

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E IDENTIDADE FEMININA: RELAÇÕES ENTRE A LITERATURA E O AUDIOVISUAL EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS E ... E O VENTO LEVOU.*

Carmen Filgueiras¹

RESUMO: A literatura pode ser traduzida por imagens. As artes audiovisuais projetam referências culturais em escala industrial. Assim, tradução da literatura em imagens exerce importante papel político ao influenciar a construção de identidades. Este ensaio analisa a representação feminina através da adaptação dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e ... e o vento levou para o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução-intersemiótica. Literatura. Arte audiovisual. Identidade feminina

ABSTRACT: Literature can be translated by images. Visual arts project cultural references on an industrial scale. Therefore, translation of literature into images plays an important political role in influencing the construction of identities. This article analyzes the female representation through the adaptations of the novels *Posthumous Memoirs of Bras Cubas* and *Gone with the wind* for the cinema.

KEYWORDS: Intersemiotic-translation. Literature. Audiovisual art. Female identity.

Este ensaio pretende analisar situações em que as traduções intersemióticas expressam as maneiras como o feminino é descrito e, portanto, delineado, através das narrativas simbólicas. A tradução pressupõe duas estruturas diferentes capazes de se referir a algo em comum. Neste caso, os suportes são “literatura” e “cinema”, e a perspectiva de São Jerônimo sobre privilegiar o sentido em vez da literalidade é a estratégia mais viável. Para refletir sobre a tradução de Machado de Assis (realizada por André Klotzel) e de Margaret Mitchell (executada por Victor Fleming), traçarei brevemente as circunstâncias de surgimento dos dois veículos de expressão – livro e filme - e suas implicações materiais. A seguir, indicarei a transposição de algumas cenas em que a figura feminina é manifesta em momento tão singular, como foi o século XIX, para a constituição dos ideais modernos acerca da universalidade do

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PucRio), Mestre em Teatro (UniRio) e Bacharel licenciada em Filosofia (UFRJ). Foi pesquisadora visitante (Brown University). Atuou como professora substituta no curso de Produção Cultural (UFF). Atualmente, estuda a representação da imagem feminina nas telas de cinema e fará pesquisa de pós-doutorado, em 2018 (UCLA). É autora do romance policial “Hell de Janeiro – o noir bronzeado” (Editora Multifoco).

humano.

Em 1439, Gutemberg deu condições a uma revolução cultural ao inventar a prensa móvel. A tradução de São Jerônimo para a Bíblia pôde circular entre número maior de pessoas. Já em 1601, Cervantes publicou *Dom Quixote* – obra riquíssima em metalinguagem. Curioso perceber como, entre tantos analfabetos, os desenhos e as imagens foram importantes componentes da interação literária, na Idade Média. Com a crescente urbanização, o livro tornou-se cada vez mais presente e, no final do século XVIII, a França via nascer o mercado literário e a serialidade do folhetim.

A palavra foi secundária, também, para a audiência de imagens em movimento do cinema mudo, na virada do século XIX para o XX. Os primeiros filmes não foram recebidos como expressão artística, mas como produtos para o simples divertimento de pessoas que podiam pagar o níquel do ingresso em troca de cenas documentando as atividades mais corriqueiras, os locais turísticos... Através do diálogo com outras artes como teatro, pintura, música e a literatura, a novidade científica tornou-se uma das mais populares maneiras de divulgar ideias. Essas primeiras experiências estéticas foram desenvolvidas no sentido de não apenas capturarem o instante, como também com a intenção de interpretá-lo.

As obras de arte refletem e dialogam com as crenças, e os conflitos ideológicos, das sociedades nas quais foram criadas. Diferentes comunidades produzem diversas obras de arte. No processo de construção da linguagem de cada uma delas, algumas convenções são estabelecidas e, enquanto mantiverem vitalidade, estarão longe de representarem um clichê – ao contrário, funcionam como as letras do alfabeto da expressão artística. Um espectador de filmes hollywoodianos pode perceber a força das regras formais no teatro Nô japonês ou na Ópera de Pequim, e ignorar a já internalizada noção de quarta parede, tão importante para o realismo (mesmo se mais notada quando é rompida). Em *Janela indiscreta*, de 1954, Hitchcock jogou com esse pacto ao colocar o público no mesmo lugar de L.B. Jeffries. Quando o criminoso olha para a câmera, e rompe o contrato, ele descobre tanto o fotógrafo interpretado por James Steward quanto nós, os espectadores.

O conceito de uma nação é um exemplo de comunidade socialmente construída, imaginada por pessoas que percebem a si próprias como parte de um grupo, mesmo que não se conheçam face a face, pela impossibilidade física em lugares maiores do que um vilarejo. A partir dos escritos circulados, a população poderá partilhar valores formadores de uma tradição.

Por isso, a imprensa tem papel fundamentalmente constituidor da autoconsciência de um grupo.

É nesse aspecto que o cinema, como meio de comunicação de massa, tem potencial político impossível de ser ignorado. No entanto, a maioria dos espectadores é alienada das circunstâncias sob as quais o filme é produzido proporcionando certa disposição passiva da audiência - conduzida pela edição das cenas e som. Como questionar aquilo que os olhos veem e os ouvidos escutam?

Historicamente, as mulheres só começaram a ter direito ao voto no final do século XIX. No Brasil, apenas em 1932. Se ao menos metade da população foi legalmente proibida de participar da vida política de forma tão radical, quão legítima é a narrativa construída sobre ela? Com menos de um século dessa conquista da luta por direitos iguais entre gêneros, é necessário reavaliar os tecidos que alinhavaram as nossas tradições e a construção simbólica sobre o feminino.

Quando um grupo social assina o discurso sobre si próprio, há uma carga de conteúdo autêntico e singular. Ao ser representada pelo olhar do outro, a mulher está condicionada a ser interpretada pela perspectiva do outro. Isso empobrece e aprisiona a pluralidade e a diversidade das narrativas sobre o feminino. Em termos artísticos, as encenações ficam limitadas a estereótipos. Em termos éticos, há a manutenção da hierarquia entre gêneros. Em termos financeiros, a indústria perde espectadores cansados por verem o mesmo e não encontrarem, no contexto da imaginação, algo de original.

Os estudos de gênero têm pesquisado de que maneira os papéis sociais são moldados por instituições. Décadas antes, a Escola de Frankfurt argumentou sobre a exclusividade da mensagem da indústria do entretenimento: vender. Mesmo que Hollywood não tenha outra ideologia, além de fazer comércio, para que o liberalismo econômico crie espaço para essa falta de fronteiras entre produto e consumidor, é necessário diversidade na exibição das ofertas. Se os meios de produção são dominados por uma locução cujo projeto reafirma papéis secundários para a mulher, a figura feminina será eternamente descrita como dependente, frágil e que só existe a partir do olhar do masculino.

Laura Mulvey (1973) aplicou a teoria freudiana, sobre escopofilia e identificação do ego, ao explicitar a maneira com a qual o cinema narrativo clássico constrói a mulher como objeto a ser olhado - ao mesmo tempo em que cria condições de identificação entre espectadores e aquele que a olha, o homem. É a mesma construção de linguagem descrita por Žižek (1992) quando o autor usa a psicanálise lacaniana ao refletir sobre os filmes hollywoodianos.

Especialmente no caso do cinema *noir*, a personagem mulher fatal parece existir apenas para atrapalhar a eficiência do detetive. Ela condensa a sensualidade e sua imagem é fetichizada pela câmera: entre o glamour e a urgência de ser salva pelo herói.

Em 1989, ainda antes de completar 10 anos, assisti ao filme reprisado, em ocasião de seu quinquagésimo aniversário, ... *e o vento levou*. Os vestidos de Scarlett O'Hara eram tão coloridos quanto os da minha Barbie e eu romantizei a trajetória da protagonista dando atenção ao indivíduo que não respeitava as regras que cabiam ao seu gênero. Naquele momento, a Guerra Civil norte-americana (1861-1865) causada pelo desejo de ruptura com o crime contra a humanidade, a escravidão, não foi priorizada pelo meu olhar. Ser considerada branca em um país racista como o Brasil me deu privilégios que eu não percebi como tais porque não os conquistei, eles sempre me acompanharam. A ficção pode nos fazer questionar o *status quo* ou mantê-lo. Assim como a não ficção.

O romance escrito por Margaret Mitchell, em 1936, foi um sucesso de vendas e a adaptação cinematográfica, de 1939, teve roteiro de Sidney Howard. Francis Ford Coppola também encontrou razões para admirar o longa protagonizado por Vivien Leigh e fez uma homenagem à fotografia do filme em *Vidas sem rumo*, adaptação do romance *The outsiders*, da escritora Susan Eloise Hinton, em que o personagem Ponyboy lê o romance sobre Scarlett O'Hara. Homens e mulheres, de diferentes nacionalidades e faixas etárias, podem apreciar intensamente um filme baseado em enredo escrito por uma mulher sobre uma mulher. É necessário que a indústria crie mais oportunidades para isso.

Contudo, mesmo no caso de ... *e o vento levou*, é sintomático perceber como a autora apresenta o primeiro encontro entre Scarlett O'Hara e Rhett Butler, e de que forma é feito o transporte da cena para o cinema.

Enquanto ria e palavra, seus olhos, pesquisando disfarçadamente a casa e o pátio, pousaram num desconhecido, isolado dentro do saguão, que a observava com frieza tão impertinente que lhe despertou uma sensação mista de vaidade feminina, por haver fixado a atenção de um homem, e de leve constrangimento, por sentir que tinha o colo exageradamente desnudo. Parecia-lhe quase um velho; ao menos trinta e cinco anos de idade. Era alto e de constituição sólida. Scarlett pensou que nunca tinha encontrado um homem de ombros tão largos e de musculatura tão desenvolvida entre os da sua grei. Quando os seus olhares se cruzaram, ele sorriu, mostrando sob o espesso bigode negro aparado rente, os dentes brancos e perfeitos. Moreno, a tez curtida como a de um pirata (de que tinha também o olhar dominador) quando perseguia e abordava uma galera, ou raptava uma virgem.

A negligente frieza do olhar e o sorriso cínico que lhe brincava na boca ao analisá-la deixaram Scarlett perplexa, por um momento. Sentiu-se insultada e, ao mesmo tempo, enervada, ao constatar que o insulto não a ofendia (...) Sem corresponder ao sorriso,

afastou dele bruscamente o olhar, quando ouviu alguém chamá-lo. (1984, p. 97)

No romance, Scarlett O'Hara só saberá quem Rhett Butler é em cena seguinte, ao questionar uma colega. No filme, O'Hara sobe a escada e se assusta ao perceber estar sendo observada. Pergunta à amiga quem é “aquele que está olhando para nós, aquele moreno cínico?”. Então, a câmera mostra e se aproxima de Butler, sob a perspectiva de Scarlett, do alto. O que poderia ser um indício de superioridade do ponto de vista de Scarlett se configura, ao contrário, como um movimento que a objetifica. O personagem não quebra o acordo realista, não olha o espectador, ele continua a encarar a moça de 16 anos sem pudor por ter sido flagrado. Novamente enquadrada, ela afirma “ele me olha como se eu estivesse sem roupa”.

Mesmo que, até aqui, a personagem tenha sido apresentada como sagaz dominadora do jogo de condução do olhar, ela é vencida pelo constrangimento que sente ao ser examinada por Butler. Nós, espectadores, somos introduzidos ao mundo dos homens. Scarlett é protagonista até Rhett entrar em cena e, entre as lendas dos bastidores, há aquela sobre o diretor George Cukor ter sido substituído por Victor Fleming a pedido de Clark Gable porque daria muita atenção às personagens femininas.

Envolvendo muito mais dinheiro do que a publicação de um livro, a versão cinematográfica de Scarlett não teve o primeiro filho do casamento com Charles (morto precocemente durante a guerra) – apagando a falta de atenção que a dama sulista dispensava ao primogênito, no romance. Para driblar riscos, o roteiro sublinha a imagem de coquete voluntariosa que sonha em casar-se com Ashley Wilkes para, com ele, constituir uma família. A ironia feminista também é renunciada.

A obra de Mitchell tem narrador (a?) onisciente que, em páginas anteriores, ao falar da mãe de Scarlett, afirma:

A vida de Ellen não era fácil nem agradável, porém ela jamais esperara que a vida fosse fácil. E sabia que a felicidade não era o lote reservado à mulher na vida. O mundo fora feito para os homens, e como tal o aceitava. O homem possuía a propriedade, a mulher a dirigia. Se o homem crescia de importância, a mulher louvava a sua inteligência.

O homem mugia como um touro, quando tinha um espinho no dedo; a mulher abafava a voz para que as dores do parto não incomodassem o marido. Os homens tinham rudeza no falar e, amiúde, se embriagavam. As mulheres tinham o falar suave, mesmo quando levavam para deitar no leito o esposo embriagado. Os homens eram grosseiros e desbocados; as mulheres sempre bondosas, delicadas e indulgentes. (1984, p. 61)

Ao longo de quase 900 páginas, o (a?) narrador (a?) onisciente de Margaret Mitchell expõe a decadência de uma civilização que o tempo levou. Como mulher, Ellen não poderia ser feliz no século XIX, em um mundo no qual a escravidão era um negócio aceitável. É esse o ambiente do personagem de Machado de Assis, Brás Cubas, um defunto autor que expirou “às duas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869” (2001, p. 3). O romance foi publicado em 1881, sete anos antes da abolição da escravatura, no Brasil.

Também aos 16 anos, Brás Cubas teve seu “primeiro cativo pessoal”:

Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado: e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos. De todas, porém, a que mais me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção é castíssimo. Mas vá lá; ou se há de dizer tudo, ou nada. A que me cativou foi uma dama espanhola. (...) Quem quer que fosse o pai, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica e mal chegava a entender a moral do código. Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco folhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiros e de rapazes. (2001, p. 16)

No cinema, Marcela é interpretada por Sônia Braga. Em sua primeira aparição, a personagem está completamente coberta, inclusive por um véu que lhe esconde o rosto. Na cena seguinte, apenas sua mão surge segurando a joia que ganhou de Brás. Depois, em plano maior, finalmente vemos o rosto de Marcela. Com roupas informais e decote, ela agradece pelo presente. O diretor André Klotzel cria uma expectativa romântica e a desfaz rapidamente: a personagem é introduzida como rainha preservada entre rendas que lhe protegem a face e, logo a seguir, as imagens revelam a mulher que usa sua vida íntima para satisfazer expectativa financeira enquanto Cubas afirma: “Levei trinta dias e três esmeraldas para chegar ao coração de Marcela”.

Para evitar esse caro amor, o pai de Brás Cubas envia o filho para a Universidade de Coimbra. Ele só voltará a ver Marcela anos depois e a encontra com marcas de varíola no rosto, sem a sua riqueza e grande moeda de troca, na sociedade machista: a beleza física. Cubas situa a importância que dá à simetria nas mulheres, ao falar de Eugênia: “O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?”.

Ao contrário do realismo de Tchekov, por exemplo, a trilogia realista de Machado de

Assis convida a audiência a participar. O narrador escreve diretamente para o leitor, ressaltando o movimento desenvolvido pelo texto para descrever episódios. Klotzel adapta o jogo de linguagem sem dificuldades; Brás Cubas olha para câmera e chama a atenção do espectador para o que vai contar. O sarcástico personagem, no romance e no filme, sai da vida com saldo positivo. Além de não ter suado pelo pão que comeu, “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”.

No século XIX, Scarlett O’Hara e Brás Cubas são herdeiros privilegiados que viram a sociedade aristocrática, patriarcal e escravocrata se reorganizar para acatar as novas demandas do capitalismo. Os dois personagens não são críticos sociais, mas o cotidiano deles revela como a elite econômica ignora os esforços que cobra daqueles que a servem. Brasil e Estados Unidos são países com muitas semelhanças e diferenças. As colonizações europeias aconteceram de maneiras desiguais.

No Brasil, as misturas étnicas entre portugueses e nativos se deram nos primeiros anos porque solteiros vieram para o país. Apesar disso, ela não promoveu justiça social por ter sido orientada pela força colonizadora em direção ao aniquilamento da cultura indígena. Nos EUA, os primeiros invasores chegaram com suas esposas tentando repetir o modelo social da terra de origem. Os portugueses seguiam as ordens do rei de Portugal para povoarem o Brasil. Nos Estados Unidos, a colonização foi feita por aqueles que romperam com a Coroa inglesa.

Contemporaneamente, um grande número de brasileiros e norte-americanos questiona as bases do iluminismo. A transformação da linguagem publicitária em vernáculo e a fragmentação pós-moderna têm sido usadas de modo perigoso como estratégia perversa de manutenção da injustiça social. Através de retórica distorcida, os ideais modernos viabilizadores da criação do Estatuto dos direitos humanos são taxados como hipócritas e populistas porque a globalização, acentuada nos últimos cinquenta anos, mostrou a crise da razão eurocêntrica, defendeu pluralidade de saberes, mas ainda não concretizou boa qualidade de condições de vida para grande maioria da população e, recentemente, houve aumento da concentração de renda.

Em momento em que há propostas de se retirar dos currículos escolares disciplinas como História e Filosofia, em que os direitos trabalhistas são reduzidos, é importante retomarmos obras artísticas que retratam as condições insalubres da vida de uma sociedade na qual não-brancos e mulheres são considerados seres humanos com menos direitos, por lei.

Ainda estamos consertando e sofrendo os estragos causados pela lógica mercantilista que objetiva e coisifica pessoas, mas há risco de que o nexu excludente pré Revolução Francesa volte e apague os avanços arduamente conquistados.

Quando Scarlett diz que “casar só é bom para homens”, ela está se distanciando e negando a perspectiva cultural em que sua mãe foi criada. Mas, a vítima do patriarcado é também algoz: ela lucra com o trabalho de prisioneiros de guerra. Assim, a ignorância sobre a pluralidade dos seres humanos fomenta a falta de fluidez de papéis sociais e o aumento da violência, empobrecendo a experiência de vida de todos. A literatura e o cinema dão condições para a experimentação da sensibilidade de diversificadas alteridades. Estudar as adaptações e os transportes de uma linguagem a outra sofisticada e aprimora a atenção para os gestos criadores do código simbólico de um povo.

Concluo ressaltando a importância do uso de objetos culturais populares para o aprofundamento de questões sobre a regulação de funções dos indivíduos em suas comunidades. Os filmes de 1939 e 2001 recuperam as circunstâncias do século XIX, traduzindo textos publicados em 1881 e 1936, e auxiliam a reflexão sobre como a figura feminina foi condicionada ao lugar de segundo sexo, através da restrição da sua liberdade e da fixação de papéis sociais. A publicidade dos filmes evoca a figura pública do elenco. Mulheres como Vivien Leigh e Sônia Braga são figuras revolucionárias por assumirem seus projetos pessoais mesmo quando eles estão em desacordo com as imposições do mercado. Ao usarem a força política do status de estrela para difundirem a diversidade feminina, seja através da ficção ou das suas personas notórias, Leigh e Braga prestam imenso serviço à causa de justiça entre gêneros. Certamente, com maior presença de mulheres em cargos importantes na produção de filmes, teremos obras mais originais emitindo a multiplicidade da subjetividade humana.

Referências

ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás-Cubas*. São Paulo: DCL, 2003.

MITCHELL, M. ... *e o vento levou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003.

ZIZEK, S. *Enjoy your symptom!* NY: Routledge, 2001.