em comum com as condições primitivas da cultura socrática, não sendo explicável nem desculpável por estas, e que, muito pelo contrário, é sentida por esta cultura, como o horrível-inexplicável, o prepotente hostil, a música alemã, como deve ser entendida em sua poderosa marcha solar de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá fazer o socratismo desejoso de conhecimentos, no melhor dos casos, com este demônio que se eleva de profundezas insondáveis? (Nietzsche, 2005: 105).

A esse respeito, Nietzsche recebe o apoio de Rohde⁶², que endossa seu ponto de vista na resenha publicada do livro. Este finaliza a resenha desejando que a obra e as idéias que ela propaga tenham grande repercussão junto ao povo alemão.

A origem da tragédia foi um livro que causou muita polêmica à sua época. Ele ensejou alguns comentários positivos; entretanto, as críticas foram, em sua maioria, negativas. Entre seus críticos, estava seu professor Ritschl, que escreve a Nietzsche para dizer-lhe que discorda de sua interpretação. Mas Ritschl o faz de maneira polida, justificando sua discordância pelo fato de estar em uma idade avançada e, em consequência disto, pouco inclinado a abraçar idéias tão inovadoras. Foram vários seus comentários, primeiramente, Ritschl discorda do método de estudo proposto por Nietzsche, pois este critica a maneira de se estudar filologia, ou seja, uma maneira totalmente científica e apartada da filosofia e da arte. Ritschl ainda viu nesse fato um desprezo injustificado pela ciência com possíveis desdobramentos negativos na educação dos jovens. Além desses dois fatores, ele também criticou a visão de Nietzsche acerca da tragédia grega e do helenismo, considerados de maneira a forjar uma importância excessiva. Há ainda críticas a questões propriamente filológicas, como a origem da tragédia a partir da música e a interpretação dos poetas trágicos.

⁶² Erwin Rohde foi um filólogo colega de Nietzsche na universidade de Leipzig. Ele foi convidado e aceitou redigir a resenha do livro *A origem da tragédia*.

Todavia, as observações de Ritschl não foram, de maneira alguma, as mais ácidas. Ainda estaria por vir o folheto de autoria do jovem doutor Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff: *Filologia do futuro! - uma réplica a O nascimento da tragédia*. O tom do escrito é notadamente irônico, nele Wilamowitz critica a orientação do livro de Nietzsche, acusando-o de estar mais inclinado a ser um religioso que um cientista. A respeito disto, debocha dizendo que

Nietzsche não se apresenta como um pesquisador científico: sua sabedoria, conseguida pela via da intuição, é exposta ora ao estilo de um pregador religioso, ora em um *raisonnement* que só tem parentesco com o dos jornalistas escravos da folha do dia (apud Machado, 2005: 56).

Ao comentar a crítica de Nietzsche ao socratismo, o autor escreve: “o tempo do homem socrático passou. Essa espécie peculiar de nosso gênero chama-se também homem teórico, crítico, otimista, não-místico, e todas essas coisas arrepiantes” (apud Machado, 2005: 56). Ao que emenda com virulência, “gostaria de ser digno do insulto de ‘homem socrático’ ou de pelo menos merecer o título de homem saudável (apud Machado, 2005: 57)”.

Wilamowitz censura, ainda, uma série de conceitos defendidos por Nietzsche, especialmente as interpretações dadas a Apolo e Dioniso fundadas em Schopenhauer e Wagner. Ele discorda, por exemplo, da denominação atribuída a Apolo de “deus da aparência” pelo fato dele ser “brilhante”, de acordo com a raiz do nome. Lembra, também, que o Apolo de Homero não é o mesmo do século VIII, pois sua importância tanto no aspecto político como religioso não era pleno àquela época.

Além dessas críticas, ele elenca um grande número de discordâncias que dizem respeito às análises filológicas de Nietzsche. Uma delas se refere à introdução do canto popular por Arquíloco. Wilamowitz discorda da comparação feita entre a poesia de Arquíloco e as canções populares, sustentando que Arquíloco foi um poeta lírico que escrevia sobre o que sentia, logo, não podendo ser comparado aos poetas anônimos das canções populares. Com relação ao ditirambo, o autor sugere o desconhecimento de Nietzsche que, no seu entender, afirma que o ditirambo sempre foi cantado por um coro de sátiros, ignorando, dessa forma, seu processo evolutivo. Por fim, também se opõe às idéias de que a tragédia surge da música, ou que ela levou o desenvolvimento desta à perfeição.

A crítica ferina de Wilamowitz não ficou sem resposta. Richard Wagner intercedeu por Nietzsche por meio de uma carta aberta, em que critica a filologia, chamando-a de retrógrada (ao contrário do que queria o próprio Nietzsche). Também Rohde saiu em defesa de Nietzsche, ao escrever uma carta em resposta a Wagner. Mas as defesas somente ensejaram um novo ataque de Wilamowitz que, desta feita, ficou sem resposta.

Eudoro de Sousa (apud Aristóteles, 1992), no comentário da *Poética*, faz uma observação bastante interessante a respeito da obra de Nietzsche e da crítica de Wilamowitz à mesma. Ele afirma que a falta de precisão histórica e filológica que Wilamowitz imputa a Nietzsche parece desnudar sua estreita visão acerca do que este último propõe. Assim, Wilamowitz, o filólogo, o cientista, “não chegava cientificamente a aperceber-se de que, em verdade, não fora a origem histórica da tragédia grega, pura e simples, a questão que mais poderosamente solicitara” Nietzsche (1992: 49). Há, portanto, um descompasso ao se tentar dar respostas filológicas a questões fenomenológicas. Cabe-nos, desta feita, explicitar as definições de Eudoro de Sousa ao tratamento da filologia e da fenomenologia no que diz respeito à tragédia grega. Em sua definição, a filologia se ocuparia em

[...] achar formas literárias, testemunhadas ou hipotéticas, que, uma vez justapostas no tempo, figurem a trajetória historiável da tragédia grega. A este aspecto do problema corresponde o método filológico, de exclusivo recurso à análise dos textos, à crítica das fontes, à exegese e à hermenêutica (1992: 50).

Por sua vez, ao tratar da tragédia, Nietzsche teria tido outros propósitos, mais afeitos aos estudos filosóficos. Segundo Eudoro de Sousa, na fenomenologia

[...] o problema consiste em descobrir o gradual desenvolvimento do próprio fenômeno trágico, da mesma tragicidade, cujos primórdios se nos deparam, na psicologia e na etnologia, emersos da penumbra da subconsciência e da pré-história do homem e dos povos gregos. Método mais adequado à natureza do problema não há, que não seja o filosófico, na genuína acepção da palavra (1992: 50).

O que apresentamos até aqui foi uma amostra das teorias de Nietzsche no intuito de situar nosso estudo dos personagens shafferianos. Obviamente, não afeta tão diretamente nosso estudo o fato de as idéias defendidas por Nietzsche, seja a idéia da origem da tragédia grega fundada nos conceitos do embate apolíneo-dionisíaco, ou a idéia da relação entre a tragédia e a música, ou ainda a idéia do

renascimento do espírito do mito da tragédia na música de Wagner, se confrontar ou não com os dados filológicos e históricos. O que realmente nos interessa é a influência da obra de Nietzsche em Shaffer e seu reflexo na caracterização de seus personagens.

A respeito do conflito apolíneo-dionisíaco, Shaffer acredita em sua existência e admite ser vítima do embate dessas duas forças opostas. Todavia, ao contrário de Nietzsche, que propõe a conciliação dos espíritos apolíneos e dionisíacos no desenvolvimento da arte, Shaffer acredita ser essa fusão muito difícil. Acerca disso ele diz:

Existe em mim uma tensão contínua entre o que creio imprecisamente poder chamar de lados apolíneos e dionisíacos de interpretar a vida [...] Sinto que há em mim um constante debate entre a violência do instinto, de um lado, e o desejo por ordem e repressão⁶³ (apud MacMurrough-Kavanagh, 1998: 103).

Acreditamos que essa noção das características apolínea e dionisíaca dos personagens foi bem explorada nas peças *Equus* e *Amadeus*. É possível observar com clareza essa oposição, consubstanciada em vários aspectos dos personagens. Apolo é o deus do brilho, da aparência artística que faz da vida um bem desejável, uma vez que dissimula o sofrimento. As características principais dos personagens a ele relacionados são: a ordem, o comedimento e a tranquilidade. Essas características enfatizariam a face clara, convencional, ordeira e racional do homem. É assim que o termo apolíneo está descrito no Dicionário de etnologia (Panoff e Perrin, 1979: 21): “qualifica as sociedades humanas de tipo <harmonioso, equilibrado, comedido> que [...] têm uma propensão para a arte e para o conformismo, etc”. Por sua vez, Dioniso, deus do vinho e da vegetação, está relacionado ao arrebatamento e à comunhão com o mundo e a natureza. O termo dionisíaco designaria “as sociedades humanas de tipo <depressivo e excessivo>” (Panoff e Perrin, 1979: 57). Ao se vincular à idéia de liberdade e prazer, os personagens dionisíacos apresentariam características que enfatizassem a passionalidade e também a falta de fronteiras ou medidas.

O conflito entre os personagens apolíneos em *Equus* e *Amadeus* (Dysart e Salieri respectivamente) e seus correspondentes dionisíacos (Alan e Mozart), se

⁶³ "There is in me a continuous tension between what I suppose I could loosely call the Apollonian and the Dionysiac sides of interpreting life [...] I just feel that there is a constant debate going on between the violence of instinct on the one hand and the desire in my mind for order and restraint".

manifesta por meio de uma série de oposições, como por exemplo, as oposições entre conformidade x individualidade, comedimento x excesso, razão x instinto, sanidade x insanidade, autocontrole x expressão da personalidade, repressão sexual x liberdade sexual entre outras. Nosso intuito, portanto, é analisar o tratamento dado a estas oposições no resultado do processo tradutório das peças, isto é, no filme. Vale lembrar que neste trabalho o estudo das peças de Shaffer irá se desenvolver de modo a considerar suas peças não como texto encenado, mas como texto escrito. É esta a tarefa a ser desenvolvida no próximo capítulo.

3. A TRADUÇÃO DOS PERSONAGENS EM *EQUUS* E *AMADEUS*

Conforme explicitamos no capítulo anterior, o embate apolíneo-dionisíaco foi uma constante no desenvolvimento dos personagens de Shaffer. Para a construção de suas duplas de protagonistas, o autor expressou as características inerentes aos personagens apolíneos e dionisíacos por meio das mais variadas formas.

Nosso objetivo neste capítulo é analisar como esse antagonismo foi explorado em suas peças *Equus* e *Amadeus* e, acima de tudo, analisar como a tradução cinematográfica das referidas peças tratou e redimensionou a abordagem dessas características. Entretanto, antes de adentrarmos na análise propriamente dita, convém fazer alguns comentários sobre a constituição e a análise dos personagens no teatro e no cinema, bem como explicitar os parâmetros por nós adotados. Em seguida, exporemos nossa interpretação acerca das características apolíneas e dionisíacas e seus efeitos na versão cinematográfica, enfatizando as estratégias utilizadas por seus realizadores⁶⁴.

Lembramos, ainda, que ao lidar com a adaptação fílmica na perspectiva de uma tradução intersemiótica, não falamos em uma análise estanque, exaustiva e impassível de ser revista. Uma vez que utilizamos como um dos fundamentos de nossa análise a semiótica peirceana, não compreendemos a interpretação como um fim, mas como o resultado de um processo que poderá gerar outros signos e estes, outras novas interpretações, em uma cadeia infinita. Dessa forma, apresentaremos nossa análise enfocando os pontos considerados mais relevantes na caracterização dos personagens, verificando a relação (tradução) entre o signo (filme) e o objeto que ele representa (peça).

3.1 O PERSONAGEM NO TEATRO E NO CINEMA: UMA BREVE REFLEXÃO

Será que podemos fazer uma separação nítida e definitiva entre os personagens de teatro e cinema? Haveria elementos comuns à caracterização destes personagens? Na tentativa de explicar antecipadamente a abordagem

⁶⁴ Por realizadores, entenda-se, principalmente, o roteirista, o diretor, ou seja, as pessoas responsáveis pela realização de um filme.

utilizada em nosso trabalho de análise, exporemos de maneira breve alguns pontos importantes na compreensão da caracterização de personagens.

Pallottini (1989) busca uma resposta na Antigüidade grega ao tentar explicar a origem do que compreendemos hoje como o personagem teatral. Segundo a autora, o personagem como o concebemos nasce a partir da ruptura entre a tragédia como festival religioso e a tragédia como espetáculo artístico. Para ela, em algum momento deixa-se de olhar o deus para se ver o sacerdote e, em um outro momento, deixa-se de ver o sacerdote para se perceber o ator e/ou o poeta.

No intuito de demonstrar a importância do personagem no desenvolvimento da tragédia, podemos citar Aristóteles que, ao falar da imitação dramática, enfatiza a relevância dos elementos ação e personagens. Ele afirma na Poética que “é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções)” (1992: 110-111). Em decorrência disso, Pallottini afirma que ação dramática e personagens são elementos que estão permanentemente imbricados. Segundo ela:

A ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática. (1989: 11)

Ainda sobre o personagem, Aristóteles (1992) elenca quatro aspectos que considera essenciais: eles devem ser bons, convenientes, semelhantes e coerentes, aliando, na execução das ações, a verossimilhança e a necessidade. Devemos atentar para suas palavras e compreender que, obviamente, a “bondade” a que Aristóteles se refere não se relaciona à generosidade ou afabilidade do personagem, mas a sua “boa” constituição, sua solidez. A conveniência se reporta à adequação das características do personagem e de suas atitudes em relação à sua situação no mundo.

Mas é no aspecto de verossimilhança que, segundo Pallottini (1989), reside a maior complexidade. A autora atenta para o fato de que a verossimilhança não deve ser tomada como realismo, naturalismo, semelhança à “verdade” dos fatos, semelhança a coisas “comuns”, corriqueiras. A verossimilhança decorre da

coerência interna, da ligação entre o personagem e a obra e não da similitude desse personagem com o ser humano “real”. Assim, Pallottini lembra que é perfeitamente possível que uma fada (ser que não existe no plano da realidade) venha a ser um personagem verossímil. Como expressa Cândido (1995), a verossimilhança depende

[...] da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo (1995: 75).

Podemos dizer, em consonância com Pallottini (1989), que o personagem teatral é aquele ser criado pelo autor e que irá, através de sua *performance*, desenvolver as idéias deste mesmo autor por meio da sucessão de ações cujos desdobramentos promovem o desenrolar da história. Nas palavras da autora:

[...] um ser ficcional que, através da imitação, fale, se movimente, mostre seus sentimentos e emoções, dê vazão ao fluxo de suas idéias, tudo isto obedecendo a um plano de trabalho que se baseia na evolução da ação dramática, e que conduz a um fim, a um alvo, à meta final que o autor se propôs e propôs aos personagens, condutores de todo processo (1989: 13).

Acreditamos, ainda, que os comentários feitos até então se aplicam perfeitamente aos personagens do cinema. Senão vejamos, os personagens do cinema também devem ser bons, convincentes e verossímeis. Suas ações, conflitos e características também movem os acontecimentos do filme de modo a permitir que a história chegue a um determinado fim, intenção maior do autor. Não negamos, com este comentário, que o personagem do cinema possua suas próprias especificidades. Haverá, indubitavelmente, novas formas e novos recursos que ajudarão a compor sua caracterização; contudo, pensamos que essas particularidades não invalidam as semelhanças no que diz respeito aos elementos essenciais de um personagem.

Em nossa análise, buscaremos verificar de que maneiras Peter Shaffer e os diretores das peças e filmes caracterizaram os personagens apolíneos e dionisíacos de *Equus* e *Amadeus*. Que recursos foram pensados para enfatizar ou atenuar estas características? Como se trabalhou estes recursos na tradução destes personagens para o meio cinematográfico? De acordo com Girard (apud Pallottini, 1989), o personagem, além dos gestos (gestualidade, incluindo também a

imobilidade) e atitudes, tem sua caracterização definida pelo som, iluminação, figurino, adereços e cenário. E é com a ajuda de todos estes aspectos que faremos nossa análise.

É relevante notar que, mesmo tratando a peça como texto escrito e não como texto encenado, as indicações do autor e do diretor referentes aos elementos previamente mencionados (como som, luz, vestimentas etc) serão levadas em consideração em nossa análise. Cremos que observações importantes podem ser feitas a partir de certos aspectos icônicos.

Finalmente, ao respondermos as indagações iniciais desta seção, acreditamos que compartilham, tanto o personagem teatral, quanto o personagem cinematográfico, um núcleo comum. Ao mesmo tempo, também acreditamos que, os meios semióticos em que estes personagens vivem e se deslocam podem vir a interferir sobremaneira em suas caracterizações. Partamos, pois, para sua análise.

3.2 O APOLÍNEO E O DIONISÍACO EM *EQUUS*

Falar do confronto apolíneo-dionisíaco em *Equus* é, sem dúvida, falar inicialmente do palco, ou seja, das indicações de Shaffer de como o palco da peça deveria ser elaborado. Com algumas omissões, podemos apresentar em suas palavras, a composição do cenário:

Um quadrado de madeira posto em um círculo de madeira. O quadrado parece um ringue de boxe cercado. A grade, também feita de madeira, fecha três lados do ringue. Ela é perfurada em cada lado por uma abertura. Abaixo da grade ficam algumas ripas na vertical, como em uma cerca. Na área do palco próxima ao público não há grades.

[...] No quadrado ficam três bancos de madeira. Eles ficam postos paralelamente à grade, contra as ripas, mas podem ser movimentadas pelos atores.

[...] Na área fora do círculo existem bancos. Dois do lado esquerdo e dois do lado direito. Eles têm a forma curva, seguindo o círculo. O do lado esquerdo é usado por Dysart, como local em que ele escuta e observa, enquanto está fora do quadrado, e também por Alan, funcionando como sua cama de hospital. O do lado direito é usado pelos pais de Alan que sentam nele lado a lado.

[...] Na parte superior do palco, formando uma cortina de fundo do cenário, ficam fileiras de assentos à maneira de um anfiteatro de anatomia, formadas por dois blocos sem grade, trespassado por um túnel central. Nestes blocos sentam pessoas da platéia⁶⁵ (Shaffer, 1976: 204).

⁶⁵ "A square of wood set on a circle of wood. The square resembles a railed boxing ring. The rail, also of wood, encloses three sides. It is perforated on each side by an opening. Under the rail are a few vertical slats, as in a fence. On the downstage side there is no rail.

A partir da descrição do cenário não há espaço para dúvidas: uma batalha está por começar. Como se não bastasse a expressa descrição de que se trata de um ringue de boxe, há, ainda, outras indicações interessantes, como a aparência de sala de anatomia, uma clara referência à experiência “científica” que será ali desenvolvida e assistida pelos outros personagens e pela platéia. A forma arredondada, ou seja, o círculo que envolve o ringue também nos remete à idéia de uma arena na qual o representante das normas sociais do mundo moderno enfrenta e tenta domar aquele indivíduo cuja liberdade de espírito o surpreende e desafia. Este é o espaço em que está por se desenvolver um conflito que apresentará, ao mesmo tempo, simplicidade (cenário) e complexidade (tema, recursos teatrais), mesclando alguns aspectos do teatro antigo a rituais e psiquiatria moderna.

O representante das forças apolíneas, o psiquiatra Martin Dysart, é o médico respeitado, exitoso, educado e cheio de autocontrole. Como representante da ciência, ele está ali para curar, limpar, purificar Alan. Ele deve resgatá-lo e devolver-lhe a chance de viver uma vida normal. Esta simples descrição de Dysart nos leva imediatamente a reconhecer nele o papel de Apolo que, entre outros dons, tinha uma associação ao dom da cura, pois ele era pai de Asclépio (deus da medicina). Sua função maior é trazer Alan do mundo caótico em que ele se encontra e reintegrá-lo à sociedade.

Do outro lado do ringue está Alan Strang, o adolescente-problema desafiador e teimoso que comete um crime sem nenhuma razão aparente. Seria ele um louco? O que estaria por trás de seu comportamento desajustado, sem limites, fora dos padrões aceitos pela sociedade? Como representante dionisiaco, Alan se recusa a se render às exigências sociais. Mas sua conduta independente é considerada inaceitável, doentia, como um dia foi o culto a Dioniso.

Ao longo da peça, nas diversas vezes em que esses personagens se confrontam, seus combates se configuram nas mais diversas oposições, como já mencionamos no capítulo anterior. Entretanto, das diversas oposições encontradas, destacaremos estas: conformidade x individualidade, ceticismo x religiosidade,

[...] On the square are set three little plain benches, also of wood. They are placed parallel with the rail, against the slats, but can be moved out by the actors.

[...] In the area outside the circle stand benches. Two downstages left and right are curved to accord with the circle. The left one is used by Dysart as a listening and observing post when he is out of the square, and also by Alan as his hospital bed. The right one is used by Alan's parents, who sit side by side on it.

[...] Upstage, forming a backdrop to the whole, are tiers of seats in the fashion of a dissecting theatre, formed into two railed-off blocks, pierced by a central tunnel. In these blocks sit members of the audience”.

comedimento x excesso, sanidade x insanidade, incapacidade de adoração x capacidade de adoração e repressão sexual x liberdade sexual. Ao fim, perceberemos que todas de uma forma ou de outra estão intimamente conectadas.

Dysart abre a peça da qual é o narrador. Ele se dirige à platéia dentro e fora do palco, seja como um cientista que em sua aula prepara a dissecação de um corpo, seja como um paciente que se dirige ao analista ou até como um ator que em uma tragédia grega se dirige ao coro. Já no monólogo inicial ele anuncia o problema que as atitudes de Alan ocasionam tanto para a sociedade como para sua vida. O encontro com Alan traz à tona dúvidas existenciais até então adormecidas. Será ele capaz de curar, salvar pessoas, ou seria ele que precisaria ser salvo? Dysart confessa seu atordoamento.

DYSART: [...] A questão é: estou desesperado. Sabe, eu mesmo estou usando a cabeça de cavalo. É esta a idéia.

[...] Não consigo enxergar porque minha cabeça educada e mediana pende para um ângulo errado.

[...] As dúvidas sempre estiveram lá, sendo acumuladas regularmente neste lugar sombrio. Somente o extremismo deste caso é que as ativou ⁶⁶ (Shaffer, 1976: 209-210).

Dysart está consciente de sua condição apolínea, contudo parece nitidamente desconfortável com seu papel. A história de seu encontro será iniciada, assim como o confronto entre personalidades tão distintas.

De início, Dysart não quer aceitar que Alan fique sob seus cuidados, mas a insistência de sua amiga Hesther o faz ceder. A princípio, o caso não parece perturbar Dysart, sempre seguro e ciente de seu papel de “curar” pessoas. O comportamento irritante de Alan, que insiste em cantar jingles, não parece perturbá-lo.

DYSART: Se você for cantar é melhor sentar. Você não acha que ficaria mais confortável?

[Pausa]

ALAN [cantando]: Só existe um ‘T’⁶⁷ em *Typhoo*
Em pacotes e saquinhos também.

⁶⁶ “ DYSART: [...] The thing is, I’m desperate. You see, I’m wearing that horse’s head myself. That’s the feeling.

[...] I can’t see because my educated, average head is being held at the wrong angle.

[...] the doubts have been there for years, piling up steadily in this dreary place. It’s only the extremity of this case that’s made them active”.

⁶⁷ A palavra chá, em inglês, escreve-se *tea*, mas é pronunciada da mesma maneira que a letra ‘T’. Existe, portanto, um jogo de significados no jingle cantado por Alan. Quando ele diz que só existe um ‘T’ em *Typhoo*, ele tanto se refere ao fato da palavra *Typhoo* ter somente uma letra ‘T’, quanto ao fato do chá chamado *Typhoo* ser formado por um só tipo de folha, ou seja, o chá é puro.

De qualquer jeito que você o faça, você saberá
Só existe um 'T' em *Typhoo!*

DYSART [*apreciando*]: Ah, agora sim, uma boa música. Bem melhor que as outras duas. Posso ouvir mais uma vez?⁶⁸ (Shaffer, 1976: 214).

Mas não demora muito e Dysart se surpreende com a atitude desafiadora de Alan, que não se contenta com o papel de analisado e se propõe também a ser o analista. Ele o inquire, provoca e, algumas vezes, deixa Dysart desconcertado. Além da postura de Alan, Dysart começa a ter pesadelos nos quais, em uma espécie de ritual da Grécia Homérica, Dysart, então um sacerdote, participa do sacrifício de crianças indefesas. Em seu sonho, ele fica postado defronte a uma pedra bastante espessa e mata crianças com uma faca. A partir daí, seu papel como personagem apolíneo sofre um abalo. Não cremos que suas dúvidas sejam suficientes para retirá-lo deste posto, mas, inquestionavelmente, Dysart passa a ser o personagem apolíneo que, apesar de não abandonar seu papel social, passa a questionar seriamente a necessidade de adequação aos padrões exigidos pela sociedade. Ele admite a Hesther que o encontro com Alan afetou sua vida.

DYSART: Foi aquele 'seu' rapaz que começou tudo. Sabe que é o rosto dele que eu vejo em cada vítima disposta sobre a pedra?

HESTHER: Strang?

DYSART: Ele tem o olhar mais estranho que eu já vi.

HESTHER: É.

DYSART: É como estar sendo acusado. Violentemente acusado. Mas de quê?... Tratar dele será perturbador. Especialmente em meu estado. O que ele canta é extremamente direto. Seu falar é mais direto ainda⁶⁹ (Shaffer, 1976: 218).

Dessa forma, sem abandonar seu dever como representante da sociedade, Dysart passa a reconhecer em si mesmo, a luta entre a lógica e o instinto, o conflito passa também a ser interno.

⁶⁸ "DYSART: I wish you'd sit down, if you're going to sing. Don't you think you'd be more comfortable? [*Pause.*]

ALAN [*singing*]: There's only one 'T' in Typhoo!
In packets and in teabags too.
Any way you make it, you'll find it's true.
There's only one 'T' in Typhoo!

DYSART [*appreciatively*]: Now that's a good song. I like it better than the other two. Can I hear that one again?"

⁶⁹ "DYSART: It's that lad of yours who started it off. Do you know it's his face I saw on every victim across the stone?"

HESTHER: Strang?

DYSART: He has the strangest stare I ever met.

HESTHER: Yes.

DYSART: It's exactly like being accused. Violently accused. But what of?... Treating him is going to be unsettling. Especially in my present state. His singing was direct enough. His speech is more so".

Interessante ressaltar o comentário de Joan Fitzpatrick Dean (apud MacMurrough-Kavanagh, 1998) acerca do sobrenome de Alan: Strang. Strang sugere, em inglês, strange, algo estranho ou que causa algum estranhamento. Alan será, dessa forma, o personagem “diferente”, aquele que vai criticar tudo que está estabelecido como o correto. Logo em uma das primeiras sessões de análise, ele mostra que não será apenas acusado, mas também acusador.

DYSART: Olá. Como você está hoje? [*Alan o olha fixamente.*] Sente-se. [*Alan cruza o palco e se senta no banco do lado oposto.*] Me desculpe por ter te dado um susto ontem à noite. Eu estava pegando uns papéis em meu escritório e achei que deveria dar uma olhada em você. Você sonha com frequência?

ALAN: Você sonha?

DYSART: É o meu trabalho fazer as perguntas. E o seu é responder.

ALAN: Quem disse isso?

DYSART: Eu disse. Você sonha com frequência?

ALAN: E você?

DYSART: Olha, Alan...

ALAN: Eu respondo se você responder. Um de cada vez. [*Pausa.*]

DYSART: Está bem. Mas vamos ter que falar a verdade

ALAN [*debochando*]: Está bem⁷⁰ (Shaffer: 1976: 228).

Ainda que Alan traga hesitação ao mundo de Dysart, ao menos na frente de Alan ele mantém sua posição, enfatizando que é ele o médico.

Paralelamente às sessões de análise, Dysart descobre muita coisa sobre Alan a partir das conversas que tem com os pais dele. Ele descobre, por exemplo, que seus pais, Dora e Frank Strang são pessoas muito diferentes. Dora é uma professora anglicana proveniente de uma classe mais abastada e que tinha uma visão sobre sexualidade profundamente vinculada às suas convicções religiosas. Frank Strang, por sua vez, era um homem de origem simples com inclinações socialistas; logo, ele via com profundo desprezo a religiosidade e o esnobismo de sua esposa. Sobre a religião ele diz:

⁷⁰ “DYSART: Hello. How are you this morning? [*Alan stares at him*] Come on sit down. [*Alan crosses the stage and sits on the bench, opposite.*] Sorry if I gave you a start last night. I was collecting some papers from my office, and I thought I'd look in on you. Do you dream often?

ALAN: Do you?

DYSART: It's my job to ask the questions. Yours to answer them.

ALAN: Says who?

DYSART: Says me. Do you dream often?

ALAN: Do you?

DYSART: Look – Alan.

ALAN: I'll answer if you answer. In turns. [*Pause*]

DYSART: Very well. Only we have to speak the truth.

ALAN [*mocking*]: Very well”.

FRANK: Sou ateu, não me incomodo de admitir isto. Se quiser saber, é a bíblia que é responsável por tudo isto.
 DYSART: Por que?
 FRANK: [...] Maldita religião – é o único problema que realmente enfrentamos nesta casa, mas é insuperável; não me importo de admitir⁷¹ (Shaffer, 1976: 226).

Ou ainda,

FRANK: Chame do que quiser. Mas para mim isto não passa de sexo ruim⁷² (Shaffer, 1976: 226).

Daí, Dysart conclui que este ambiente conflituoso afetou bastante Alan. De um lado um pai destemperado, que odiava televisão, desprezava a religião e era rigoroso; de outro, uma mãe excessivamente religiosa, sexualmente reprimida e repressora, mas indulgente em alguns aspectos, como por exemplo, ao permitir que Alan assistisse televisão às escondidas. Assim, a primeira manifestação de inconformidade de Alan em relação à sociedade se manifesta em sua incapacidade a se adequar aos padrões de sua própria família.

Todos estes conflitos domésticos levam Alan a desenvolver uma noção muito peculiar de religião e sexualidade. Ao desaprovar os ensinamentos religiosos dados a Alan por Dora, Frank Strang comenta com Dysart a verdadeira adoração que o garoto sentia por uma foto de Cristo no calvário, totalmente ferido, que ficava em seu quarto. A foto foi substituída por uma foto de cavalo; e Alan, que a princípio tinha ficado aborrecido por Frank ter tirado a antiga foto, parou de reclamar. Ao descrever a foto do cavalo para Dysart, Dora Strang afirma:

DORA: Bem, é realmente extraordinário. Parece todo olhos.
 DYSART: Olhando fixamente para você?⁷³ (Shaffer, 1976: 237).

Uma outra informação que ajudou Dysart foi a de que Alan criou uma espécie de ritual em que adorava a foto do cavalo.

⁷¹ “FRANK: I’m an atheist, and I don’t mind admitting it. If you want my opinion, it’s the Bible that’s responsible for all this.

DYSART: Why?

FRANK: [...] Bloody religion – it’s our only real problem in this house, but it’s insuperable; I don’t mind admitting it”.

⁷² “FRANK: Call it what you like. All that stuff to me is just bad sex”.

⁷³ “DORA: Well, it’s most extraordinary. It comes out all eyes.

DYSART: Staring straight at you?” .

Além do contato com os pais, Dysart visitou o dono do estábulo em que Alan trabalhava. Ele se surpreendeu com o fato de Alan trabalhar em um estábulo nos finais de semana, mas nunca andar a cavalo. Ficou ainda mais intrigado ao saber que o Sr. Dalton, o dono do estábulo, desconfiava que Alan levava os cavalos para passear às escondidas à noite. Todas essas informações contribuíram para que Dysart compreendesse a natureza da adoração religiosa que Alan atribuía aos cavalos.

Podemos, à primeira vista, considerar contraditório o fato de Alan, o representante dionisíaco da obra, ser reprimido sexualmente. Afinal, Dioniso é o deus da falta de medidas, e isto também se aplica à sexualidade. Por isso, o personagem a ser identificado com o comedimento e a repressão sexual deveria ser Dysart, o que de fato ocorre, pois Dysart é infértil e vive um casamento sem paixão ou sexo. Mas, se atentarmos bem, perceberemos que a repressão sexual de Alan somente o atingiu quando tentou se relacionar com Jill, a garota que trabalhava no estábulo. No entanto, o personagem admitiu que sentia desejo e se excitava quando cavalgava; assim, os cavalos significavam não somente um deus. Alan, em decorrência de uma série de episódios, passa a perceber os cavalos como seres superiores e grandiosos e, várias pistas nos são dadas na peça em respeito da ordem que ele estabelece entre Deus e os cavalos. Ele substitui a foto de Jesus no calvário por uma foto de cavalo, também realizava rituais de sacrifício e adoração de cavalos em seu quarto, substituindo estes rituais, posteriormente, por cavalgadas noturnas em que ele, despido, excitava-se e satisfazia-se sexualmente. Estes rituais, todavia, não eram somente rituais executados com o único intuito de obter satisfação sexual, funcionando como uma válvula de escape da sexualidade frustrada de Alan, mas ainda uma forma de expressar sua religiosidade. Era uma visão de sexualidade verdadeiramente dionisíaca, pois era fundada em um êxtase arrebatado e fazia uso de animais. Era também sacrílega, muito distinta da defendida por sua mãe, que dizia:

DORA: Expliquei para ele os aspectos biológicos. Mas também falei sobre o que acredito. Sexo não é somente uma questão biológica, mas também espiritual. Se fosse da vontade de Deus, ele um dia se apaixonaria⁷⁴ (Shaffer, 1976: 227).

⁷⁴ "DORA: I told him the biological facts. But I also told him what I believed. That sex is not just a biological matter, but spiritual as well. That if God willed, he would fall in love one day".

Alexander S. Murray (apud MacMurrough-Kavanagh, 1998) nos chama a atenção para o fato de que Alan somente realizava seus “rituais” à noite. Segundo o autor, as cerimônias religiosas antigas eram conduzidas pela manhã, no caso de deuses celestes; e à noite, no caso de deuses do “baixo mundo”. Por isso, as experiências noturnas de Alan estavam plenamente de acordo com o espírito pagão de sua religiosidade.

Dessa forma, podemos vislumbrar bem as oposições entre Dysart e Alan (ceticismo x religiosidade, cientificidade x paixão e sexualidade reprimida x sexualidade exercida), bem como a relação entre elas. Dysart percebe que, ao contrário de Alan, vive uma vida sem paixão. Ele também conclui que jamais viverá uma paixão tão particular, íntima e profunda, como a que o rapaz experimentou, e passa a se questionar se deveria realmente “curar” Alan. Ele se questiona se, ao cabo do tratamento, ele terá feito um “bem” para Alan. Em meio a suas dúvidas, ele consulta Hesther e esta, diferentemente dele, parece muito segura quando ao lado do que é “certo”, “bom” e “normal”.

DYSART: Esse garoto, com aquele olhar fixo. Ele está tentando salvar a ele mesmo por mim.

HESTHER: Eu diria que sim.

DYSART: O que estou tentando fazer com ele?

HESTHER: Recuperá-lo, por certo?

DYSART: Para que?

HESTHER: Uma vida normal.

DYSART: Normal?

HESTHER: Isto ainda significa alguma coisa.

DYSART: Significa?

HESTHER: Claro⁷⁵ (Shaffer, 1976: 254-255).

Sendo incapaz de canalizar sua espiritualidade de forma construtiva, Dysart inveja Alan, pois ele consegue desenvolver uma forma original e visceral de adoração/paixão que vincula cristianismo, mitologia e sexualidade, muito diferente do que é denominado normal pela sociedade. Esta capacidade de Alan está perfeitamente de acordo com os padrões dionisíacos de instinto, êxtase e paixão.

⁷⁵ “DYSART: This boy, with his stare. He’s trying to save himself through me.

HESTHER: I’d say so.

DYSART: What am I trying to do to him?

HESTHER: Restore him, surely?

DYSART: To what?

HESTHER: A normal life.

DYSART: Normal?

HESTHER: It still means something.

DYSART: Does it?

HESTHER: Of course”.

Contudo, ainda que Dysart inveje Alan, ele sabe que esta capacidade de viver uma paixão de modo tão próprio também é problemática, assim o lembra a magistrada Hesther.

DYSART: Você consegue pensar em algo pior que tirar de alguém sua adoração?

HESTHER: Adoração?

DYSART: É, essa palavra de novo!

HESTHER: Você não acha que está exagerando?

DYSART: O exagero é a questão⁷⁶ (Shaffer, 1976: 272-273).

DYSART: Tudo bem, ele está doente. Está cheio de tristeza e medo. Ele foi perigoso e poderia ser novamente, embora eu duvide. Mas aquele garoto conheceu uma paixão mais feroz do que eu já tenha sentido em algum segundo de minha vida. E digo mais: eu invejo isso.

HESTHER: Não pode.

DYSART: Você não vê? É essa a acusação! É isso que seu olhar fixo tem me dito todo esse tempo. “Ao menos eu galopei! E você?”... Estou com inveja, Hesther. Inveja de Alan Strang.

HESTHER: Isso é absurdo⁷⁷ (Shaffer, 1976: 274).

Por fim, Dysart parece convencido pelos argumentos de sua amiga. Ele trabalha para que Alan esqueça sua adoração religiosa e sexual de Equus e se adeque aos padrões sociais vigentes. A despeito de suas dúvidas, ele assume por inteiro seu papel apolíneo. Suas dúvidas o corroem, mas ele mantém uma postura impassível junto a Alan, e, ao final da peça, acaba por ajudar Alan a “matar” seu deus Equus. No entanto, enquanto Alan dorme, Dysart lembra que extirpar Equus definitivamente da vida não será fácil.

DYSART: Estou mentindo, Alan. Ele não irá assim tão facilmente, trotando pra longe como um pangaré velho. Não! Quando Equus parte – se ele partir – será com seus intestinos em seus dentes. E não tenho peças de reposição em estoque... Se você soubesse de alguma coisa, você se levantaria neste exato minuto e correria daqui o mais rápido que você pudesse⁷⁸ (Shaffer, 1976: 299).

⁷⁶ “DYSART [quietly]: Can you think of anything worse one can do to anybody than take away their worship?

HESTHER: Worship?

DYSART: Yes, that word again!

HESTHER: Aren't you being a little extreme?

DYSART: Extremity's the point .”

⁷⁷ “DYSART: (...) All right, he's sick. He's full of misery and fear. He was dangerous, and could be again, though I doubt it. But that boy has known a passion more ferocious than I have felt in any second of my life. And let me tell you something: I envy it.

HESTHER: You can't.

DYSART: Don't you see? That's the Accusation! That's what his stare has been saying to me all this time. “At least I galloped! When did you?”... I'm jealous, Hesther. Jealous of Alan Strang.

HESTHER: That's absurd”.

⁷⁸ “DYSART: I'm lying to you, Alan. He won't really go that easily. Just clop away from you like a nice old nag. Oh, no! When Equus leaves – if he leaves at all – it will be with your intestines in his teeth. And I don't stock replacements... If you knew anything, you'd get up this minute and run from me fast as you could”.

Ao contrário da idéia de Nietzsche, Shaffer não deixa transparecer a possibilidade da fusão dos dois lados. E, ainda que os personagens desejassem essa fusão, esta remota possibilidade somente poderia ser vislumbrada após um conflito sangrento.

Uma outra oposição pode ser encontrada em *Equus*: a oposição entre visão x cegueira. Ela é mencionada por MacMurrough-Kavanah (1998) e se relaciona com as palavras / e *eye* que, em inglês, têm a mesma pronúncia, mas significados distintos: eu e olho respectivamente. Para a autora, Shaffer faz um jogo com o significado de eu (identidade) e olho (visão de mundo), como se aquele personagem com maior compreensão de si mesmo, fosse aquele com uma maior visão de mundo, criando, assim, uma simbologia, ou seja, construindo uma ligação entre as palavras e suas significações, que são ampliadas no texto. Ela menciona uma série de referências em *Equus* a este jogo de palavras e a importância da visão. Existem os olhos de Deus que tudo vêem, e, em consequência disto, os olhos dos cavalos (que estão sempre vigiando a todos) são atacados por Alan. Há o jogo psicológico feito por Dysart para hipnotizar Alan, jogo de piscar⁷⁹, que é uma forma de adentrar na mente de Alan, ou seja, observar sua mente. Acreditamos que esta noção da oposição entre visão x cegueira é um pouco mais complexa que as mencionadas até aqui. Em nosso entender, é bastante difícil identificar quem é o personagem que vê e o que está cego. Afinal, qual seria o personagem “alerta”, o psiquiatra que conhece as regras do mundo, mas quer sucumbir à verdade incontestável lançada a seu rosto por um paciente? Ou seria Alan, o jovem que, apesar das dificuldades de ajuste ao papel social que lhe cabe, consegue desvendar os segredos mais recônditos daquele que deveria tratar de sua “saúde”? Difícil precisar.

Consoante nosso comentário no primeiro capítulo, ao analisarmos adaptações fílmicas, vamos nos deparar com um texto resultante de um processo de transformação de um texto precedente, sendo estas transformações um resultado da ampliação, restrição, concretização e atualização daquele. No intuito de perceber e interpretar estes processos, é preciso ler o filme, interpretando os códigos típicos do cinema. Como sugere McFarlane (apud Anastácio, 2006), para compreender um texto de um filme é necessário interpretar os códigos do cinema, que se apóiam

⁷⁹ “[...] blink game [...]”.

[...] em códigos lingüísticos, incluindo aspectos como acento, timbre, entonação de voz, que têm um sentido social, além de expressarem sentimentos e emoções as mais diversas; [...] códigos visuais que sugerem que se valorize não apenas o que é visto, mas a sua interpretação, o que é subentendido nas entrelinhas [...]; códigos sonoros até não lingüísticos, compreendendo não apenas a música, mas outros signos sonoros utilizados pelo cineasta, como ruídos diversos. E, finalmente, códigos culturais que têm a ver com informações de como os povos vivem ou viveram nas épocas e nos lugares focalizados (McFarlane, apud Anastácio, 2006: 105).

E tendo em mente estes aspectos, bem como suas interações com o enredo, a ação dos personagens, o espaço, o tempo, é que poderemos partir para a interpretação das traduções fílmicas das obras. Tendo explicitado como as características apolíneas e dionisíacas dos personagens Dysart e Alan foram exploradas na peça, partimos agora para uma análise das estratégias de Shaffer (roteirista) e Lumet (diretor) na tradução da peça para o cinema. A seguir, apresentamos nossas observações pertinentes à tradução de *Equus*.

O primeiro aspecto a chamar nossa atenção na tradução foi a maneira com que os autores iriam lidar com o espaço em que se desenvolveria a “batalha” entre Dysart e Alan, ou seja, como eles iriam trabalhar com a idéia de um espaço no qual os personagens vão se enfrentar, uma vez que a opção do ringue seria excessivamente “teatral” para ser mantida. Parece-nos bastante clara a opção por transformar o escritório de Dysart, ou melhor, sua sala no hospital, no espaço decisivo no embate dos personagens. É na sala que Dysart e Alan travam o primeiro contato, também é lá que ocorrem as sessões de análise de Alan e as discussões e questionamentos entre os dois. É também naquele espaço que Dysart consegue desvendar o mistério de Alan e inicia seu processo de “cura”. Acreditamos que a saída encontrada pelos realizadores foi adequada, pois optou por uma solução natural, sem abandonar a idéia de que seria necessário definir um espaço em que eles se enfrentariam.

O filme mantém, em um âmbito geral, a mesma estrutura da peça, fazendo as devidas alterações no que diz respeito a algumas soluções do teatro. Logo, em vez de um ringue, como já mencionamos, o escritório de Dysart. Em vez de um ator usando uma máscara de cavalo, cavalos. As opções teatrais já anteriormente citadas, uma vez fora do contexto do palco, seriam um pouco extremas. Entretanto, algumas estratégias utilizadas na peça são mantidas, dentre elas, a narração de Dysart. Como o terapeuta que de fato é, Dysart faz a narração, emite sua opinião e, ao mesmo tempo, tenta analisar tudo. Todavia, ao contrário da

peça, há em alguns momentos uma mudança de foco na narração. Para melhor explicarmos esta mudança, convém compreender um pouco como se trata da narração no cinema.

Segundo Metz (apud Vanoye e Goliot-Lété, 2002), no cinema, o narrador pode ser extra-diegético, pode estar à beira da diegese ou pode ser um personagem. O narrador extra-diegético, como o nome sugere, é aquele que “aparece em forma de uma voz, identificável ou não” (2002: 46). O narrador a beira da diegese não interfere diretamente na história, mas pertence ao entorno diegético, como a voz de um vizinho etc. O narrador-personagem, por sua vez, pode narrar a história sozinho, ou delegar seu posto a outros personagens. Para o autor, a questão do narrador atrela, invariavelmente, a questão do ponto de vista e do ponto de escuta. Assim, o ponto de vista⁸⁰ (visual) pode ligar a imagem a um narrador exterior, ou a um personagem. Ou, em se tratando do ponto de escuta, pode existir ou não a dissociação entre o ponto de escuta e o ponto visual. Personagem e espectador escutam a mesma coisa? Quando o personagem é também o narrador é relevante pensar na focalização⁸¹, melhor dizendo, na relação entre o espectador do filme e o personagem-narrador. Dessa forma, se o personagem sabe, e faz com que saibamos, há a focalização mental. Se ouve e faz com que ouçamos, se vê e faz com que vejamos ou se ouve e vê e faz com que ouçamos e vejamos, há focalização auditiva, visual e audiovisual respectivamente.

Em *Equus*, a narração passa da primeira pessoa (monólogos de Dysart) para a terceira (no desenrolar do filme). Ainda que consideremos o olhar de Dysart a nos guiar pelo desenvolvimento da história, temos que reconhecer que, em alguns momentos, Alan toma a palavra e é, literalmente, seu ponto de vista (visual e narratológico) que é o adotado. Isto é percebido no momento em que, durante uma sessão, Alan relata para Dysart sua primeira experiência com cavalos. Ao explicar para o médico a excitação e encantamento que esta experiência provocou, há um momento de focalização audiovisual, ou seja, podemos sentir, ver e ouvir a experiência da primeira cavalgada de Alan, uma vez que a câmera assume a

⁸⁰ Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2002), a expressão ponto de vista pode ser tomada de três maneiras: o ponto de vista estritamente visual, no sentido narrativo ou no sentido ideológico. No sentido visual, ensejaria perguntas como: “de onde se vê aquilo que se vê? De onde é tomada a imagem?” No sentido narrativo, as perguntas seriam: “quem conta a história? Do ponto de vista de quem a história é contada?” (2002: 51).” Dessa forma, ainda segundo os autores, “as duas ordens de perguntas se combinam quando perguntamos: Quem vê? O ponto de vista (visual) é o de um personagem (imagem, por vezes, denominada subjetiva) ou de um narrador exterior à história? A imagem é atribuível a um personagem ou ao filme?” (2002: 51”).

⁸¹ Segundo Anastácio (2006), o termo focalização foi introduzido por Gerard Genette.

posição dos olhos do personagem. Este recurso da câmera subjetiva chama a narração para Alan que, naquele momento, passa a ser o personagem-narrador. Ele se presta a destacar a importância daquele evento, fazendo repercutir visual e fisicamente a emoção do personagem no espectador, representando esta experiência de forma indicial⁸². Este recurso também se constitui uma iconização dos sentimentos de Alan. Esta alternância na narração garante-nos razoável imparcialidade na análise dos personagens, pois nos permite ter acesso a mais de um ponto de vista. Afinal, temos acesso tanto a perspectiva de Dysart, quanto de Alan.



Dysart narrador: monólogo.



O ponto de vista de Alan: a primeira vez que cavalgou

⁸² A relação é indicial porque ao mostrar e cena da cavalgada de Alan, o posicionamento da câmera, que assume o ponto de vista de Alan, colabora para que tenhamos a sensação física experimentada pelo personagem. Assim, a representação possui uma relação concreta com o objeto.

No que se refere à caracterização física, as características apolíneas e dionisíacas de Dysart e Alan não são muito enfatizadas no filme. Não existe um destaque acentuado no figurino, por exemplo. Obviamente, Dysart se veste com uma roupa adequada para um médico bem sucedido: jaleco ou terno no hospital e em seus deslocamentos. Sua roupa é discreta e comum, mas não há quanto a este quesito uma preocupação de reforçar as características apolíneas. Podemos dizer apenas que ele usa uma roupa “padrão”, em conformidade com sua posição. Também Alan usa um figurino de um adolescente comum. Não há nada de especial a destacar sua representação dionisíaca.

Ainda com relação à caracterização física, mas levando em consideração os modos e comportamentos dos personagens, podemos dizer que há um maior destaque. Dysart é um médico respeitado e se comporta como tal. É educado e atencioso, mas, quando necessário, também é enfático e até um pouco cínico. Não cremos que essas nuances diminuam a natureza de sua personalidade apolínea. Ao contrário, para melhor exercer sua profissão, ou seja, para melhor executar seu papel social, é necessário demonstrar autoridade e autocontrole; e ele o faz sempre que preciso. Ao se comportar como manda os princípios de seu tempo, a representação física, incluindo o comportamento e as ações de Dysart, colaboram em sua caracterização apolínea.

Alan também tem uma série de modos e atitudes que fazem dele a representação dionisíaca da peça. Todas as ações relacionadas ao modo particular de encarar sua religiosidade e sexualidade são exemplos típicos de uma personalidade não convencional, exagerada e passional. São exemplos destas atitudes os rituais, a cavalgada, o desejo de acariciar os cavalos e, obviamente, o ato de cegar os cavalos. Todavia, existem outros indícios mais sutis da personalidade dionisíaca em Alan. Seu comportamento, no primeiro encontro com Dysart, em que ficou cantando jingles e ignorou as perguntas e comentários do médico, suas caretas e atitudes infantis (como colocar a cabeça dentro de uma gaveta e cantar) em uma das primeiras sessões, evidenciam a infantilidade e o deboche típicos de Dioniso. Isso sem mencionar a permanente tentativa de confrontar Dysart e sua posição como médico, uma demonstração clara de sua dificuldade de se adequar a papéis sociais e tentar desestabilizar os conceitos de normalidade.

Uma série de recursos próprios do cinema são utilizados para enfatizar características que se relacionam a Apolo e Dioniso, entre elas, o uso dos cortes, a iluminação, a movimentação de câmera e a câmera subjetiva.

Quanto ao uso dos cortes, acreditamos que é relevante explicitar os comentários de Leone (2005). Segundo o autor, a narrativa cinematográfica é constituída pela junção de unidades dramáticas. Estas unidades são definidas pelo corte que determina a conclusão de um plano. Além de suprimir os espaços, tempos e movimentos desnecessários, bem como colaborar no ritmo do filme, acreditamos que, dependendo da intenção do autor/diretor/montador, o corte, bem como a maneira com que ele é feito (escurecimento, fusão, cortina...), pode resultar em um elemento bastante expressivo. Por isso, entendemos que o corte seco, isto é, a mudança brusca de uma imagem para outra sem a mediação de nenhum efeito, entre imagens que mostram sucessivamente o rosto de Dysart e o rosto de Alan, colaboram para representar no campo visual o confronto que se desenvolve no enredo, como uma representação indicial da luta entre eles.

Um outro exemplo do uso dos cortes na definição do confronto apolíneo-dionisíaco está relacionado à montagem dos planos⁸³. O embate está presente nas cenas em que os personagens estão dormindo e são acordados um pelo outro. Após a internação de Alan, Dysart vai ao hospital à noite e passa pelo quarto de Alan que dorme, mas que tem um sono muito agitado, demonstrando estar tendo um pesadelo. Alan acorda atordoado e se assusta com a presença de Dysart. Este tenta ajudá-lo a se cobrir, porém, Alan recusa a ajuda enfiando-se por baixo das cobertas. Dysart termina por dormir no hospital e, pela manhã, é acordado abruptamente por Alan que, ao adentrar na sala e perceber Dysart dormindo no sofá, fecha a porta com barulho e abre as cortinas. O fato de estes planos terem sido cortados e postos em seqüência no processo de montagem demonstra a intenção do diretor de demonstrar que os personagens vão se debater. Demonstra, ainda, a natureza de cada personagem, enquanto Dysart oferece ajuda; Alan deseja incomodar. Existe uma outra utilização dos cortes que corroborará na caracterização dos personagens, mas dela nos preocuparemos mais adiante, quando falarmos sobre a crise de Dysart.

⁸³ Segundo Vanoye e Gigliot-Lété (2002), plano é a "porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada" (2002: 37). Aumont (2002) lembra que a noção de plano engloba tanto aspectos como o tamanho de enquadramentos, ângulo, a movimentação da câmera; mas ainda questões de tempo, ou seja, plano como unidade de duração, relacionado a duração e ritmo das imagens.



Alan acorda e se assusta com a presença de Dysart.



Dysart dorme em sua sala no hospital e é acordado por Alan.

Um outro componente cinematográfico que apóia a construção dos personagens é a iluminação. Conforme comentamos no capítulo anterior, Apolo era identificado, entre outras coisas, como o deus do sol, da luz; enquanto Dioniso era o deus da vegetação, mas também das forças da natureza e das forças obscuras do inconsciente, e por isto, muito relacionado às profundezas, à escuridão. Estes aspectos foram nitidamente explorados pelos realizadores no filme. De uma forma geral, o filme tem uma iluminação fraca, a luz não é muito brilhante, talvez pelo fato de se passar no outono, talvez até mesmo em decorrência da qualidade técnica disponível à época, uma vez que o filme é de 1977. Ainda assim, podemos perceber a utilização dos contrastes claro/ escuro para distinguir Apolo e Dioniso.

Um bom exemplo disso é a cena em que Alan grava o primeiro trecho de seus depoimentos no gravador. Em um dos primeiros encontros entre Dysart e Alan aquele entrega um gravador para este, explicando que, às vezes, os pacientes se sentem constrangidos em dizer algumas coisas diretamente para o analista, e sugerindo de este artifício poderia ajudar no tratamento. Alan chama o método de “estúpido”, mas sai da sala com o gravador. Ao chegar a seu quarto, que está às escuras, Alan deixa o gravador sobre a mesa. Notamos que todo o quarto está sem iluminação e o único objeto cujos contornos são plenamente visíveis é exatamente o gravador, que fica relativamente iluminado e reflete um pouco de luz devido à sua cor prateada. Compreendemos este destaque dado ao gravador como a chave para trazer Alan à tona das profundezas de seu mundo. A iluminação do gravador fortalece sua simbologia de ferramenta de “cura” a serviço das forças apolíneas que ela representa. Para reforçar esta interpretação, podemos citar a cena em que Alan grava suas primeiras revelações para Dysart. Ele registra ao gravador a sensação de volúpia quando cavalgou pela primeira vez. Alan está sozinho em sua sala, que está completamente iluminada. A iluminação, neste contexto, teria dupla significação, primeiramente, demonstraria a exposição de seu íntimo, ela representaria, ainda, a prevalência das forças apolíneas.



Alan, na penumbra, olha para o gravador que está iluminado.
Reforço da oposição entre claro/escuro.

A luz também é um elemento importante como exemplo das forças apolíneas na cena do encontro sexual de Alan e Jill. Inicialmente, estão no cinema,

assistindo a um filme pornô, quando são flagrados por Frank e arrastados para fora do cinema. Desta forma, apesar de ser à noite, existe uma transição entre escuro (cinema) e claro (fora da sala de cinema), que remete à saída de um ambiente proibido (dionisíaco) para um ambiente iluminado (apolíneo). Após o ocorrido, Alan decide acompanhar Jill até sua casa. Eles se deslocam do ambiente da rua em direção ao estábulo, deixando a área urbana e partindo para a área rural onde fica o estábulo. Eles passam, novamente, de uma zona governada por Apolo, uma vez que iluminada, para o caminho do estábulo, zona não iluminada e, portanto, dionisíaca. Ao chegarem ao estábulo, Jill se insinua para Alan e pede que ele fique. A iluminação é notadamente débil, existe certa penumbra. Eles sobem para a parte superior do estábulo e, ao chegarem lá, quando despidos, o ambiente passa da penumbra para uma luz que possui um filtro de cor, um pouco laranja, um pouco amarelado. Entretanto, independentemente da coloração, o ambiente fica mais iluminado, pois desaparecem as sombras. Acreditamos que este trabalho com a iluminação reflete os sentimentos de Alan. Ao voltar para o estábulo, o “lugar sagrado” do deus Equus, é natural que o ambiente dionisíaco que este evoca seja representado pela penumbra. No entanto, Alan passa a se sentir um traidor, vez que está prestes a praticar o “ritual sagrado” com outra pessoa. A iluminação, em nosso entender, simboliza o quão Alan se sente exposto aos olhos de deus, o quanto se sente vigiado. E, sentindo-se assim tão exposto, é natural que não tenha conseguido se relacionar com a garota.



Oposição escuro/claro.

Alan é visto por seu pai e retirado do cinema. Jill o acompanha.



Alan e Jill voltam ao estábulo. Transição do claro (cidade) para a zona rural (escuro).



No estábulo, Alan tenta se relacionar com Jill. Transição do escuro para o claro, demonstrando a exposição do personagem.

Também são pouco iluminados os rituais de adoração e prazer que Alan vive com o cavalo Nugget. Alan retira o cavalo do estábulo e o leva para o campo. Lá chegando, despe-se e monta-o para cavalgar. Depois de um momento de reverência, o ritual se transforma em um ritual de prazer. Aqui podemos encontrar vários elementos que remetem aos cultos dionisíacos. Além da pouca iluminação,

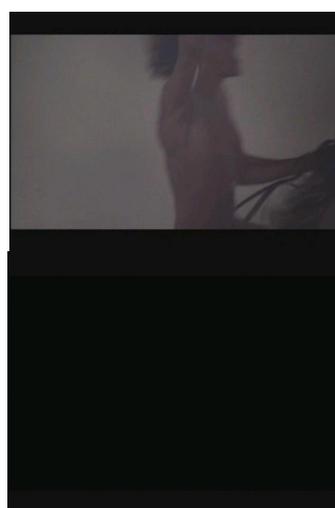
podemos citar o fato de Alan montar no cavalo e se sentir um só e o prazer obtido com esta adoração. É sabido que os cultos dionisíacos eram cultos em que a dança, a alegria e o prazer eram embalados pelo consumo do vinho, o que resultava falta de senso e de medidas. Além disso, a representação de Dioniso era feita por homem com chifres, barba e pés de bode. Em face disso, é perfeitamente possível vincular os rituais de Alan aos rituais de Dioniso, pois o prazer que emerge da ingestão de bebida e a vinculação de Dioniso a animais são representados no culto de Alan pelo prazer sexual e pela sensação de ser um animal, de serem ele e Equus um só corpo.



Alan deixa o estábulo à noite e se dirige ao campo com o cavalo Nugget.



Ao chegar lá, Alan se prepara para o ritual e monta o cavalo.



Ritual de adoração e prazer. Alan cavalga e as imagens enfatizam a idéia de êxtase experimentado pelo personagem.

Além dos exemplos apresentados, entendemos que a utilização da iluminação ainda participa da ressignificação das características apolíneo-dionisíacas também nas cenas de confronto entre Alan e Dysart na sala do médico. Nas duas primeiras vezes em que Alan vai à sala de Dysart, ela está iluminada. Na primeira visita, Alan tenta enfrentar Dysart. Mas, diante da postura direta do médico, Alan parece assustado. Dysart logo o dispensa. Já na segunda visita, Alan comporta-se de maneira estranha e desafia Dysart com sua atitude. Entendemos que, ao se destacar a claridade, há uma ênfase na necessidade de adequação de Alan, que deve ceder e se comportar de maneira “correta” naquele local. O resultado disto é que, em reação, o personagem dionisíaco se comporta o mais desafiadoramente possível. Em todas as sessões em que os personagens mantêm um tom minimamente conciliador, a iluminação é bem mais fraca. Ela não chega a ser uma penumbra, mas parece, indubitavelmente, menos ameaçadora; e assim, Alan responde mais amistosamente.

A oposição claro/escuro na iluminação como um dado importante na reafirmação das características apolíneas e dionisíacas também se dá nos monólogos de Dysart. Logo no início do filme, temos a imagem de Alan abraçando o cavalo. Ao mesmo tempo, a voz de Dysart inicia o monólogo em que ele expõe suas dúvidas sobre o caso de Alan e sua vida. Consoante indicamos anteriormente, Dysart, apesar de ser a representação apolínea, entra em crise a partir do caso de Alan. Da imagem de Alan com o cavalo, a câmera se move em uma panorâmica⁸⁴ para a direita, até que a tela fica totalmente escura. Dysart pergunta: “você vê”? Ao que ele mesmo emenda, “estou perdido”. Ao aparecer seu rosto, vê-se que um lado está na penumbra; e o outro lado iluminado. O discurso e o jogo do claro e escuro corroboram para demonstrar seu estado de confusão. Pensamos que, neste caso, a iluminação trabalha claramente no intuito de tornar visível a luta entre as forças apolíneo-dionisíacas que Dysart trava em seu interior, iconizando-a para o espectador. Aqui, podemos perceber o conflito do próprio Shaffer que admite sentir em si os dois impulsos.

Ainda nesta cena, adicionada ao uso da iluminação, está um outro recurso do cinema: a movimentação da câmera. Ao aparecer o rosto de Dysart, a

⁸⁴ Panorâmica é a movimentação de giro da câmera em seu próprio eixo, seja na vertical, seja na horizontal (Aumont, 2002).

câmera o focaliza em um primeiro plano⁸⁵. Assim tão próxima, ela parece querer nos aproximar do conflito interior de Dysart que é demonstrado por seu discurso e confirmado pelo uso da luz. Pouco a pouco, no entanto, a câmera vai se afastando, em uma espécie de *travelling*⁸⁶ para trás. Na medida em que se afasta, a iluminação vai aumentando e passamos a perceber que Dysart está em sua mesa de trabalho. Ao haver o afastamento, Dysart começa a falar do caso de Alan, assumindo sua postura como médico, ao mesmo tempo em que está aceitando as características da representação apolínea. Não há dúvidas de que ele está em seu posto e, portanto, ele deve passar a agir como o médico. Assim, compreendemos que a utilização da movimentação de câmera se relaciona tanto ao espectador quanto ao personagem. Por meio dela, somos convidados a atentarmos para o estado de confusão mental de Dysart (aproximação), bem como para a necessidade que o personagem sente de comportar-se da maneira que se espera dele (afastamento), representando iconicamente e indiciamente a angústia de Dysart, perdido entre suas dúvidas e a necessidade de exercer exemplarmente seu papel social. Neste exemplo, o uso da câmera não colabora na definição de um conjunto de características, sejam elas apolíneas ou dionisíacas; mas contribui para expor o próprio conflito que se desenvolve na mente de Dysart.



A câmera está próxima a Dysart que tem parte de seu rosto na penumbra. À medida que a câmera se afasta, o ambiente, bem como o próprio rosto de Dysart ficam mais iluminados.

O conflito entre os lados apolíneos e dionisíacos de Dysart é ainda muito bem trabalhado através do uso de cortes. Já no primeiro monólogo, o que mencionamos no parágrafo anterior, Dysart fala de suas dúvidas, demonstrando

⁸⁵ O primeiro plano, ou close up, a que nos referimos aqui diz respeito ao lugar de câmera em relação ao objeto filmado. Nele, a “câmera recorta o rosto do personagem” (Leone, 2005).

⁸⁶ “Segundo Aumont (2002), “o travelling é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo em uma mesma direção”(2002: 39). O autor lembra que “recentemente, introduziu-se o uso do zoom ou objetiva com focal variável” (2002: 39). Assim, a própria objetiva pode criar a sensação de aproximação ou afastamento de um determinado objeto, sem que haja a necessidade do deslocamento do pé da câmera.

genuína inquietação. Não sabemos, no entanto, a que precisamente estas inquietações se referem. Em seguida, Dysart começa a falar do caso de Alan. Somos, então, apresentados ao jovem e ao motivo pelo qual a magistrada Hesther quer tanto que ele seja internado naquele hospital, sob os cuidados de Dysart. É exatamente nesse momento da história que Dysart inicia o segundo monólogo.

No segundo monólogo, Dysart conta um sonho que ele teve três dias após a chegada de Alan ao hospital. É o mesmo sonho relatado na peça, ou seja, o sonho que se passa na Grécia antiga, em que ele é uma espécie de sacerdote que usa uma máscara e cujo trabalho é matar crianças indefesas. O que queremos destacar aqui é o engenho no uso de imagens do cinema, que cortam a narrativa de Dysart, e que, automaticamente, explicam o sonho. Na peça, a compreensão sobre o significado do sonho de Dysart demora um pouco, pois somente após uma série de diálogos, especialmente os que Dysart tem com Hesther, poderemos entender sua frustração interior. Já no filme, enquanto Dysart narra o sonho, uma série de imagens de sua vida cotidiana são exibidas, intercaladas com suas imagens no presente, em sua sala, narrando a história. Inicialmente, ele está ao espelho, fazendo a barba. Em seguida ele vai para sua cama, onde sua esposa já está deitada, mas eles sequer trocam olhares. Depois, introduz-se uma cena em que ele toma café e, finalmente, a cena em que ele pega o carro para se dirigir ao trabalho. À medida em que a voz de Dysart narra o sonho, percebemos que este não passa de uma metáfora de sua vida atual. Enquanto ele diz que no sonho ele é uma pessoa importante, mas que segura uma faca e destrói vidas inocentes, compreendemos que o sonho é uma alegoria de sua vida. No sonho, ele é um homem respeitado pelo que faz, mas que começa a sentir náuseas, isto é, desprezar sua honrada tarefa. Usa uma máscara que impede os outros de perceberem seu real estado; e é assim que ele parece viver no momento, usando uma máscara que esconde a abjeção que ele sente por seu trabalho de “curar” pessoas, especialmente jovens. Além da habilidade com que as cenas são inseridas, há, ainda, a interpretação, o semblante do ator, que caracteriza o desapontamento de Dysart com sua vida. O referido recurso cinematográfico se mostra muito eficiente, permitindo a restrição de elementos da peça, como alguns diálogos, ao mesmo tempo em que consegue indicar a raiz do conflito vivido pelo personagem.



DYSART: Três noites depois, tive um sonho muito específico. Nele sou um sacerdote supremo da Grécia homérica. Estou usando uma máscara de ouro, preciosa e barbuda como a de Agamenon encontrada em Micenas. Estou de pé numa pedra redonda, com uma faca.



Conduzo um sacrifício ritual importante do qual depende o destino das colheitas ou de uma expedição militar. O sacrifício é um bando de crianças. Uns 500 meninos e meninas na planície de Argos. Sei que é Argos por causa do solo vermelho.



De cada lado meu estão dois sacerdotes assistentes de máscaras também. Pesadas e de olhos esbugalhados...



... como as que são encontradas em Micenas. Eles são extremamente fortes e incansáveis. E cada criança que dá um passo à frente é agarrada por eles e jogada em cima da pedra. Então, com habilidade cirúrgica eu enfio a faca...



.. e corto elegantemente até o umbigo, como uma costureira seguindo um desenho. Corto os canais internos, arranco-os e jogo-os no chão, quentes e exalando vapor.



Então os outros dois estudam o desenho que fizeram como se estivessem lendo hieróglifos. Sou obviamente o melhor como sacerdote supremo.



Este talento para entalhe me levou aonde estou.



A única coisa é que sem os outros saberem estou começando a me sentir claramente nauseado. E a cada vítima torna-se pior.



Meu rosto torna-se verde atrás da máscara. Recobro meus esforços para parecer profissional, cortando com tudo ...



... que podia porque se os dois suspeitarem de minha aflição e dúvida de que este trabalho fedido esteja sendo um bem social...



... então serei o próximo na pedra. E daí a maldita máscara começa a cair!

O uso dos cortes explicita a relação entre o sonho de Dysart e seu conflito pessoal.

Quando estávamos explicando sobre o foco narrativo em *Equus*, falamos sobre o recurso da câmera subjetiva, como uma das indicações de que Alan também tem seu momento como narrador no filme. Contudo, gostaríamos também de usar o exemplo da utilização da câmera subjetiva naquela cena para falar de sua importância na caracterização dionisíaca de Alan. Ele está na sala de Dysart quando este lhe pergunta quando foi sua primeira experiência com cavalos. Após alegar que não se recorda, acaba por confessar que foi quando era ainda um garoto de seis ou sete anos. Há, então, um corte que insere o *flashback*⁸⁷ da cena em que Alan monta em um cavalo pela primeira vez. De imediato, causa-nos surpresa o fato de que, mesmo se tratando de uma cena ocorrida enquanto Alan era criança, os

⁸⁷ “O flash-back é uma técnica na qual um certo segmento do filme quebra a ordem cronológica normal dos fatos ao mudar para o passado. O flash-back pode ser subjetivo (quando mostra os pensamentos da memória dos personagens) ou objetivo (quando retorna a situações anteriores da narrativa para mostrar a sua relação com o presente)” (Silva, 2002: 52).

personagens que representam são os mesmos atores adultos que identificamos como Alan, Dora e Frank Strang. Acreditamos que a opção por utilizar os mesmos atores é uma tentativa de deixar claro que não se trata propriamente da ocorrência da cena no passado, mas a memória de Alan em atividade em uma vivência na sala de seu terapeuta.

A contribuição dessa cena na construção das características dionisíacas é a chance que ela oferece ao espectador de experimentar o prazer vivido pelo personagem naquele momento. Alan é apenas um menino que constrói castelos na praia. Sua atenção é atraída pela imagem de um cavalo negro montado por um rapaz. Eles se aproximam de Alan e pelo enquadramento de câmera em *contre-plongée*⁸⁸, temos uma dimensão da grandiosidade da imagem daquele cavalo para Alan. Podemos vislumbrar o entusiasmo e a ansiedade do garoto ao ver o animal. Alan aceita o convite para cavalgar. O desconhecido o ajuda a montar e ele está absolutamente encantado. A partir deste momento, haverá cortes que mostrarão alternadamente a cavalgada sob três perspectivas: a de alguém que, de longe, observa a cena em um plano geral⁸⁹; a de um primeiro plano, quando vemos o rosto de Alan; e finalmente, a perspectiva da câmera subjetiva.

Todas essas perspectivas colaboram para demonstrar a magnitude daquela experiência na vida de Alan. Ao observarmos a cena de longe, constatamos o tamanho e a velocidade do cavalo e seus “cavaleiros”, pois vemos seu deslocamento da praia. Tendo a oportunidade de analisar o rosto de Alan, podemos ver suas expressões faciais e, em consequência disto, a maneira como ele está reagindo a tudo. Finalmente, a câmera subjetiva nos “empresta” os olhos do personagem. Nesta cena específica, o espectador tem a chance de experimentar as sensações do personagem⁹⁰. É possível ter acesso ao ângulo de visão de Alan, observar a crina do cavalo voando e sentir o trepidar do galope do cavalo. A constante alternância das cenas potencializa seus efeitos e aproxima nossos sentimentos aos sentimentos do personagem, em face da identificação que passamos a ter com ele, uma vez que pudemos partilhar um dos momentos mais relevantes de sua vida.

⁸⁸ Tipo de ângulo de filmagem em que a câmera é posicionada de maneira a enquadrar os personagens ou os objetos de baixo para cima. (Mascarenhas, 2005)

⁸⁹ No plano geral o enquadramento da câmera é abrangente e “pega o máximo do espaço e o mínimo da personagem” (Leone, 2005: 43).

⁹⁰ O efeito obtido é uma iconização dos sentimentos vividos por Alan.

Essas cenas são, ainda, amplificadas pelo uso do som e pelos diálogos dos personagens. Com relação ao som, há, durante as cenas da primeira cavalgada, a ocorrência de um fundo musical em *off*, bem como os sons do galope e do barulho do contato do cavalo com a água. Ocorre também o breve diálogo entre o rapaz e Alan. Neste diálogo, Alan é questionado se gostaria de cavalgar mais rápido. Ao responder de forma afirmativa, ele é estimulado a pedir ao cavalo que o leve embora e assim o faz. Por tudo que expomos até aqui, pensamos que o diretor conseguiu de forma criativa e completa ressignificar a importância do episódio na vida do personagem. Ao dar o devido destaque às sensações vividas por ele naquele momento, os realizadores não somente terminam por sugerir em que momento se acende a fagulha que faz despertar o espírito dionisíaco em Alan, como também nos faz compreender porque, depois daquela experiência, ele não mais poderia ser o mesmo. Entendemos porque, após ter vivido tamanha sensação de liberdade, Alan não se contentaria mais com as restrições das regras sociais. Depois de ter tido seu prazer roubado pelos pais, ele já não queria se adequar ao que a família ou a sociedade queriam dele.

Com relação ao código sonoro, acreditamos que a música foi pouco utilizada. E, apesar de sua utilização ter sido limitada e de não estar diretamente relacionada à definição das características apolíneas e dionisíacas, entendemos que convém tecer algumas considerações acerca de seu uso no filme. A relevância do uso da música é que, no filme, ela liga todos os episódios importantes para a compreensão do problema de Alan. Ela está no início do filme, quando vemos a imagem de Alan abraçado ao cavalo, com a voz de Dysart sobreposta, e cessa no momento em que este diz que está se sentindo perdido. A música retorna em outras situações, como: na cena da primeira cavalgada de Alan; no momento em que Dysart, no quarto de Alan, posiciona lado a lado a foto de Cristo e a foto do cavalo; na cena em que Alan vai ao estábulo pedir o emprego; quando ele anda pelo estábulo sozinho; na cena do ritual de Equus; no momento em que ele volta do cinema com Jill; ou quando Jill deixa o estábulo, após a tentativa frustrada de se relacionarem sexualmente; e, ainda, na cena em que ele cega os cavalos. No início do filme, ao sermos apresentados à história de Alan, o que queremos saber é exatamente que motivos ou circunstâncias levaram aquele rapaz cometer um ato tão reprovável. Ao ligarmos os eventos, a partir do uso da música, torna-se facilmente perceptível quais os fatos que, ao se juntarem, culminaram no surto desesperado de

Alan. Um outro fato que denota esta ligação pela música é que é sempre a mesma música que se repete, ainda que por períodos diferentes em cada uma das cenas.

Esses foram os dados que consideramos mais relevantes para as características apolíneas e dionisíacas na tradução de *Equus*. Uma vez concluídas nossas reflexões, apresentamos a seguir, nossas considerações sobre a tradução de *Amadeus*.

3.3 O APOLÍNEO E O DIONISÍACO EM AMADEUS

Se em *Equus* nossa caracterização da dialética apolíneo-dionisíaca partiu da descrição do cenário/palco, em *Amadeus*, acreditamos que nossa primeira menção deve-se referir ao convite que Salieri, o narrador da peça, faz para que os membros da platéia sejam seus confessores⁹¹. Inicialmente, podemos supor que Salieri apenas narra uma história para um grupo, tentando se redimir de seus “pecados”. No entanto, não demoramos a perceber que ali se configura o início de uma batalha. Sua verdadeira atitude não é a de um pecador que anseia por perdão, mas a de um promotor ou advogado que se dirige ao júri, tentando persuadi-lo de sua tese. O cenário descrito não lembra o de um tribunal, mas o discurso não deixa dúvidas, Salieri quer conquistar a platéia. Sua tentativa de apelar para a comiseração de todos inicia com sua aparição no palco, em uma cadeira de rodas, coberto por um manto, e gritando o nome de Mozart. Toda a descrição da cena nos faz imediatamente supor que ele é louco.

Na parte da frente do palco, em uma cadeira de rodas, de costas para nós está sentado um homem idoso. Podemos perceber, a medida que as luzes vão ficando um pouco mais claras, a parte superior de sua cabeça envolvida por um capuz velho e talvez o xale por sobre seus ombros⁹² (Shaffer, 1984: 1).

SALIERI (*gritando alto*): MOZART!!!⁹³ (Shaffer, 1984: 3).

SALIERI: Piedade, Mozart! Mozart, piedade!⁹⁴ (Shaffer, 1984: 4).

⁹¹ “[...] my Confessors” (Shaffer, 1984a: 5).

⁹² “Downstage in the wheelchair with his back to us, sits an old man. We can see, as the light grows a little brighter, the top of his head encased in an old cap, and perhaps the shawl wrapped around his shoulders”.

⁹³ “SALIERI (*in a great cry*): MOZART!!!”.

⁹⁴ “SALIERI: Pietà, Mozart. Mozart pietá!”.

Salieri tenta passar por um mero narrador, tenta parecer imparcial, mas logo no início se revela. Logo em seguida sua postura muda e seu discurso não parece mais o de um louco, mas o de alguém que tentará tenazmente contar sua versão da história. Ao sugerir suspeitas sobre seu envolvimento na morte de Mozart, parece-nos claro que sua visão acerca de Mozart será muito tendenciosa. Aqui se configura o embate que posteriormente será travado.

E agora, graciosas damas e amáveis cavalheiros! Apresento-vos – em única apresentação – minha última composição intitulada A morte de Mozart, ou Fiz isto? ... dedicada à posteridade nesta última noite de minha vida!⁹⁵
(Shaffer, 1984: 9)

Salieri passa, então, a falar de sua promessa para Deus. Ele, um simples menino italiano que deseja ardentemente se tornar um grande compositor, implora para que Deus o abençoe com o dom de ser músico de sucesso, em retorno, ele o serviria e honraria eternamente, sendo um exemplo de virtude. Deus parece ouvir suas preces. Logo no dia seguinte ao da promessa, um amigo de sua família aparece e se oferece para pagar seus estudos de música em Viena. Salieri cumpre a promessa de levar uma vida virtuosa e chega a fazer parte do grupo de compositores da corte dos Hapsburgs.

Sua vida na corte pede uma conduta exemplar e Salieri não desaponta. Ele representa Apolo em seu comportamento contido e absolutamente de acordo com as regras sociais. Polido, trabalhador e respeitado, Salieri aproveita a concretização de seus sonhos quando descobre que um famoso virtuoso, Mozart, foi convidado pelo imperador para escrever uma ópera e está a caminho para se estabelecer em Viena. Curioso e surpreso com vinda de Mozart, Salieri decide ir à casa da baronesa de Waldstätten para conhecer o famoso compositor. Ele simplesmente não consegue acreditar na cena que presencia. Ao entrar em uma das salas para comer doces sem ser notado, Salieri flagra Mozart em companhia de Constanze Weber, a filha da senhoria dele. Como crianças, eles rolam e brincam no chão fazendo uso de linguagem chula e até mesmo escatológica. Minutos depois, ele ouve acordes da música de Mozart e fica abismado com aquele som de beleza inigualável. Aquele encontro abala as convicções de Salieri, uma vez que ele passa

⁹⁵ “And now – Gracious Ladies! Obliging Gentlemen! I present to you – for one performance only – my last composition, entitled The Death of Mozart, or Did I do it? ... dedicated to Posterity on this – the last night of my life!”.

a duvidar se realmente foi o escolhido de Deus. Ao mesmo tempo que questiona a fidelidade de Deus para com a promessa por ele feita, Salieri não consegue acreditar que Deus tenha escolhido “aquele” Mozart para ser premiado com o dom supremo.

[...] Eu estava repentinamente assustado. Parecia-me que eu tinha escutado a voz de Deus e isto tinha brotado de uma criatura cuja voz eu também tinha ouvido, e era uma voz de uma criança obscena⁹⁶ (Shaffer, 1984: 20).

Não demora muito e suas suspeitas se confirmam. Salieri tinha cumprido a promessa, mas Deus não aceitou sua barganha e premiou uma outra pessoa com o talento máximo: Wolfgang Amadeus Mozart.

Depois dessa breve apresentação, já podemos comentar algumas indicações claras das características apolíneas e dionisíacas dos personagens, a começar pela descrição física dos mesmos.

No que diz respeito à aparência, uma forma de demonstrar a contraposição dos personagens é através do figurino. No texto da peça, Shaffer faz menção aos modos como os personagens devem ser e como devem se vestir. Referindo-se à Salieri, diz: “ele é um homem no primor de seus anos, vestindo um casaco azul celeste e as roupas elegantes de um compositor de sucesso dos anos 80 do século dezoito”⁹⁷ (1984a: 9). Mozart é descrito como “um homem franzino, pálido, de olhos grandes, com peruca e roupas pomposas”⁹⁸ (1984a: 16). Obviamente, quando da montagem da peça, é possível que os diretores tenham feito algumas modificações e acentuado ou atenuado alguma característica. Porém, vamos nos ater a estas descrições quando compararmos filme e peça, pois, a pesquisa encara a peça como um texto escrito e não o texto encenado.

Não é somente a descrição do figurino que marca a oposição de personalidades, mas também a forma com que Shaffer descreve os modos dos personagens. Sobre Salieri, percebemos os modos elegantes, o discurso calculado e eloqüente, a postura inabalável, o respeito à hierarquia, ou seja, a perfeita adequação aos padrões da corte austríaca. Podemos ter uma demonstração do respeito e admiração que ele goza junto a seus pares da corte a partir do convite

⁹⁶ “[...] I was suddenly frightened. It seemed to me I had heard a voice of God – and it issued from a creature whose own voice I had also heard – and it was the voice of an obscene child!”

⁹⁷ “[...] he is a young man in the prime of life, wearing a sky-blue coat and the elegant decent clothes of a successful composer of the seventeen-eighties”.

⁹⁸ “[...] a small, pallid, large-eyed man in a showy wig and a showy set of clothes”.

feito para que ele pertencesse à maçonaria, honraria oferecida somente aos homens de prestígio e influência.

VAN SWIETEN: O Senhor é um homem de valor, Salieri! Você deveria se juntar a nossa fraternidade de maçons. Nós o receberíamos calorosamente.
 SALIERI: Eu me sentiria honrado, Barão!
 VAN SWIETEN: Se você quiser, eu poderia providenciar para que sua iniciação fosse em minha casa⁹⁹ (Shaffer, 1984: 14).

Já a descrição dos modos de Mozart não parece sugerir que eles são apropriados para pessoas de grande prestígio. Ele é o personagem anti-padrão, vulgar, barulhento e indiscreto tanto no falar quanto no vestir. Seu comportamento revela sua origem simples, pois era o filho de um mero compositor local. Sobre Mozart Shaffer escreve:

Conforme começamos a conhecê-lo nas próximas cenas, descobrimos várias coisas sobre ele: é um homem extremamente agitado, suas mãos e pés estão permanentemente em movimento. Sua voz é ágil e aguda, e ele possui uma risadinha inesquecível – aguda e infantil¹⁰⁰ (Shaffer, 1984: 16).

Sua falta de traquejo social acaba por colaborar para sua ruína financeira. Incapaz de controlar e moderar sua fala, Mozart se indispõe com vários músicos da corte e perde boas oportunidades. Seus modos exagerados causam, ainda, certo embaraço para o imperador, podemos observar isto no momento em que Mozart encontra o imperador pela primeira vez.

Mozart se aproxima e o cumprimenta de maneira extravagante.
 MOZART: Majestade! Sou apenas um humilde servo de Vossa Majestade! Deixe-me beijar sua mão real cem mil vezes!
Ele beija várias vezes a mão do imperador sofregamente, até que o imperador a afasta constrangido.
 JOSEPH: Não, não, por favor! Um pouco menos de entusiasmo, eu imploro. Vamos, Senhor, levante-se!
 [...] *Os músicos da corte riem educadamente. Mozart emite sua risada alta e aguda. O imperador fica nitidamente surpreso com a risada*¹⁰¹ (Shaffer, 1984: 22-23).

⁹⁹ “VAN SWIETEN: You’re a worthy man, Salieri! You should join our Brotherhood of Masons. We would welcome you warmly.

SALIERI: I would be honoured, Baron!

VAN SWIETEN: If you wished I could arrange initiation into my Lodge”.

¹⁰⁰ “As we get to know him through his next scenes, we discover several things about him: he is an extremely restless man, his hands and feet in almost continuous motion; his voice is light and high; and he is possessed of an unforgettable giggle – piercing and infantile”.

¹⁰¹ “Mozart approaches and kneels extravagantly.

MOZART: Majesty! Your Majesty’s humble slave! Let me Kiss your royal hand a hundred thousand times! *He kisses it greedily, over and over, until its owner withdraws it in embarrassment.*

JOSEPH: Non, non, s’il vous plat! A little less enthusiasm, I beg you. Come sir, levez-vous!

Podemos concluir, pela descrição dos personagens na peça, que Salieri possui uma elegância sóbria, enquanto Mozart possui vestimentas e modos que expressam vulgaridade.

Uma outra oposição entre Apolo e Dioniso se firma nos personagens pela vivência x repressão da sexualidade. Ao prometer para Deus que levaria uma vida virtuosa, Salieri inclui uma vida sem paixão e sem sexo. Ele chega a se casar com a respeitável Teresa, mas descreve desta forma seu casamento:

Salieri: [...] Só peço uma qualidade para uma companhia doméstica – falta de fervor, paixão. E nessa omissão Teresa era notável¹⁰² (Shaffer, 1984:10).

Ele admite se sentir fortemente atraído por uma de suas alunas, Katherina Cavalieri, no entanto não tenta seduzi-la em respeito à promessa que tinha feito a Deus.

Estava apaixonado por Katherina, ou pelo menos a desejava sexualmente. Porém, por causa de meus votos a Deus, jamais deitei um dedo na moça, com exceção das vezes em que, ocasionalmente, ao ensiná-la a cantar, baixei seu diafragma¹⁰³ (Shaffer, 1984:10).

Com casamento estéril, sem paixão e sem que houvesse relações extraconjugais, os desejos sexuais de Salieri são canalizados para a comida. Em vários momentos da peça Salieri aparece comendo. É na ávida tentativa de satisfação de seus desejos que Salieri busca guloseimas na casa da baronesa de Waldstädten. E é em face desta busca que ele acaba por conhecer pela primeira vez Mozart e flagrá-lo em encontro com Constanze.

SALIERI (*para a platéia*): [...] Minha generosa anfitriã sempre colocava os mais deliciosos doces naquela sala quando sabia que eu estava vindo. Sorvete, caramelo, e mais especialmente um fenomenal creme à mascarpone que é simplesmente creme de queijo com açúcar granulado coberto com bebida alcoólica, totalmente irresistível!¹⁰⁴ (Shaffer, 1984: 15).

[...]The Courtiers laugh politely. Mozart emits his high-pitched giggle. The Emperor is clearly startled by it”

¹⁰² “[...] I require only one quality in a domestic companion – lack of fire. And in that omission Teresa was conspicuous”.

¹⁰³ “[...] I was very much in love with Katherina – or at least in lust. But but because of my vow to God, I had never laid a finger upon the girl – except occasionally to depress her diaphragm in the way of teaching her to sing”.

¹⁰⁴ “SALIERI (to the Audience): [...] My generous hostess always put out the most delicious confections in that room whenever she knew I was coming. Sorbetti – caramelli – and most especially a miraculous crema al mascarpone – which is simply cream cheese mixed with granulated sugar and suffused with run – that was totally irresistible!”.

A ligação entre a gula e a sexualidade reprimida de Salieri fica ainda evidente no nome de alguns petiscos mencionados na peça. Além dos nomes das iguarias, a relação entre comida e desejo fica patente nas tentativas de sedução de Salieri, que usa a comida tanto para tentar se aproximar de Constanze, esposa de Mozart, como de Katherina Cavalieri.

SALIERI (*estendendo a caixa*): Capezzoli di Venere. Mamilos de Vênus. Castanhas romanas em açúcar regado a conhaque.

CONSTANZE: Não, obrigada.

SALIERI: Experimente. Eles foram feitos especialmente para você¹⁰⁵ (Shaffer, 1984: 44).

Mozart, diferentemente de Salieri, não encontra problemas para se satisfazer sexualmente; ao contrário, tal como em outros aspectos de sua personalidade, o excesso e o exagero também encontram nele expressão. Mozart, que ao se mudar para Viena vai viver na pensão da senhora Weber, flerta, inicialmente, com uma de suas filhas, a soprano Aloysia. Depois de romper o namoro com esta, envolve-se justamente com a irmã dela, Constanze, que ele vem a desposar, a despeito da falta do consentimento de seu pai.

O irrequieto Mozart, todavia, não se contenta com o amor de sua esposa e, para total horror de Salieri, toma Katherina Cavalieri como sua amante, oferecendo para ela um papel em sua ópera *O rapto do Serralho*.

SALIERI (*suavemente*): Bem, ocasionalmente, em outros momentos, por exemplo na ária de Katherina, estava um pouco excessivo.

MOZART: Katherina é uma garota excessiva. Na verdade, ela é insaciável!¹⁰⁶ (Shaffer, 1984: 31).

Apesar de não a poder possuir, em face de sua promessa, Salieri não suporta a idéia de um outro homem se relacionar com ela. Além do talento de Mozart, é somente a partir do envolvimento deste com Katherina que Salieri decide destruir o compositor.

¹⁰⁵ “SALIERI (producing the box): Capezzoli di Venere. Nipples of Venus. Roman chestnuts in brandied sugar. CONSTANZE: No, thank you.

SALIERI: Do try. They were made especially for you”.

¹⁰⁶ “SALIERI (*smoothly*): Well, just occasionally at other times – in Katherina’s aria, for example – it was a little excessive.

MOZART: Katherina is an excessive girl. In fact she’s insatiable”.

As investidas extraconjugais de Mozart também irritam sua esposa que aponta seu comportamento com as alunas como a causa de seu fracasso como professor.

CONSTANZE: Você se aproveitou de todas as alunas que apareceram.
 MOZART: Isso não é verdade!
 CONSTANZE: Toda e qualquer aluna!
 MOZART: Diga o nome delas! Diga!
 CONSTANZE: A senhorita Aurnhammer! A Rumbeck! Katherina Cavalieri, aquela prostituzinha maliciosa! Ela sequer era sua aluna, era aluna de Salieri, o que, na verdade, meu caro, deve ser o motivo pelo qual ele tem centenas de alunas e você nenhuma! Ele não as arrasta para a cama!¹⁰⁷
 (Shaffer, 1984: 38-39).

A voracidade na satisfação de seus desejos atinge Mozart não somente na vida sexual, mas também na sua música. Ele discorda dos temas das óperas, geralmente ligados à mitologia e com intuito moralizante. Para ele, a música existe, acima de tudo, para divertir e, para garantir o divertimento, as óperas deveriam tratar da vida “real”. Ao insistir em sua visão própria com relação aos temas das óperas, Mozart cria inimigos na corte. Aos poucos, mesmo aqueles que viam nele um grande talento, passam a boicotar seu trabalho. Em *O rapto do Serralho*, a história se passa em um harém, em *As bodas de Fígaro*, uma cena apresenta um vestiário de senhoras, com peças de lingerie espalhadas pelo chão e um penico em baixo da cama. Todos parecem escandalizados, mas não conseguem convencer Mozart.

MOZART: [...] (*Dirigindo-se a todos*) Não entendo vocês! Vocês estão todos em seus poleiros, mas isso não esconde seus cus! Vocês estão cagando e andando para deuses e heróis! Se fossem honestos, cada um de vocês, com quem vocês se sentiram mais à vontade em casa, com seu cabeleireiro ou Hércules? Ou Horácio? [...] Toda esta velharia torturante! Elas são um saco! Tédio, tédio, tédio! (*De repente, ele se levanta e pula em uma cadeira, como um orador. E como em uma declaração.*) Todas as óperas sérias escritas neste século são um saco!
*Eles se viram e olham para ele chocados! Pausa. Ele dá sua risadinha e fica pulando na cadeira....*¹⁰⁸ (Shaffer, 1984: 59-60).

¹⁰⁷ “CONSTANZE: You’ve only had every pupil who ever came to you.

MOZART: That’s not true.

CONSTANZE: Every single female pupil!

MOZART: Name them! Name them!

CONSTANZE: The Aurnhammer girl! The Rumbeck girl! Katherina Cavalieri – that sly little whore! She wasn’t even your pupil – she was Salieri’s. Which actually, my dear, may be why he has hundreds and you have none! He doesn’t drag them to bed!”

¹⁰⁸ “MOZART: [...] (*To all of them*): I don’t understand you! You’re all up on perches, but it doesn’t hide your arseholes! You don’t give a shit about gods and heroes! If you are honest – each one of you – which of you isn’t more at home with his hairdresser than Hercules? Or Horatius? (...) All those anguished antiques! They’re all bores! Bores, bores, bores! (*Suddenly he springs up and jumps on to a chair, like an orator. Declaring it.*) All serious operas written this century are boring!

Podemos apontar aqui uma outra contraposição entre as características apolíneas e dionisíacas, é aquela que se manifesta na música. Esta divergência diz respeito a vários aspectos, entre eles, a discrepância entre as capacidades musicais, a aceitação e compreensão de suas músicas e as visões antagônicas do que seria o papel do artista.

Salieri estava mais de acordo com o que se esperava dele naquele momento histórico. Sua música era convencional, comedida e agradava à sociedade de sua época. Ele recebe elogios de todos na corte e seu prestígio é evidenciado quando ele é promovido ao melhor cargo, o cargo de *Kapellmeister*.

VENTICELLO 1: Kapellmeister Bonno.
 VENTICELLO 2: Kapellmeister Bonno.
 VENTICELLO 1 e VENTICELLO 2: Kapellmeister Bonno está morto!
Salieri fica boquiaberto.
 VENTICELLO 1: Você é escolhido.
 VENTICELLO 2: Por um decreto real.
 VENTICELLO 1: Para substituí-lo.
Luzes fortes no imperador ao fundo. Ele está ladeado por Strack e Rosemberg, de pé como ícones como na primeira de suas aparições.
 JOSEPH: (*formalmente, enquanto Salieri se vira e o reverencia*) Primeiro diretor e condutor real e imperial dos músicos empregados pela corte.
*Os Venticelli aplaudem*¹⁰⁹ (Shaffer, 1984: 76).

Em contrapartida, a música de Mozart não é muito bem compreendida pela corte ou pelo público. Ele é um homem à frente de seu tempo, seu trabalho, extremamente elaborado, exige grande esforço e concentração por parte do público. Sobre a apresentação da ópera *O rapto do Serralho*, o imperador comenta:

JOSEPH: Pois bem, Mozart – bom trabalho. Decididamente um bom trabalho.
 MOZART: Realmente gostou, Senhor?
 JOSEPH: Achei muito interessante. Realmente. Um certo esbajamento – como poderia dizer? (*para Rosemberg*) Como dizer, Senhor Diretor?
 ROSEMBERG: (*subservientemente*) Excesso de notas, Majestade?
 JOSEPH: Bem colocado. Excesso de notas.

They turn and look at him in shocked amazement. A pause. He gives his little giggle, and then jumps up and down the chair..."

¹⁰⁹ "VENTICELLO 1: Kapellmeister Bonno.
 VENTICELLO 2: Kapellmeister Bonno.
 VENTICELLO 1 e VENTICELLO 2: Kapellmeister Bonno is dead!
Salieri opens his mouth with surprise.
 VENTICELLO 1: You are appointed -
 VENTICELLO 2: By Royal Decree -
 VENTICELLO 1: To fill his place.

Lights full up on the Emperor at the back. He is flanked by Strack and Rosemberg, standing like icons as at their first appearance.

JOSEPH: (*formally as Salieri turns and bows to him*) First Royal and Imperial Kapellmeister to our Court.
The Venticelli applaud.

MOZART: Não compreendo.

JOSEPH: Meu caro, não se ofenda. Existem, na verdade, um número de notas que se pode ouvir durante uma noite. Acredito estar correto em dizer isto, não estou, Compositor oficial?¹¹⁰ (Shaffer, 1984: 30).

Na estréia da ópera *As bodas de Fígaro*, o imperador Joseph boceja. É uma ópera muito longa que desagradou à platéia e fez apenas nove apresentações.

JOSEPH (*friamente*): [...] Realmente acho que deveríamos omitir os bis no futuro. Fica tudo demasiadamente longo¹¹¹ (Shaffer, 1984: 69).

Mozart se ressentia da falta de compreensão para seu talento e sua música. Ele lastima a atenção e destaque dados a Salieri. Considerando-se superior a ele, debocha do trabalho do colega, tachando-o de convencional e sem inventividade.

MOZART: Você viu a última ópera dele (Salieri)? – *Chimney Sweep*? Viu?

STRACK: Claro que sim.

MOZART: Bosta de cachorro. Bosta de cachorro seca¹¹² (Shaffer, 1984: 34).

MOZART: (cantando) Pom-pom, pom-pom, pom-pom, pom-pom! Tônico e dominante, Tônico e dominante daqui até a ressurreição! Nem mesmo uma única modulação durante toda a noite. Salieri É um idiota musical!¹¹³ (Shaffer, 1984: 34).

Como se percebesse a falta de paixão na vida de Salieri, reconhece sua música como a de um homem que não consegue “levantar”.

MOZART: [...] Você já ouviu a música dele? É a música de quem não consegue levantar!¹¹⁴ (Shaffer, 1984: 30).

¹¹⁰ “JOSEPH: So, Mozart – a good effort. Decidedly that. A good effort.

MOZART: Did you really like it, Sire?

JOSEPH: I thought it was most interesting. Yes, indeed. A trifle- how shall one say? (*To Rosemberg*) How shall one say, Director?

ROSEMBERG: (*subserviently*) Too many notes, Your Majesty?

JOSEPH: Very well put. Too many notes.

MOZART: I don't understand.

JOSEPH: My dear fellow, don't take it too hard. There are in fact only so many notes the ear can hear in the course of an evening. I think I'm right in saying that, aren't I, Court Composer?”.

¹¹¹ “JOSEPH (*cooly*): [...] I do think we must omit encores in the future. It really makes things far too long”.

¹¹² “MOZART: Did you see his last opera? *Chimney Sweep*? Did you?

STRACK: Of course I did.

MOZART: Dog shit. Dried dog shit”.

¹¹³ “MOZART: Pom-pom, pom-pom, pom-pom, pom-pom! Tonic and dominant, tonic and dominant from here to resurrection! Not one interesting modulation all night. Salieri is a musical idiot!”.

¹¹⁴ “MOZART: [...] Have you heard his music? That's the sound of someone who can't get it up!”.

Podemos perceber, portanto, que a música de Salieri (racional, convencional, comedida e simples) encerra a face apolínea das características; enquanto a música de Mozart (instintiva, autoral, exuberante e elaborada) congrega as características dionisíacas.

Um exemplo dos mais interessantes, e que ilustra a desigualdade da competência de Salieri em relação à de Mozart através da música, é aquele em que Salieri lê pela primeira vez as partituras de Mozart, levadas à sua casa por Constanze. A cada página que Salieri olha, ouve a música que ali está escrita e se maravilha com a beleza das composições. É neste momento que ele percebe que a serenata ouvida na casa da baronesa de Waldstätten não foi um mero golpe de sorte. A música de Mozart era superior, inigualável, ele era o escolhido de Deus, o amado de Deus (Amadeus). Um outro momento é aquele em que Mozart, na primeira visita ao palácio, propõe variações à marcha de boas vindas escrita por Salieri. A referida música (a marcha de Salieri) é, na verdade, uma simplificação de uma verdadeira ária da ópera *As bodas de Fígaro*, de Mozart. Shaffer utiliza este recurso não só para demonstrar a grande diferença entre o talento dos dois, bem como para explorar a comicidade que ela enseja. A ária marca o ponto em que a vida do personagem muda. Na ópera, ela ocorre no momento em que o personagem Cherubino é avisado que deve esquecer sua vida de prazeres e vislumbrar um futuro cheio de dificuldades. No caso de Salieri, ele marca a chegada e o encontro com Mozart e, conseqüentemente, funciona como um aviso das mudanças que ocorrerão em sua vida. Dessa forma, ao menos para os conhecedores e amantes da ópera, a execução da ária *Non più andrai*, como a marcha de recepção de Mozart é permeada de ironia.

Existe, ainda, um aspecto muito interessante que foi explorado nas obras e que reforçam as diferenças entre as personalidades apolínea (Salieri) e dionisíaca (Mozart). É que podemos dizer que eles representam, tanto na peça quanto no filme, as visões antagônicas do que seria o papel do artista. “Salieri representa a época passada na qual o artista era visto como um artesão cuja tarefa era produzir trabalhos que agradassem seu empregador”¹¹⁵ (Kurowska, 1998). Os artistas eram como servos pagos pela igreja e pela aristocracia. Mozart, por outro lado,

¹¹⁵ “Salieri represents the passing epoch in which the artist was regarded as a craftsman whose task was to produce works that pleased his employer”.

representaria uma “nova imagem do artista como uma pessoa livre [...] que luta contra as restrições impostas pela sociedade”¹¹⁶ (Kurowska, 1998).

Um ponto interessante a se notar é a maneira diferenciada que os personagens percebem Deus. O Deus de Salieri é o da religião institucionalizada, percebido logicamente. Não é, todavia, um Deus digno de confiança, uma vez que parece relacionar-se com seus adeptos por meio de barganhas. Salieri se sente traído por seu Deus e decide travar com ele uma verdadeira guerra. Tendo sido o preterido dos favores divinos, decide que não permitirá que Mozart prospere, para isto interfere em seus empregos e na relação dele com a maçonaria. Salieri, assim, abandona por completo sua vida virtuosa. Para Salieri, Deus é cruel com ele, mas também o é com Mozart. Deus é um ser impiedoso que não se incomoda de usar pessoas inocentes para satisfazer seus caprichos.

Mozart não se dirige ou se refere tanto a Deus quanto Salieri. Seu Deus não é vingativo ou desprezível. Para ele, a música é a maneira correta de se comunicar com Deus. É por meio da música que Ele nos escuta. Ao comentar com Strack, Van Swieten e Salieri como poderia elaborar um quarteto vocal que se desdobraria em quinteto e sexteto, ele faz uma de suas poucas observações sobre Deus.

Aposto que é assim que Deus ouve o mundo. Milhões de sons ascendendo todos de uma vez e se misturando em seu ouvido para se transformar em uma música sem fim, unimaginável para nós! (*Para Salieri*) É este nosso trabalho! É este nosso trabalho, nós compositores: unir as mentes dele e dele, dela e dela e os pensamentos das camareiras e compositores da corte, transformando a audiência em Deus¹¹⁷ (Shaffer, 1984: 60).

Tal como Alan, Mozart desenvolve uma adoração muito particular, em seu caso, essa adoração/religião é a música. Encontramos, neste aspecto, uma referência clara de Shaffer a Nietzsche que acreditava que a música está tanto na raiz dos cultos religiosos, quanto na base da arte trágica.

É forçoso assinalar que, ao longo da peça, as características apolíneas e dionisíacas referentes aos personagens parecem sofrer um abalo. Em um determinado ponto da peça, o Salieri correto, pio, exemplo de honestidade e talento,

¹¹⁶ “[...] new image of the artist as a free, [...] creature who fights the restrictions put upon him by society”.

¹¹⁷ “I bet that’s how God hears the world. Millions of sounds ascending at once and mixing in His ear to become an unending music, unimaginable to us! (*To Salieri*) That’s our job! That’s our job, we composers: combining the inner minds of him and him, and her and her – the thoughts of chambermaids and Court Composers – and turn the audience into God”.

um perfeito representante do esplendor apolíneo, deixa de se comportar dessa forma. Ao perceber a não-aceitação de seus votos por parte de Deus, ele parte para atitudes execráveis. Além das já mencionadas, ele tenta chantagear e seduzir Constanze (esposa de Mozart), quando ela vai a sua procura pedir que ele interceda por Mozart junto à corte. Ele também toma Katherina Cavalieri como amante; pára de ajudar alguns compositores e se recusa a dar as aulas que dava sem cobrar. Também Mozart muda suas características ao longo da história. Inicialmente, é um jovem que, apesar de talentoso e de uma infantilidade ingênua, também é arrogante, excessivamente autoconfiante, atrevido, exagerado e sem modos, ou seja, possui toda a qualificação dos extremos dionisíacos. No entanto, após o fracasso na apresentação de suas óperas, a morte de Leopold Mozart, a segunda gravidez de Constanze, a necessidade de mudar para um bairro pobre, sem mencionar a falta de alunos e de dinheiro, Mozart perde um pouco de sua vivacidade e autoconfiança. Ele começa, equivocadamente, a ver em Salieri um aliado e parece encontrar no antigo desafeto qualidades até então despercebidas.

Apesar desta inegável mudança, acreditamos que cada personagem continua como a representação das forças apolíneas e dionisíacas. Afinal, ainda que Salieri confesse para a platéia seus mais sórdidos ardis no intuito de prejudicar Mozart, sua imagem para os outros personagens (e toda a sociedade vienense) permanece inalterada. Ainda que para o júri ele não seja o senhor justo, honesto, e correto; o personagem funciona como a representação destas características na peça. Observação semelhante vale para Mozart. Apesar de seu abatimento, o arrebatamento, a paixão e a falta de medidas do personagem acompanham-no até o final da peça, portanto, ele retrata o espírito dionisíaco na obra.

Pensamos que, tanto em *Equus* quanto em *Amadeus*, Shaffer construiu personagens que se confrontam, apresentando características relativas aos modelos de Apolo e Dioniso. Todavia, conforme sugere o próprio Shaffer, não se trata de uma oposição a ser apreciada de forma maniqueísta. Não há um lado correto e um errado, mas apenas lados diferentes. Conforme denomina o próprio Shaffer (1984) no prefácio de *Amadeus*, trata-se de “uma colisão entre duas diferentes formas do certo”¹¹⁸ (Shaffer, 1984: ix). Segundo MacMurrough-Kavanagh (1998), vários autores vêem neste modelo de Shaffer a influência das teorias de Carl Jung que,

¹¹⁸ “ [...] a collision between two different kinds of Right “.

grosso modo, sugerem que o equilíbrio do homem só viria a partir da paz estabelecida entre o consciente e o inconsciente. A oposição dos personagens, dessa forma, nos levaria a refletir sobre “o relacionamento hostil entre o consciente e o inconsciente”¹¹⁹ (MacMurrough-Kavanagh, 1998: 104), entre o superego e o id.

É possível compreender essa idéia de Shaffer, a partir do conflito entre Salieri e Mozart. No início desta seção, ao mencionarmos a apresentação do conflito de *Amadeus*, afirmamos que Salieri se dirigia à platéia como se estivesse se dirigindo a um júri, esforçando-se por convencê-lo de sua tese. Pensamos que Salieri tenta embasar sua absolvição justificando suas atitudes reprováveis como uma tentativa de escapar à injustiça divina. Ele tenta arregimentar simpatizantes tratando-os como iguais. A eles especialmente se dirige.

SALIERI: Mediocres em toda parte, agora e sempre, absolvo a todos. Amém!¹²⁰ (Shaffer, 1984: 102).

É pertinente questionar se a estratégia usada, ao invés de convencer, faz o público se voltar contra o narrador. MacMurrough-Kavanagh (1998) sustenta que a estratégia pode ser eficiente. Ela argumenta que o público é levado a acompanhar sua mudança de atitude de um homem honesto e caridoso a um homem invejoso e vingativo, mas que somente se modifica em face da injustiça com que o talento é distribuído. Ele ainda simboliza alguns valores positivos como a dedicação, o trabalho árduo e polidez, elementos com os quais costumamos nos identificar. Mozart, uma vez que visto pela visão de Salieri, também é mostrado como detentor de características nada positivas como imaturidade, arrogância e maus modos. No entanto, ele é também um jovem talentoso, vivaz e dedicado. Acreditamos que, com esta abordagem, Shaffer realmente promove em suas peças o embate entre opostos que são, ao mesmo tempo, certos e errados. Mas, será que esta abordagem é mantida na tradução? É o que discutiremos a seguir.

Tal como a peça, o filme *Amadeus* é narrado por Salieri. Mas algumas modificações foram feitas. Se na peça Salieri inicia se dirigindo à platéia, seus “confessores” e “fantasmas do futuro”, naquele que ele pensava ser o último dia de sua vida; no filme esta estratégia é de certa forma alterada, com a inclusão do personagem do padre. Este personagem vai ao sanatório, lugar para onde Salieri é

¹¹⁹ “[...] hostile relationship between man’s conscious and unconscious”.

¹²⁰ “SALIERI: Mediocrities everywhere – now and to come – I absolve you all. Amen!” .

enviado, após a tentativa de suicídio. Dessa forma, é ao padre que Salieri conta a história de sua vida, de sua paixão pela música e suas relações com Deus e Mozart.



Salieri recebe no hospício a visita do padre.

Pensamos que, no caso de *Amadeus*, não há dúvidas de que estamos falando de uma narração em primeira pessoa. É Salieri que, diretamente, se dirige ao padre contando sua vida. Para isso, o filme inteiro faz uso do recurso do *flashback*, ou seja, retorna-se a um tempo anterior ao tempo da narrativa. Nesses momentos em que se volta ao passado, poucas vezes podemos perceber a câmera operando subjetivamente de modo a funcionar como os olhos de Salieri (focalização visual). Pelo contrário, em vários momentos, temos a sensação de estar assistindo a uma narração centrada nas ações externas dos personagens, portanto, com uma focalização externa, próxima a uma narrativa em terceira pessoa. Mas não tarda o momento em que um Salieri já idoso retoma a palavra e nos relembra que ele é o narrador. Leone (2005) explica que, mesmo diante de um *flashback*, o espectador tende a perceber o tempo da narrativa cinematográfica como um tempo presente, em suas palavras, no cinema está sempre “acontecendo um acontecido” (Leone, 2006: 62). Este fenômeno, no caso do filme que analisamos, pode fazer com que tenhamos a tendência de não perceber que, o que quer que tenha acontecido no passado, está sendo mediado por um narrador que está no presente. Assim, ainda que os *flashbacks* estejam, em sua maioria, em um estilo narrativo que remete à narração em terceira pessoa, é inegável que o acesso a toda aquela informação, a todos aqueles acontecimentos, são apresentados pela visão parcial e amarga de Salieri. Assim, o intérprete sofre influência do contexto (Salieri-narrador) e, esta influência afeta sua análise e interpretação. Acreditamos que esta reflexão é essencial para percebermos que, a caracterização dos personagens sofrerá infalivelmente a intervenção da visão do personagem, ainda que tentemos ao

máximo adotar uma postura imparcial. Partamos, finalmente, para a análise da tradução de *Amadeus*.

No quesito caracterização física, o diretor do filme usa alguns artifícios para garantir a diferenciação dos personagens apolíneo e dionisíaco, criando em suas aparências uma extensão de suas dimensões psicológicas e promovendo, desta forma, uma iconização¹²¹ das características de suas personalidades. No vestuário, por exemplo, a diferenciação é marcante e significativa. Para explicitar esta afirmação, usaremos alguns exemplos.

Era comum àquela época que as pessoas, notadamente as de classes mais abastadas, usassem perucas. Até mesmo as crianças usavam perucas, podemos observar isso no próprio filme, seja no sarau oferecido pelo arcebispo de Salzburg, seja na cena que mostra Mozart pequeno se apresentando na corte. Mozart e todos os outros compositores da corte de Joseph possuem perucas de cor, especialmente brancas, e/ou penteados elaborados. O que se observa é o contraste que representa a não utilização da peruca branca por parte de Salieri, uma tentativa inequívoca de demonstrar no âmbito visual as características de reserva, modéstia e comedimento pertinentes ao personagem.

Essas características de Salieri também são demonstradas por suas roupas. Ele sempre veste roupas escuras, principalmente preto e marrom, e sempre se apresenta com aparência impecável. Mesmo se compararmos sua vestimenta com as dos outros compositores, que não Mozart, suas roupas são sempre as mais discretas e escuras, reveladoras de uma personalidade afeita às convenções, pouco ousada e que tenta transmitir severidade.

A caracterização de Mozart, por outro lado, destaca sua personalidade única e nada convencional. Ele usa perucas brancas e até mesmo uma peruca rosa.

¹²¹ Em seu livro *Matrizes da linguagem e pensamento*, Santaella (2005) afirma que, se atentarmos para os tipos de linguagem (verbal, sonora e visual), perceberemos que a linguagem verbal é simbólica, pois a relação entre signo e objeto está no reino da abstração. A linguagem sonora teria “um poder referencial fragilíssimo” (2005: 19), não podendo se prestar a representar algo fora dele, logo, esta linguagem estaria no universo do icônico. Por sua vez, a linguagem visual, diferentemente do que estamos acostumados a pensar, ou seja, de que ela é fundamentalmente icônica, tem, na realidade, caráter indicial. Isto porque a conexão entre a imagem e o objeto que ela representa é física. A autora explica que “se não fosse por essa fisicalidade (...) não teríamos meios de distinguir entre o visível e o alucinado, devaneado, sonhado” (2005: 196). De forma alguma, tencionamos nos opor às pertinentes conclusões da autora, ao utilizarmos o termo iconização para tratar da imagem. O que temos em mente é que, conforme sustenta a própria Santaella, “os três níveis semióticos – iconicidade, indexicalidade e simbolicidade – estão indissolivelmente conectados e intrincadamente urdidos” (2005: 193), e que, a predominância do aspecto indicial da imagem figurativa não exclui, em absoluto, sua iconicidade. Conforme lembra a mesma autora, “a iconicidade ou relação de semelhança entre uma representação visual e aquilo que ela representa é um requisito fundamental para a figuratividade da representação, ou seja, para seu poder de referência ou indicação de algo no mundo visível” (2005: 200).

Mas a diferença do uso da peruca não está apenas na cor, mas ainda nos formatos. As perucas dele são as mais extravagantes, diferente das de todos os outros personagens. Assim também são suas roupas, que na maioria das cenas possuem cores claras e chamativas. Essa caracterização se apresenta em todo o filme, mas destacaremos as cenas que consideramos as mais significativas.

A distinção do figurino dos personagens fica muito clara logo em uma das primeiras cenas na qual podemos ver a participação de vários personagens, a cena da festa oferecida pelo Arcebispo de Salzburg em Viena. Ao adentrar e percorrer o salão, Salieri, que está ali para encontrar Mozart pela primeira vez, pergunta a si mesmo se o talento e capacidade de Mozart se traduziriam em uma caracterização física que o distinguisse dos demais. A resposta às suas indagações virá mais tarde, mas neste momento podemos observar a perfeita adequação da personalidade de Salieri e sua indumentária. De início podemos notar a cor de sua roupa, marrom escuro, em oposição à vestimenta dos outros convidados. Ainda que alguns também usassem roupa escura, em geral, esta cor predominava apenas na casaca, ao passo que Salieri marcava sua gravidade dos pés à cabeça. Isso porque também sua peruca era diversa da de todos os outros convidados, pois estes usavam perucas brancas, enquanto ele peruca castanha. Com uma roupa similar a Salieri estavam somente os músicos que tocavam no início da festa, informação que, em nosso entender, reforça a tese de que Salieri deseja demonstrar humildade ao se assemelhar aos que lá estavam para trabalhar e não para se divertir. Observemos as figuras:



Salieri se destaca pela discricção. Além dele, só os músicos usam roupas escuras. Ele também é o único a usar peruca escura.

Uma outra cena que também destaca bastante tanto os elementos apolíneos e dionisíacos na caracterização física é a cena em que Mozart vai encontrar o imperador pela primeira vez. Neste momento ele usa uma roupa lilás e peruca rosa. Sua aparência, assim como seus modos, é visivelmente contrastante se comparada a qualquer dos personagens ali presentes, especialmente Salieri que está de preto, como que em um prenúncio do período difícil que se instalaria em sua vida com a chegada do virtuose na corte dos Habsburgs. Observemos a foto de cena abaixo¹²².



Mozart usa roupa que se destaca pelas cores mais claras e pouco usuais.

Fato importante a ser destacado é a paulatina transição das cores do vestuário de Mozart ao longo do filme. À medida em que Mozart fracassava na aceitação de seu trabalho e perdia dinheiro, podemos perceber que ele passa a usar cores mais escuras, em uma tentativa clara de gerar no intérprete a idéia da decadência do personagem. Mozart perde a “cor”, a alegria e passa a ter imagem de pessoa apática, até mesmo doente, em uma forma de representar iconicamente estados mentais.



¹²² Foto de cena e não fotograma. O fotograma é a foto da película cinematográfica que, colocada em seqüência e posta em movimento produzem imagens contínuas. A foto da cena é conseguida através de recursos dos aparelhos de DVD que captam uma imagem do filme.



Gradual modificação na caracterização física de Mozart. De uma imagem jovial e colorida para uma aparência abatida e sem cor.

Mas, não é somente na forma de se vestir, em que estão iconizadas as características apolíneas e dionisíacas dos personagens. Também seu comportamento e seus modos denotam esta diferenciação. Os modos de Salieri são graves e elegantes. Ele anda sempre ereto, faz poucas expressões faciais, sorri quase sempre de forma discreta e tem uma voz suave. Nunca perde a compostura, mesmo quando abertamente ofendido ou discretamente ironizado. Salieri está perfeitamente ambientado nos altos salões de Viena e, ainda que tenha origem humilde, consegue se comportar de forma impecável nos ambientes sofisticados. Existem inúmeros exemplos da polidez de seus modos. Um deles é a cena em que há o encontro entre Mozart e o imperador Joseph. Salieri compõe uma marcha de boas-vindas que deseja tocar na entrada de Mozart. Ao ser indagado pelo imperador se permitiria que este tocasse a marcha, Salieri, ainda que incomodado pelo fato, não só declina servilmente da tarefa em favor do soberano, bem como agradece a “honra” de ter sua música tocada pela realeza. Ao fim da visita, quando Mozart está para se retirar, este decide tocar a música que tinha sido feita para ele. Ao chamar a marcha de Salieri de “muito simples” e sugerir modificações, Mozart diminui Salieri publicamente, mas ele não perde a compostura e ainda agradece as sugestões do famoso compositor.

Um outro momento que demonstra o comportamento educado de Salieri é aquele em que Mozart procura o colega para se queixar do cancelamento das apresentações de *As bodas de Fígaro*, uma vez que a ópera só teve nove apresentações. Salieri explica a Mozart que ele tinha superestimado o público vienense, premiando-o com uma peça longa e muito elaborada. Ao sugerir que Mozart deveria ter marcado os finais das músicas de forma a que o público soubesse a hora de aplaudir, Mozart retruca que talvez Salieri pudesse lhe dar algumas lições neste aspecto. Apesar da discreta surpresa demonstrada pelo

excesso de sinceridade de seu colega, Salieri responde que não se sentia digno de ensinar qualquer coisa a Mozart. Ao final, ainda pede a opinião de Mozart em uma peça de sua autoria. Obviamente, é preciso deixar claro que este comportamento a que nos referimos se refere ao Salieri jovem, e não ao senhor amargo e perturbado dos últimos tempos.

Mozart, ao contrário, é o exemplo do excesso e do exagero também em seus modos. Sua risada é aguda e alta, parecendo com a de uma criança sem modos. Seus gestos são nervosos e estabaneados, ele está sempre falando alto e de maneira agitada. Seu linguajar é chulo e ele não sabe se comportar em ambientes mais sofisticados. Podemos citar como exemplos de sua inabilidade social a maneira de fazer a reverência à realeza, sempre exagerada, como ocorre na cena em que visita pela primeira vez o palácio. A reverência que ele faz ao imperador, seja quando se inclina para saudá-lo, seja quando beija a sua mão, são estapafúrdios e desengonçados. Ao ter sua mão beijada com tanta insistência, o imperador chega a repreendê-lo de forma branda dizendo: “menos entusiasmo, não é uma relíquia sagrada”. Ao que os outros músicos respondem com um discreto sorriso.

Outra cena que demonstra a pouca compostura de Mozart é aquela em que ele tenta convencer a corte a aprovar a encenação de *As bodas de Fígaro*, ópera cujo libreto foi inspirado em uma peça proibida na França. Ante a negativa da corte, Mozart perde a compostura até mesmo diante do imperador e chega a usar palavras de baixo calão.



MOZART: Digam-me, sejam honestos! Quem prefere ouvir uma cabeleireira a um Hércules?



..... ou Horácio, ou Orfeu.



Tão sublimes, eles soam como se cagassem bolas de gude!



VAN SWIETEN: O quê?



CHAMBERLAIN: Controle sua língua, Mozart, como se atreve!



MOZART: Perdão, Sua Majestade. Sou um homem vulgar. Mas lhe garanto que a minha música não é.

Acreditamos, ainda, que o diretor enfatizou a oposição entre Salieri e Mozart a partir de dois elementos relativos aos códigos visuais do cinema: a disposição espacial e o uso dos cortes. Quanto ao primeiro aspecto, a disposição espacial dos personagens, podemos perceber que, não raro, na disposição dos

personagens no ambiente das cenas, Salieri e Mozart estão de lados opostos do quadro¹²³.

Na cena em que Mozart vai pela primeira vez ao palácio e recebe a encomenda da ópera, podemos ver na extrema esquerda Salieri, em sua elegância sóbria; no polo oposto, Mozart em sua espontaneidade debochada. Acreditamos que esta cena ilustra, como nenhuma outra, a diferença entre as personalidades dos personagens. Entre os extremos estão todos os outros músicos e o imperador, como se representassem as nuances entre as duas caracterizações extremas.



Em um extremo, Salieri vestido sobriamente, do outro lado, Mozart em sua caracterização colorida.

Na cena dos bastidores de *O rapto do Serralho*, vê-se Mozart de um lado e Salieri de outro, no meio está Katherina, a aluna por quem Salieri é apaixonado e que se tornou amante de Mozart. Inequívoca referência à disputa amorosa velada.



Katherina entre Mozart e Salieri. Ambos se interessam por ela, Mozart a toma como amante, Salieri não realiza sua paixão.

¹²³ Recorte dado à imagem, ou seja, imagem delimitada que percebemos na tela. Como sugere Aumont (2002), é prudente fazer a distinção entre quadro e campo, ainda que seja muito comum o uso de um termo por outro. Dessa forma, em nosso trabalho, distinguiremos quadro de campo, sendo este a imagem / espaço imaginário, fora do quadro, que aparentemente estamos 'vendo' e que dá ao cinema a falsa impressão de realidade.

Em relação aos cortes, percebemos em *Amadeus*, tal como em *Equus*, o uso do corte seco intercalando a imagem de Salieri e Mozart nos remete à idéia de confronto, oposição. Este recurso foi amplamente usado nas cenas de apresentação das óperas e na cena da primeira visita de Mozart ao palácio.



Ópera *O rapto do serralho*.



Ópera *As bodas de Fígaro*.



Ópera: *Auxor*.



Ópera: *Don Giovanni*



Ópera: *A flauta mágica*.

Entendemos que, este recurso não só manifesta o embate dos personagens, como corrobora na compreensão da divergência entre os personagens na maneira em que eles se comportam e como sentem a música. Na apresentação de *O rapto do serralho*, enquanto Mozart rege de maneira que parece dançar, Salieri se irrita com as modulações da música de Mozart, consideradas excessivas àquele tempo. Na apresentação da ópera de Salieri (*Auxor*), podemos perceber a intensidade dos gestos rígidos de Salieri, completamente diversos da maneira alegre e entusiasmada de Mozart.



Maneira diferenciada de tratar a música. A alegria de Mozart e a seriedade de Salieri.

Partindo desse comentário sobre a oposição, gestos e música, podemos iniciar nossas observações acerca da exploração da música em *Amadeus*, especialmente no que diz respeito ao embate apolíneo-dionisíaco. Ao discorrer sobre a obra e propostas de Eisenstein, Leone (2005) explica que a música deve estar intimamente ligada à imagem na construção da narrativa do filme. Sua função seria a de “opera[r] comentários, enfatiza[r] momentos, valoriza[r] imagens, gestos e movimentações internas” (Leone, 2005: 66), funcionando como uma representação icônico-indicial de idéias veiculadas no filme.

Tanto a peça quanto o filme estão ligados à música e dela fazem uso. E não poderia ser diferente, uma vez que é a música o núcleo da história. É para e

pela música que Salieri e Mozart vivem. É ela que os distingue e que faz com que sejam antagonistas. Os dois meios semióticos (literatura e cinema) fazem uso da música como um elemento essencial de suas estruturas, especialmente a música de Mozart. No entanto, esse recurso foi explorado de maneira muito diferenciada.

Shaffer admitiu que, ao finalizar a peça, percebeu que tinha produzido uma ópera. Não no sentido de que a música seria introduzida como em uma ópera, mas no sentido de que a própria estrutura da peça seguia a estrutura de uma ópera. Logo no início, os *whisperers*¹²⁴ murmuram e também gritam o nome de Salieri. Esse recurso equivaleria, em uma ópera, ao coro de abertura. Existem ainda os dois *venticelli*¹²⁵. Eles narram para a platéia um pouco do enredo que vai se desenvolver e comentam os boatos acerca de Mozart e Salieri. Eles formam um dueto. Os monólogos de Salieri equivaleriam às árias de uma ópera, ou seja, ao momento em que o artista canta um *solo*.

Mas, comparando os dois meios, a peça faz menos uso da música e isso se dá por vários motivos. Um dos mais relevantes é comentado pelo próprio Shaffer (apud Kurowska, 1998) ao afirmar que usar muita música em uma peça teatral poderia interferir no drama. Esta interferência, se demasiada, transformaria o drama em um concerto, o que não era intenção do autor.

Já no filme o uso da música de Mozart é extensivo e essencial. A música faz parte do universo diegético e extradiegético¹²⁶. Está nas óperas e apresentações mostradas, na conexão das cenas e dos enredos, na cabeça de Mozart e de Salieri. A música, especialmente no filme, está longe de ser um mero ornamento, ou um simples recurso que serve para “destacar a atmosfera, acentuar a tristeza, a alegria ou qualquer outra emoção”¹²⁷ (Kurowska, 1998). As óperas e as músicas dos dois compositores servem como o elemento através do qual eles demonstram sua rivalidade. Servem, ainda, para mostrar e assegurar a superioridade da habilidade de Mozart.

Em relação à caracterização dos personagens Salieri e Mozart, o confronto apolíneo-dionisíaco se manifesta na música, conforme já mencionamos ao

¹²⁴ “Murmuradores, cochichadores, segredistas”.

¹²⁵ “Ventos leves”.

¹²⁶ Diegese é um termo que “designa o universo da ficção, o ‘mundo’ mostrado e sugerido pelo filme”. O som extradiegético, ou som *off*, “emana de uma fonte invisível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela” (VANOYE, 1994, 48-49).

¹²⁷ “[...] underline the atmosphere, accentuate grief, joy, or any other emotion”.

comentarmos a peça, tanto por meio da discrepância entre as capacidades musicais, como da aceitação e compreensão de suas músicas.

No que diz respeito à discrepância entre as capacidades dos compositores, percebemos que no processo de tradução, para demonstrar e até mesmo enfatizar essa discrepância, usa-se tanto a inclusão de novas cenas, bem como a própria inclusão da música como recurso cinematográfico. Para ilustrar o exposto, descreveremos uma cena incluída no filme. É a cena em que Salieri tenta copiar o ditado que Mozart faz do réquiem. O público não pode entender o ditado apressado de Mozart, tampouco Salieri (personagem), que se mostra confuso e pede que ele dite de forma mais lenta. À medida que Mozart fala mais lentamente, passamos a compreender a música que ele tem na cabeça, uma vez que ela passa a ser escutada no filme. Só então Salieri consegue acompanhar o ditado. É como se pudéssemos, tal como Salieri, ter acesso à grandeza do processo criativo de Mozart, compreendendo a magnitude de seu talento. Há, então, uma perfeita integração entre os códigos sonoro e visual, pois aqui a inclusão do som (réquiem) funciona como uma representação do funcionamento do processo criativo do compositor. É interessante notar que esta cena também aponta para outros interpretantes. Mozart está ali, abatido e doente, mas cumprindo sua sentença inescapável de gênio da música, produzindo apaixonadamente, em seu leito de morte, o réquiem que desconhece ter sido encomendado para seu enterro. É uma indicação precisa do tipo de envolvimento do personagem com a música. A música é sua grande paixão e, para viver esta paixão verdadeiramente, Mozart não se entrega às convenções estéticas vigentes. Tal como Alan Strang, Mozart vive sua paixão até as últimas conseqüências. Sua independência é paga com sua própria vida. A música é seu grande prazer, mas também a causa de sua morte.

Com relação à compreensão do tipo de música composta, é notadamente Salieri que goza de maior prestígio. Após a apresentação de uma de suas óperas, Salieri é saudado pelo imperador Joseph II da Áustria que toma a palavra e afirma ser a referida ópera a mais bem escrita em todos os tempos. Mozart assiste a tudo de uma das frisas do teatro e, tal como na peça, ele se ressentia da atenção dada a Salieri. Por isso, não perde a oportunidade para alfinetar a obra do colega.



MOZART: Ouvimos essas melodias e a quem podemos lembrar senão... Salieri!

Contudo, não é apenas neste momento que Mozart debocha das capacidades de Salieri. Podemos perceber isto na cena em que Mozart sai para se divertir com seu pai, Leopold, e sua esposa, Constanze. Em um jogo de prendas, ele é desafiado a tocar vários compositores. Ao imitar Salieri, ridiculariza seus talentos musicais, imitando-o de modo a demonstrar o esforço que Salieri faz para produzir música.

Um outro aspecto que, em nosso entender, funciona como comprovador da oposição entre Apolo e Dioniso no âmbito da música, é a maneira diferenciada com que os compositores lidam com ela. Para Salieri, música é trabalho. Sem possuir talento extraordinário, ele lida com ela como um trabalhador que tenta, lentamente, e com bastante esforço, lapidá-la. Para demonstrar este esforço na produção de suas composições, podemos expor algumas cenas. A primeira delas é a cena em que Salieri compõe a marcha de boas-vindas para Mozart. Ele dedilha o piano, testando as notas e tentando achar inspiração. Há uma tomada lateral em plano detalhe¹²⁸ da mão de Salieri compondo a música. Acreditamos que esta ênfase da câmera na mão de Salieri reforça a idéia de atividade, esforço, trabalho e diligência no cumprimento de seu dever; afinal a música não era somente prazer para Salieri, uma vez que ele era um empregado da corte. Esta interpretação do uso da mão é confirmada pela simbologia da mesma. Segundo o Dicionário de símbolos (Chevalier e Gheerbrant, 2001), entre as mais variadas concepções, a mão exprime idéias de atividade e trabalho. Segundo Nissa, o uso das mãos também “é próprio de uma natureza racional” (apud Chevalier e Gheerbrant, 2001: 592), isto porque elas colaboram na comunicação, pois é por meio delas que o homem representa as palavras através das letras. Ele afirma que “é bem uma das marcas da presença da razão a expressão através das letras e de uma certa maneira de conversar com as

¹²⁸ No plano detalhe, “a câmera recorta uma pequena parte do todo, no caso, uma parte do corpo humano” (Leone, 2005: 43).

mãos, dando aos caracteres escritos persistência aos sons e aos gestos” (apud Chevalier e Gheerbrant, 2001: 592). Quem melhor para se relacionar com a natureza racional que Salieri?

Convém lembrar que a simbologia da mão pode levar a interpretações diferenciadas e até mesmo opostas. Zilocchi (2001), ao discutir o processo de semiose, utilizando a imagem do afresco *A criação do homem*, de Michelangelo, atenta para o fato de que no Renascimento, a referida imagem representou o dom de Deus, ou seja, “a criação como dom divino – e a criação se faz[endo] pelas mãos” (2001: 190). Ela cita o artista e teórico Giorgio Vasari para justificar sua afirmação, pois, segundo o autor, “o artista, aquele que tem o dom do engenho, dado por Deus, expressa idéias pelas mãos” (apud Zilocchi, 2001: 190). Contudo, esta é apenas uma das muitas simbologias relacionadas com as mãos e, ainda que seja uma das mais conhecidas, não podemos defendê-la na interpretação de *Amadeus*. No filme, o personagem tocado pelo dom do engenho é Mozart; é ele o personagem verdadeiramente talentoso. No entanto, não são suas mãos que são insistentemente enquadradas em plano aproximado¹²⁹ (próximas ou tocando seu rosto) ou plano detalhe, mas as mãos de Salieri. Daí defendermos a interpretação anteriormente exposta, as mãos, neste caso, indicam não o dom divino, mas a atividade, o trabalho.



As mãos de Salieri trabalham.



As mãos de Mozart se divertem.

¹²⁹ Plano aproximado ou próximo é aquele que “recorta o personagem da cintura para cima e dá pouca ênfase ao espaço e ao cenário” (Leone, 2005: 43).

Mozart, por outro lado, tem com a música uma relação de prazer. A música está em sua mente e de lá jorra em profusão. Ele costuma compor com grande facilidade e em grande quantidade. Em vários momentos do filme os outros personagens se surpreendem com a rapidez com que ele compõe. Uma cena que ilustra isto é aquela em que Mozart compõe as variações da marcha de boas-vindas, ele improvisa ao piano criando uma melodia ao mesmo tempo elaborada e agradável. Para Mozart, a música, como fonte de prazer, está também ligada a outras atividades de deleite, como cantar, dançar e beber. Na cena em que Mozart sai para se divertir com Leopold e Constanze, ele canta, dança, brinca e bebe, além de também tocar. Nesta cena, Mozart se diverte brincando de correr ao redor de cadeiras enquanto a música tocava ao fundo. Aquele que não conseguisse se sentar em uma cadeira pagaria uma prenda. Na cena, a câmera faz um giro panorâmico na horizontal, em plano aproximado, acompanhando o movimento circular das pessoas que dançam, em uma relação icônica e indicial com o movimento dos personagens. Esta movimentação transporta para o espectador a sensação dos participantes do jogo, permitindo que ele compartilhe da alegria, entusiasmo, vertigem e êxtase. Como em um culto dionisíaco, há paixão, arrebatamento e falta de medidas. Todos os participantes da festa usam máscaras.



Mozart, Constanze e Leopold Mozart usam máscaras.



Câmera gira no próprio eixo. Tentativa de destacar sensação de vertigem.

A relação de Mozart com a música também se diferencia da música de Salieri pela relação com seu intuito. Para Salieri e para os outros músicos da corte, a ópera não devia se prestar a divertir somente, mas também celebrar o que havia de eterno no homem. Por isso, era bastante comum o uso de lendas e mitos como objeto dos libretos elaborados à época. A ópera deveria, portanto, enobrecer os homens. Obviamente, havia nas salas de teatro menos nobres um grande número de espetáculos, e também de público, que assistia a óperas cômicas, *vaudeville* e até óperas-bufa. Mas este tipo de ópera não era a que costumava ser encomendada pela corte. Mozart compôs óperas que estavam mais relacionadas à vida do homem comum, e eram situações comuns que afluíam sua inspiração. A história de *O rapto do serralho* se passa em um harém. *As bodas de Fígaro* foi inspirada em uma peça francesa, definida, no filme, como uma farsa vulgar. *Don Giovanni* foi inspirada em histórias medievais e não em mitos gregos. *A flauta mágica* foi encomendada para ser exibida em um teatro popular.

Em duas cenas do filme, podemos ver traduzida a importância da vida “real”, ou melhor, da vida do homem comum, como objeto de inspiração de Mozart. Em uma cena de *Don Giovanni*, o Comendador, já morto, aparece para acusar o personagem-título. Salieri reconhece ali a história da própria vida de Mozart. Leopold Mozart morre insatisfeito com a vida que o filho levava e assim, como Salieri sugere no filme, Leopold é como o Comendador, que volta dos mortos para fazer uma acusação. A hipótese de Salieri é reforçada pela caracterização do fantasma do Comendador. O fantasma usa uma máscara muito similar à máscara usada por Leopold Mozart no dia em que sai para festejar com seu filho e Constanze. Outro momento, que ilustra os assuntos e fatos que inspiram Mozart na composição de suas obras, é a cena em que ele procura a mãe de Constanze, depois de ela ter viajado para um *spa* em Baden. Da imagem do rosto e do som dos gritos agudos da senhora Weber passa-se para a encenação da famosa ária da ópera *A flauta mágica: A rainha da noite*. A partir do recurso utilizado, ficamos com a sensação de que, a partir daquele momento corriqueiro da vida familiar do compositor, ele pode criar uma de suas mais belas obras. Neste último exemplo, é importante destacar o bom uso do recurso sonoro no filme. Se a transição das imagens da senhora Weber para o palco do teatro é feita por um corte, a transição do som dos gritos e para o do canto é feita de forma que, ao se sobrepor um pelo outro, não há idéia de quebra, de ruptura, mas de fluidez. Acreditamos que esta cena funciona de maneira a

simbolizar a espontaneidade com que Mozart compunha. Esta estratégia dos realizadores de unir os enredos que cativavam Mozart e aspectos de sua vida pessoal no filme se revela bastante engenhosa. Em primeiro lugar este artifício consegue aliar não somente sua música e aspectos de sua vida, mas também as características dos personagens das obras e dos personagens do filme. Mas, qual a relação entre este fato e as características dionisíacas de Mozart? Acima de tudo, o caráter da música produzida pelo compositor que era elaborada, mas inspirada no cotidiano e, por isso, mais apreciada pelas camadas populares, tal como o ritual dionisíaco.



Leopold Mozart no alto da escada e na foto. Grande semelhança com o fantasma do Comendador em *Don Giovanni*.



Mozart escuta os gritos da Senhora Weber. A voz estridente de sua sogra é justaposta, e depois substituída, pela da soprano que canta a ária *A rainha da noite*.

Alguns outros aspectos enfatizam o confronto entre Salieri e Mozart, por exemplo, o respeito aos padrões sociais vigentes e a sexualidade.

Reiteradamente confirmamos a dificuldade que Mozart tinha de se adequar ao que se esperava dele. Ele não seguiu o caminho desejado por seu pai, ele não gostava da música produzida em seu tempo e se recusava a compor peças ao gosto da nobreza, mas, acima de tudo, não respeitava as regras sociais. Em vários momentos do filme, Mozart procedeu inconvenientemente, mas em três episódios, ele realmente extrapola todas as regras de bom senso. No primeiro deles, após a apresentação da ópera *O rapto do serralho*, o imperador acredita que a ópera tem “muitas notas” e sugere que Mozart corte algumas. Irritado com o comentário de Joseph II, e querendo expor os poucos conhecimentos musicais do soberano, Mozart pede que o imperador indique quais as notas que ele deve cortar. Obviamente, o imperador não poderia fazê-lo. Um outro momento é aquele em que Mozart tenta convencer o imperador de aceitar a apresentação de *As bodas de Fígaro*. Diante dos argumentos e das insistentes negativas da corte, Mozart, para espanto de todos, usa uma série de palavras de baixo calão na frente do imperador. Também podemos ilustrar o que afirmamos pela cena em que Mozart é repreendido pelo arcebispo de Salzburg. Após ter tido seu pedido de afastamento recusado pelo arcebispo e sido expulso da sala, Mozart, já do lado de fora, recebe o aplauso do público. Aborrecido com o arcebispo e na tentativa de afrontá-lo, abre a porta da sala em que o arcebispo se encontra no intuito de forçá-lo a perceber o quanto ele é admirado por todos. Ao fim, ainda não satisfeito, faz uma reverência ao público, de costas para o arcebispo, em um gesto de total desrespeito para com este. Em todos estes exemplos, percebemos a necessidade e prazer de Mozart em desafiar o estabelecido, em uma atitude típica dos adoradores dionisíacos. Suas atitudes representam, indicialmente, sua relação com as características atribuídas ao deus grego.





Mozart se relaciona mal com o arcebispo de Salzburg e se comporta de forma atrevida.

Finalmente, o último elemento que, em nosso entender, colabora para caracterizar as diferenças entre Apolo e Dioniso no filme, diz respeito ao modo como os personagens vivenciam sua sexualidade. A peça traz esta diferença muito bem delimitada. Salieri vive um casamento sem paixão e transfere suas frustrações e desejos para a comida. Tendo prometido uma vida exemplar, incluindo a castidade, para Deus, vê-se compelido a sublimar seus desejos carnis em nome da música. Mozart é, ao contrário, insaciável. Apesar de casado, tomou várias de suas alunas como amantes. No processo tradutório, houve uma inegável suavização na abordagem da sexualidade de Mozart e isto afeta, sem dúvida, sua caracterização dionisiaca, que deveria apresentar exagero também neste aspecto. No filme, Mozart não possui amantes. Além da esposa (Constanze), ele tem apenas um envolvimento com uma mulher. Este envolvimento se dá com a aluna de Salieri, Katherina Cavalieri, e isto ocorre antes de seu casamento. Salieri tem, no filme, sua castidade valorizada, uma vez que sequer é casado. Acreditamos que esta ênfase em sua privação muito destaca seu empenho e dedicação no cumprimento da promessa e, em consequência, fortalece sua caracterização apolínea.

Uma cena que deixa clara a oposição dos personagens em relação a liberdade/repressão sexual é a cena em que Salieri encontra Mozart pela primeira vez. Na festa do arcebispo, Salieri entra em um dos salões para se fartar de doces. Quando está tentando satisfazer um dos poucos desejos permitidos por sua promessa, vê-se interrompido pelos joguinhos amorosos de Mozart e Constanze que rolam no chão, dizem obscenidades e trocam carinhos explícitos. A entrada abrupta de Mozart na sala representa simbolicamente a entrada dele na vida de Salieri. A partir daquele momento, graças à repentina interrupção de Mozart, Salieri não poderá mais se servir das guloseimas que estão à mesa. Suas poucas chances de satisfação e prazer, daquele momento em diante, passam a desaparecer, pois

Mozart está ali para lhe lembrar, mesmo que involuntariamente, que ele não passa de um músico medíocre. Ele lhe toma o prazer de viver.

Com base nos elementos apresentados, que traduziram para as telas a obra de Shaffer, acreditamos que, de forma geral, as características tanto de Apolo, quando de Dioniso, foram amplificadas em ambos os textos cinematográficos. Entretanto, parece-nos que a abordagem das características apolíneas e dionisíacas se desenvolveu de maneira distinta, tendo cada um dos filmes destacado, diversamente, os recursos cinematográficos utilizados, o que colaborou na construção de obras tão diversas.

Acreditamos haver dois grupos de diferenças entre os filmes *Equus* e *Amadeus*. Em um plano mais geral, podemos destacar a distinção de concepção dos dois filmes, pois, ainda que ambos sejam filmes produzidos por estúdios de Hollywood, é inegável que *Equus* é um filme mais intimista, enquanto *Amadeus* é uma superprodução trabalhada, em sua origem, para atingir uma grande bilheteria. Além deste aspecto, há também distinções relativas a elementos tipicamente cinematográficos.

A sustentar as distinções do primeiro grupo, há a forma com que Shaffer trabalhou o roteiro. O roteiro de *Equus* foi um roteiro anterior ao de *Amadeus*. Shaffer, essencialmente um dramaturgo, a despeito de suas incursões pelo mundo radiofônico, televisivo e até cinematográfico, não conseguiu adaptar a obra de maneira a enfatizar as diferenças entre os meios (literatura e cinema). O roteiro de *Equus* é muito similar à peça, existem diálogos inteiros que são transcritos *ipsis litteris*. A narrativa é lenta, a temática muito densa e algumas cenas são excessivamente “teatrais”, ou seja, algumas *performances* dos atores podem ter sido um pouco exageradas. Isto sem falar na polêmica negativa gerada nos Estados Unidos pela cena de ataque aos cavalos. O roteiro de *Amadeus*, diferentemente, foi um roteiro pensado e trabalhado para atingir grandes públicos. Ele foi escrito a quatro mãos com o diretor Milos Forman, ainda que Shaffer tenha ficado com todo o destaque de roteirista premiado. As modificações no roteiro deixaram o filme mais brando, leve, por vezes até mesmo cômico. Enquanto *Equus* pouco mudou em relação aos diálogos, personagens e desenvolvimento da história; *Amadeus* introduz novos personagens (Padre, Leopold Mozart, Arcebispo de Salzburg, Senhora Weber), retira ou substitui outros, acrescenta pequenas tramas e novos diálogos. Além disto, temática do filme é “aparentemente” bem mais “palatável” que a de

Equus. Superficialmente, a temática de *Amadeus* é somente a inveja, enquanto em *Equus* há loucura, adoração, sexualidade etc. É facilmente perceptível esta distinção do roteiro no que diz respeito, por exemplo, ao tratamento dos personagens. Em *Equus* (filme), Shaffer não abranda as características negativas dos personagens, tanto Dysart quanto Alan Strang são conflituosos e intensos. Em *Amadeus*, ainda que sustentemos que o filme amplie as possibilidades na caracterização dos aspectos apolíneos e dionisíacos dos personagens, há uma suavização de suas características. Mozart e Salieri não são tão vis, a questão sexual é bem menos enfocada etc.

Quanto aos recursos do cinema, as diferenças mais acentuadas estão na caracterização física dos personagens, no uso da música e da iluminação.

Com relação à caracterização física e ao uso da música, é inequívoco que, em *Amadeus*, por se tratar de um filme de época que aborda a vida de um músico erudito, estes elementos puderam ser bastante explorados. O figurino e as interpretações foram bastante destacados e se constituíram em aspectos essenciais na definição dos personagens. O uso da música foi igualmente fundamental na construção e entendimento da rivalidade entre os co-protagonistas. Por sua vez, *Equus*, principalmente em face da natureza do enredo, não pode explorar de forma tão abrangente os dois recursos. No entanto, vale ressaltar uma das funções da música no filme, qual seja, a de funcionar como a ligação entre os episódios que revelam as origens do problema de Alan.

Como mencionamos, o uso da iluminação em *Equus* foi bem mais expressivo que em *Amadeus*. Conforme demonstramos, a oposição claro/ escuro foi fundamental na ênfase das características dos personagens. *Amadeus* não utiliza o referido recurso da mesma maneira, nem com a mesma intensidade, apesar de havermos detectado uma transição entre primavera (início do filme) até o inverno (final do filme), com as respectivas mudanças de luz entre as estações possuindo um significado na vida dos personagens.

Por fim, vale apontar algumas semelhanças entre os filmes nos usos dos recursos cinematográficos. Ambos utilizaram a montagem e seus cortes, bem como a movimentação de câmera de maneira bastante significativa, especialmente no que tange ao objeto de análise desta pesquisa, ou seja, na construção da caracterização apolínea e dionisíaca dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa analisamos a tradução cinematográfica de duas obras do escritor e dramaturgo inglês Peter Shaffer: as peças *Equus* e *Amadeus*. Nossa análise se concentrou, contudo, em um aspecto fundamental da obra do conhecido autor, ou seja, a abordagem de seus personagens centrais a partir de características apolíneas e dionisíacas. Shaffer, inspirado pela obra e pensamento do Nietzsche, acredita que somos influenciados por duas forças que se debatem continuamente. As forças apolíneas estão vinculadas às características de racionalidade associadas ao deus Apolo, o deus da luz e dos segredos da vida e da morte. As forças dionisíacas, por sua vez, estão normalmente relacionadas à passionalidade, ao excesso e ao êxtase próprios de Dioniso, o deus da vegetação e do vinho. No trabalho de Shaffer, a temática do confronto entre Apolo e Dioniso é sempre desenvolvida por meio de uma dupla de personagens, encerrando cada um deles uma face do conflito.

Nossa intenção foi verificar como os roteiristas e diretores trataram na adaptação fílmica das peças *Equus* e *Amadeus* as características dos personagens apolíneos (Martin Dysart e Salieri) e dionisíacos (Alan Stang e Mozart). Analisamos quais foram as estratégias utilizadas para demarcar a oposição entre os personagens e como elas foram transformadas, seja porque foram ampliadas, suprimidas e/ou atualizadas. Ao final, pudemos fazer as observações que se seguem.

No que tange à tradução da peça *Equus*, pudemos perceber que o diretor usou uma série de recursos do cinema para enfatizar as características dos personagens. A iluminação, a movimentação de câmera e a montagem foram os elementos mais utilizados no enfoque das características apolíneas (Dysart) e dionisíacas (Alan).

Na iluminação, o contraste claro (apolíneo) e escuro (dionisíaco) foi amplamente usado não somente para expor as diferenças entre as personalidades de Dysart e Alan, mas também para marcar o conflito de Dysart. Como exemplos desse contraste, há a cena em que se realiza o ritual de Alan (que ocorre na penumbra), a cena em que Alan e Jill estão no cinema, ou ainda a cena em que os jovens estão no estábulo, após retornarem do cinema. Em todos estes momentos, a

iluminação débil colabora na construção de um ambiente que se reporta a atividades que se fazem às escondidas, a atividades proibidas, o que nos permite vinculá-las ao lado dionisíaco.

Como mencionamos, a oposição luz x sombra também está presente na explicitação do conflito de Dysart. O psiquiatra, ao se deparar com o caso de Alan e sua forma particular e visceral de adoração, passa a se questionar sobre sua profissão, ou melhor, passa a se questionar se seu trabalho é realmente útil para as pessoas. Durante seus monólogos, com a câmera muito próxima a seu rosto, a iluminação faz com que parte de seu rosto fique na penumbra, enquanto a outra metade fica iluminada, demonstrando o embate que as forças apolíneas e dionisíacas travam em seu interior.

Com relação à movimentação da câmera, podemos citar o afastamento da câmera nos monólogos de Dysart, que o situam em sua sala e, em consequência disto, em sua posição de médico, permitindo-nos vislumbrar seu verdadeiro papel na história, ou seja, o de representante da racionalidade apolínea. Há também o momento em que Alan passa a ser o narrador, tendo a câmera funcionando como seus “olhos”. Este recurso assinala a importância da primeira vez em que ele cavalga, marcando as sensações de alegria e êxtase experimentadas. O recurso também oferecer ao espectador a chance de comungar da experiência do personagem.

Da montagem, é relevante destacar, dentre outras cenas, aquelas em que se intercalam o segundo monólogo de Dysart, no qual ele narra um sonho recorrente, e as cenas de sua rotina, em uma clara vinculação entre o sonho e a vida do personagem. Este elemento cinematográfico nos permite identificar imediatamente a origem da angústia de Dysart.

Em *Amadeus*, de todos os artifícios do cinema para enfatizar as características apolíneas e dionisíacas, acreditamos que a mais bem trabalhada foi a do figurino e a do trabalho dos atores. O figurino dos personagens é notadamente diferente, funcionando como uma extensão de suas características psicológicas. As atitudes e modos dos personagens também demarcam claramente as diferenças entre os dois: Mozart é espontâneo, alegre, passional, inconveniente e arrogante; Salieri é discreto, educado, convencional, reprimido e invejoso.

Um outro elemento que se sobressaiu na adaptação de *Amadeus* foi a música. Ela foi relevante na demarcação das características apolíneas e dionisíacas

na medida em que sustentava a diferença das personalidades dos personagens, constituindo-se como aspecto fundamental na compreensão da rivalidade entre Mozart e Salieri.

Existem, ainda, outros recursos do meio cinematográfico que foram usados, colaborando para demonstrar a luta entre os personagens. Podemos elencar como exemplos o uso dos cortes, que contrapunham os dois personagens (principalmente nas cenas das apresentações das óperas), a ocupação dos espaços físicos (Mozart em oposição a Salieri nos enquadramentos) e o uso da câmera, que ora destaca os sentimentos de Mozart (cena da festa de máscaras), ora destaca os de Salieri (cenas de suas lembranças). Isso sem falar no tratamento dado à música, que marca enormemente as diferenças das habilidades musicais dos personagens.

Dessa maneira, entendemos que nas traduções das peças, os realizadores fizeram uso de vários elementos do cinema que ajudaram a realçar a natureza apolínea e dionisíaca dos personagens, reforçando, e até mesmo ampliando, as características dos mesmos em relação a obra literária.

Importa ressaltar, entretanto, que o resultado das traduções das peças (filmes) foi bastante diferenciado, apesar de terem sido ambas roteirizadas por Shaffer. O roteiro de *Equus* foi pouco modificado em relação ao texto da peça, o que resultou em um filme denso, difícil, lento. De modo diverso, o roteiro de *Amadeus*, em que Shaffer contou com a colaboração de Milos Forman, envolveu uma série de mudanças que levaram em consideração o pólo receptor da obra, ou seja, o grande público de cinema. Assim, personagens foram introduzidos, tramas e cenas inseridas e as caracterizações dos personagens principais suavizadas.

Além de apresentar nossa análise da tradução dessas duas obras de Peter Shaffer, focando em uma de suas temáticas mais presentes, esperamos que esta pesquisa tenha contribuído para as reflexões sobre a adaptação fílmica em uma perspectiva mais ampla, como a da adaptação como uma tradução entre meios semióticos diferentes. Em face disso, a adaptação não deve ser compreendida como o resultado de um procedimento que visa a mera reprodução de um trabalho anterior, pautando-se em um conceito de fidelidade à obra original, mas um processo que transforma e redimensiona um texto prévio, desenvolvendo uma obra autônoma.

BIBLIOGRAFIA

ALFARANO, R. H. E. *O individual e o social no teatro de Peter Shaffer*. São Paulo, 1987. 233 p. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo.

ANASTÁCIO, S. M. G. *A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virgínia Woolf e Sally Porter*. Salvador: EDUFBA, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. 3 ed. Lisboa: Imprensa nacional- Casa da moeda, 1992.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2003a.

_____. (Org.) *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2 ed. Campinas: Pontes, 2003b.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

BAZIN, A. Adaptation, or the cinema as digest. In: NAREMORE, J. (ed) *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. 19-27.

BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, W. (org) *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, 2001. 188-215.

BRITO, J. B. de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRITTO, P. H. Desconstruir pra quê? *Cadernos de Tradução*. Florianópolis. v. 2, n. 8, p. 41-50, 2001

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 8ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CÂNDIDO, R.P.G. et al. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARTMELL, D. Introduction (Part II & III). In: Cartmell, D. e Whelehan, I. (ed). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999. 23-30.

CATTRYSSE, P. Film adaptation as translation: some methodological proposals. *Target*. V.1. p. 53-70. 1992.

CHEVALIER, J.; GHEERBRABT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.] 16 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001.

COOKE, V.; PAGE, M. *File on Shaffer*. London: Methuen, 1987.

DEELY, J. *Semiótica básica*. Tradução de Julio C. M. Pinto. São Paulo: Ática, 1990.

DERRIDA, J. *Torre de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

GIANAKARIS, C. J. *Peter Shaffer*. New York: St. Martin's Press, 1992. [Série dramaturgos modernos].

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

KUROWSKA, M. *Peter Shaffer's play Amadeus and its film adaptation by Milos Forman* [on line]. 1998. [cited 24/12/2005]. <http://www.fask.unimainz.de/user/makLlro/tekstv/amadeus/1.html>

LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LEONE, E. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Seleção e edição de textos Érika Savernini e Heitor Capuzzo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LUNA, S. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

MACHADO, R (Org.). *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Tradução e notas Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MACMURRAUGH-KAVANAGH, M. *Peter Shaffer: theatre and drama*. London: Palgrave, 1998.

MASCARENHAS, R. O. *O auto da compadecida em transmutação: a relação dos gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Fortaleza, 2006. 147p. Dissertação de mestrado, UECE.

MCFARLANE, B. Backgrounds, Issues, and a New Agenda. In: *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 1-30.

MILTON, J. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, M. *A análise literária*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. In: NAREMORE, J. (ed) *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. 1-16.

NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*: proveniente do espírito da música. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

_____. F. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Tradução, apresentação e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIEMEYER, L. *Elementos semióticos aplicados ao design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

PALLOTTINI, R. *Dramaturgia*: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PANOFF, M.; PERRIN, M. *Dicionário de etnologia*. Tradução de Carlos Veiga Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1979.

PIGNATARI, D. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3 ed., São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Abril cultural, v. 3, 1980. [Coleção Os pensadores].

SHAFFER, P. *The royal hunt of the sun*. London: Longman, 1983.

_____. *The royal hunt of the sun*. 4 ed. London: Penguin, 1985.

SILVA, C. A. V. Transmutando Virginia Woolf: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway. Fortaleza, 2002. 111p. Dissertação de mestrado, UECE.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. 54-76.

TIBBETTS, J. *Faces and masks: Peter Shaffer's Amadeus from stage to screen* [on line]. 2004. [cited 5.9.2005].
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_200401/ai_n9377433

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papiros, 1994.

VIEIRA, E. R. P. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polisistemas. In: VIEIRA, E. R. P. (org.) *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996, 124-137.

WHELEHAN, I. Adaptation: the contemporary dilemmas. In: Cartmell, D. e Whelehan, I. (ed). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, 1999. 3-19.

WOOLF, V. The Cinema. In: WOOLF, V. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 180-186.

WYLER, L. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1984.

ZILOCCHI, A. M. Interpretante, interpretação, intérprete. *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura*. São Paulo, v.1, n.1, p. 187-196, 2001.

REFERÊNCIAS DO *CORPUS*

FILMES

Amadeus de Peter Shaffer, 1984.

Orion Pictures, 158 min.

Direção: Milos Forman.

Roteiro: Peter Shaffer e Milos Forman.

Produção: Saul Zaentz.

Música: Condução de Neville Marriner. Orquestra britânica e Academia de St Martin in the Field.

Elenco: F. Murray Abraham (Antonio Salieri)

Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart)

Elizabeth Berridge (Constanze Mozart)

Simon Callow (Emanuel Schikaneder)

Roy Dotrice (Leopold Mozart)

Christine Ebersole (Katerina Cavalieri)

Jeffrey Jones (Imperador Joseph II)

Charles Kay (Conde de Orsini-Rosenberg)

Barbara Bryne (Frau Weber)

Roderick Cook (Conde Von Struck)

Equus, 1977.

MGM, 137 min.

Direção: Sidney Lumet.

Roteiro: Peter Shaffer.

Produção: Denis Holt, Elliott Kastner e Lester Persky.

Música: Richard Rodney Bennett

Elenco: Richard Burton (Martin Dysart)

Peter Firth (Alan Strang)

Colin Blakely (Frank Strang)

Joan Plowright (Dora Strang)

Eileen Atkins (Hesther Salomon)

Jenny Agutter (Jill Mason)

Harry Andrews (Mr. Dalton)

PEÇAS

SHAFFER, P. *Amadeus*. London: Longman, 1984.

_____. *Equus*. In: *Three plays*. London: Penguin, 1976.

ANEXOS

ANEXO I

Modelo de fichamento de obra literária *EQUUS* (Peter Shaffer, 1973)

PRIMEIRO ATO
PRÓLOGO: introdução do problema
1. Primeiro monólogo de Martin Dysart em que ele apresenta de maneira ainda pouco clara o impacto do caso em Alan Strang em sua vida.
2. Apresentação da magistrada Hesther Salomon. Ela discute com Dysart o caso de Alan, explicando a natureza do crime que ele cometeu. Hesther pede sua ajuda.
3. Depois da recusa inicial, Dysart aceita tratar de Alan.
ALAN SE APRESENTA
4. Chegada de Alan no hospital.
5. Primeiro contato entre Alan e Dysart.
6. Dysart tenta conversar com Alan enquanto este canta jingles. Dysart percebe a pouca vontade de Alan em colaborar e resolve não insistir. Dysart o dispensa, sugerindo que ele vá para o quarto dele.
INQUIETAÇÕES DE DYSART
7. Segundo monólogo de Dysart. Ele conta um sonho que ele tem sobre a Grécia homérica, em que ele é um sacerdote que sacrifica crianças.
8. Dysart conversa com sua amiga Hesther sobre o sonho e o olhar de Alan. Ele acredita que Alan tem um olhar acusador e que o deixa perturbado.
9. Dysart também comenta com Hesther os pesadelos de Alan e a proibição imposta pelo pai dele (Frank Strang). Frank, um homem de convicções socialistas, não aceita que Alan assista televisão.
10. Dysart menciona, ainda, o fervor religioso de Dora Strang (mãe de Alan), e o fato da mãe ter tido grande influência na educação do filho.
11. Dysart descreve para Hesther a tensão da família Strang (pai x mãe).
DYSART INVESTIGA
12. Dysart faz uma visita a família Strang. Ele tenta investigar a raiz do problema de Alan.
13. Dora fala da predileção de Alan por cavalos e da surpresa que seu crime causou.
14. Dora fala da passagem do livro de Jó que Alan adorava. Ela também comenta que consentia que o filho assistisse TV, mesmo sem a anuência de seu marido.
15. Frank Strang chega. Pela conversa que tem com o médico, fica claro que ele e Dora discordam em muitas coisas a respeito da educação de Alan, como religião e estudos, entre outros.
16. Frank e Dora discutem na frente de Dysart.
ALAN E DYSART: primeiras sessões
17. Dysart tenta conversar com Alan, mas este faz tudo para irritá-lo.

ANEXO II

Modelo de fichamento de filme *EQUUS* (Sidney Lumet, 1977)

PRÓLOGO
1. Punhal com cara de cavalo. A câmera vai girando e se aproximando até parar com um <i>close</i> na boca do cavalo. Punhal transforma-se em boca de cavalo de verdade.
2. Surge um jovem (Alan Strang) abraçado a um cavalo. Uma voz ao fundo (voz de Dysart) faz a narração.
3. Dysart reflete sobre os desejos do cavalo. Que desejos seriam estes? Procriar? Saciar-se? Não ser mais um cavalo? Que utilidade tem a tristeza para um cavalo? Acaba por concluir que está perdido.
4. <i>Close</i> no rosto de Dysart (escuro em um dos lados da face). Ele confessa estar atrelado a velhas linguagens e suposições, não tem força para sair do convencional. Aos poucos a câmera vai se afastando e a sala onde ele está vai ficando mais clara. Dysart pede desculpas por não se fazer entender.
INTRODUÇÃO – a apresentação do problema
5. Fachada do hospital. Depois, cenas do interior do prédio. Série de cenas que demonstram a rotina de Dysart em seu trabalho. Crianças brigando e Dysart as separando. Dysart em sessão de análise com paciente. Terapia em grupo. No refeitório, Dysart conversa e brinca com crianças. Dysart tenta examinar paciente que não coopera.
6. Dysart começa a contar a história que começou há sete meses com a visita de Hesther. Hesther conta que rapaz cegou 6 cavalos com uma foice em um estábulo onde ele trabalhava nos finais de semana. Em um primeiro momento Dysart nega, mas Hesther insiste. Ela conta que há algo de extraordinário no rapaz.
7. Imagem da fachada do hospital. Chega o adolescente, Alan Strang, acompanhado de duas pessoas. Ao fundo, a voz de Dysart fala que espera muito pouco daquele caso médico.
8. No corredor do hospital (câmera atrás) alguém diz para Alan que o quarto é dele e que ninguém entrará lá se ele não quiser. A enfermeira diz que é uma das melhores salas do lugar.
9. Alan entra no quarto (bastante iluminado) e senta na cama. Fecham a porta.
10. Dysart atende uma criança em sua sala. A menina sai. Enquanto as cenas aparecem a voz de Dysart (narrador) diz que a culpa dessa situação é de Hesther. Depois conclui que aquele caso foi apenas a gota d'água.
11. Alan chega para a 1ª sessão. Entra abruptamente e não cumprimenta o médico. Dysart diz que lhe fará apenas algumas perguntas e sugere que ele se sente, mas Alan não responde, apenas olha a sala. Dysart faz perguntas (câmera no rosto de Alan), mas Alan não responde. Com o rosto demonstrando nervosismo, começa a cantar <i>jingles</i> .
12. Dysart tenta, com atitude conciliadora, explicar para Alan que ali não é um hospital psiquiátrico, e que se ele quiser continuar lá terá que se comportar bem. Pede que Alan seja pontual e pergunta qual de seus pais não permite que ele assista TV.