

A tradução cinematográfica de *A Portrait of the Artist as a Young Man*

The cinematographic translation of *A Portrait of the Artist as a Young Man*

Carlos Augusto Viana da Silva

RESUMO

Este trabalho analisa a tradução do romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce, para o cinema, por Joseph Strick (1977). Com base em alguns princípios da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990) e na ideia de tradução como um tipo de reescrita (LEFEVERE, 1992), discutiremos aspectos contextuais do processo de criação e de recepção dessa tradução e o seu papel na representação do universo literário de Joyce para o espectador contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; narrativa; tradução.

ABSTRACT

This paper analyses the translation of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) to the cinema by the director Joseph Strick (1977). Based on some principles of the polysystem theory (ZOHAR, 1990) and on the idea of translation as a kind of rewriting (LEFEVERE, 1992), we will discuss contextual aspects of the process of creation and the reception of this translation and its role in the representation of Joyce's literary universe to the contemporary spectator.

KEY WORDS

Cinema; narrative; translation.

INTRODUÇÃO

O romance moderno criou um estilo particular que explora as conjecturas internas dos personagens, ao invés da realidade externa, como acontecia com as narrativas tradicionais realistas e naturalistas. Esse

fato exige por parte do leitor outra postura diante do texto, já que a tessitura dessa narrativa não se sustenta mais necessariamente no discurso verbal e no princípio de um enredo linear, com começo, meio e fim. Na perspectiva em questão, o escritor irlandês James Joyce se destaca no cenário literário moderno por desenvolver esse estilo inovador que redimensionou a estrutura do romance. Neste trabalho, discutiremos alguns pontos sobre a tradução de sua obra autobiográfica *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1919), de James Joyce, para o cinema, por Joseph Strick (1977). Perguntamos qual seria a perspectiva de reescrita do autor e o seu impacto de recepção crítica no sistema de chegada, considerando a posição central do texto de partida no cânone literário ocidental. Ao descrever e contextualizar aspectos do processo de criação do texto de chegada, na perspectiva da teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), analisaremos o papel da tradução na representação do universo literário de Joyce para o espectador contemporâneo.

O TEXTO CINEMATográfico E OS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

A investigação sobre o processo de tradução de textos literários para o cinema tem se firmado cada vez mais como objeto importante de estudo, na medida em que se busca analisar as formas de realização desse fenômeno contemporâneo bastante recorrente, num contexto em que o leitor é submetido a uma profusão de textos em mídias, tais como TV, cinema, CD ROM e outras. Mas este leitor, ao mesmo tempo, também tem acesso, através dessas mídias, a textos representativos da tradição literária canônica.

Um dos fatores importantes que fomenta a prática do receptor ter acesso a informações do sistema canônico e do não canônico, na concepção de Lefevere (1992), seria a presença das mais variadas formas de reescritas que apresentam, criticam, adaptam e ressignificam os textos, o que contribui sobremaneira para a dinâmica de desenvolvimento dos sistemas literários.

Ao inserir a tradução nessa discussão, o autor afirma que ela seria um tipo de reescrita de um texto original e, assim como outras reescritas, afeta profundamente a interpenetração dos sistemas literários, não somente pelo fato de projetar a imagem de um escritor ou uma obra em outra literatura - ou por fracassar em fazê-lo-, mas também por introduzir novos instrumentos no corpo de uma poética, delineando mudanças.

Na reescrita de um texto de um sistema de linguagem para outro, como da literatura para o cinema, por exemplo, novos mecanismos de representação se estabelecem, uma vez que os procedimentos devem levar em conta aspectos discursivos e poéticos do novo meio.

Oliveira (2003, p. 27) trata dessa relação entre sistemas de linguagens como uma produção de simulacros. A autora reforça a ideia de que, apesar do reconhecimento da linguagem particular de expressão do texto cinematográfico e do texto literário, não se pode pressupor uma separação entre os signos verbais e visuais, pois ambos não se comunicam de forma independente: os signos verbais explicam os visuais e os signos visuais ilustram os signos verbais. Assim, a escrita e a imagem confirmam a identidade da representação ou os níveis de referencialidade, comunicando apenas a semelhança do objeto representado. A autora complementa que o mais produtivo seria perceber a rede intertextual que se estabelece entre os códigos verbais e visuais, escapando, então, do que é expressamente dito ou mostrado. Isso deveria acontecer, segundo Oliveira:

[...] para revelar o próprio mecanismo da representação, em que os signos, quer da escrita, quer da imagem, não sejam vistos em função de uma referência, e sim na sua capacidade de interação, o que, necessariamente, conduz a um deslocamento de identidades, tornando possível compreender como o cinema é lido na literatura e como esta vê-se naquele (OLIVEIRA, 2003, p. 26).

É nesse sentido de diálogo entre literatura e cinema que a autora pensa o conceito de simulacro como uma categoria mediadora, à medida que as representações literárias e cinematográficas encontram-se num pro-

cesso de simulação, colocado em jogo pela linguagem. Nesse processo, os signos verbais e visuais encenam a sua abertura um para o outro.

Poderíamos associar tal encenação a uma rede de significação que se processa em cadeia e, por meio dela, pode-se observar entrecruzamento de linguagens e interação produtiva de códigos que se estabelecem na tela através do mecanismo de “adaptação” de um texto ao sistema de chegada.

Catrysse (1992, p. 17) constata que se trata de um erro considerar que, ao contrário da adaptação (fílmica ou qualquer outra), a tradução seria mais “fiel” ao texto de partida porque, segundo o autor, a adaptação, como a tradução, também segue os critérios de aproximação ou de distanciamento de um texto-fonte, e, por isso, não pode ser dissociada da prática tradutória. A ideia central que norteia o argumento de Catrysse é que a tradução linguística ou literária e a adaptação fílmica se distinguem sob o ponto de vista do processo de produção, pois o processo de criação se dá em contextos sociais diferentes, como também o processo de recepção, pois o contexto social de recepção de um texto literário é diferente da “leitura” e da recepção de um filme, por exemplo.

Essa visão vai ao encontro da perspectiva de tradução de Toury (1995) que, ao propor foco no pólo receptor, tenta sistematizar um método de análise que consolide a interação do texto traduzido com o sistema receptor. O método em questão é uma elaboração da teoria dos polisistemas desenvolvida por Even-Zohar (1990) da escola de Telavive.

Even-Zohar (1990, p. 12) refere-se à teoria dos polissistemas como uma correlação de sistemas literários e não-literários com a sociedade. O autor percebe o sistema literário como um conjunto de fenômenos semióticos que são agregados dinâmicos e, como um sistema não é apenas sincrônico e diacrônico, ele é também heterogêneo. Assim, o termo polissistema enfatiza a ideia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura. Por considerar essa heterogeneidade cultural, a teoria dos polissistemas rejeita o princípio de julgamento de valor e seleções elitistas, e, por essa razão, não tem a preocupação apenas com obras canonizadas. Entretanto, reconhece a existência de

hierarquias culturais e também os diferentes papéis de uma tradução de um cânone e uma tradução de um texto periférico.

Nessa perspectiva, associa-se a ideia de que as normas sociais e as convenções literárias na cultura de chegada ditam as pressuposições estéticas dos tradutores e, como consequência, afetam suas decisões no momento da tradução. Assim, o mesmo raciocínio pode ser aplicado à tradução para as telas, já que as adaptações cinematográficas estão inseridas em poéticas específicas, em diferentes contextos de produção assim como público (ou receptores) diferentes e, por conseguinte, apresentam processos particulares de criação que, muitas vezes, estão sujeitos a limitações próprias da indústria de mercado cujo principal objetivo, em muitos casos, é promover entretenimento e/ou circulação de produtos culturais como mercadorias.

Independente das controvérsias sobre julgamento de valor da qualidade desses produtos que, de acordo com a variedade de pontos de vista em termos de crítica, podem ser encarados como “formas culturais menores”, conforme discute Amodeo (2003, p. 121), parece interessante observar as maneiras como a literatura é apresentada na cultura contemporânea e a importância dos textos que a reescrevem como mecanismo de retroalimentação entre os sistemas. Se considerarmos o romance *A Portrait of the Artist as a Young Man*, podemos levantar alguns pontos que reforçam essa discussão. Qual seria a projeção desse texto da tradição literária canônica dentro da indústria de cinema? Que principais estratégias de tradução podem ser observadas no texto cinematográfico e sua relevância para a produção e recepção no novo sistema de chegada? Qual o impacto da tradução do universo literário de Joyce na representação do texto de chegada?

JOYCE TRADUZIDO PARA O CINEMA

O romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* (doravante *Portrait*) foi publicado em partes, primeiramente, pela revista literária

inglesa *The Egoist*, de cujo conselho editorial Ezra Pound participou de fevereiro de 1914 a setembro de 1915. Em 1914, o romance foi publicado em forma de livro em Nova York e, em 1917, em Londres. Entretanto, a decisão de Joyce de começar a escrever esse romance autobiográfico, segundo Costa (1984, p. 131), foi por volta de 1908.

Observamos, portanto, que Joyce levou um certo tempo para escrever o romance e, talvez, isso seja um fator importante para explicar a natureza complexa da construção narrativa de *A Portrait*. Como romance moderno, a narrativa foge dos padrões tradicionais por não apresentar referências claras de um enredo linear. Quer dizer, o propósito não é contar uma história. Ao contrário, apresenta-se para o leitor como uma tentativa de reproduzir processos mentais dos personagens por meio da memória, das impressões, das percepções etc. Trata-se do uso da técnica do fluxo de consciência, pela primeira vez usada pelo autor, em que há descrição dessas realidades internas; isso passa a ser o material para o desenvolvimento da narrativa. No próprio início do romance, já se manifestam elementos importantes da configuração linguística e estrutural do projeto narrativo do autor, com a representação da linguagem de criança:

Once upon a time and a very good time it was there
was a moocow coming down along the Road and
this moocow that was down along the Road met
a nice little boy named baby tuckoo...

His father told him that story: his father looked at
him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the
road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.

O, the wild rose blossoms

On the little green place.

He sang that song. That was his song.

O, the green wothe botheth

(...)

Uncle Charles and Dante clapped. They were older
than his father and mother but Uncle Charles was
older than Dante.

Dante had two brushes in her press. The brush
with the maroon velvet back was for Parnel. Dante
gave him a cachou every time he brought her a
piece of tissue paper. (JOYCE, 1994, p. 1-2)

No fragmento em questão, podemos perceber traços marcantes da particularidade de composição narrativa. Não há indicação de uma ordem de eventos, como normalmente acontece nos romances. Ao contrário, o autor tenta dar ao leitor uma impressão do que se processa na mente dos personagens. Assim, não há delimitação e descrição de suas identidades (como quem seria Uncle Charles e Betty Byrne, por exemplo); nem momentos de transição de um evento para outro; e tampouco qualquer explicação de uma situação na narrativa, pois um dos propósitos da técnica é apreender de forma contínua a fluidez do pensamento.

A apreensão dos fluxos contínuos tem como um dos efeitos o tom impressionista da narrativa. Uma outra situação que poderia mostrar este aspecto é o momento em que Mrs. Dedalus fala:

– O, Stephen will apologise.
Dante Said:
– O, if not, the Eagles will come and pull out his eyes. –
Pull out his eyes,
Apologise,
Apologise,
Pull out his eyes.
Apologise,
Pull out his eyes,
Pull out his eyes,
Apologise. (JOYCE, 1994, p. 2)

Observamos que não há detalhamento sobre os fatos para o leitor: não se sabe exatamente como que Stephen deveria se desculpar e nem sobre que assunto exatamente os personagens estão discutindo. Isto seria uma das evidências de que, no romance, muitas situações são postas como impressões, já que tudo é visto através do olhar de Stephen e do que se passa na sua mente, e se mantém sem explicação ao longo da narrativa.

Ao utilizar tal técnica narrativa na construção de *A Portrait*, Joyce estava tentando criar um novo tipo de romance e estabelecer novo foco em seus personagens. Na visão de Costa (1984, p. 132), nos romances dos séculos dezoito e dezenove, a ênfase recaía sobre a ação objetiva, que era percebida mais ou menos do mesmo ponto de vista. No século

vinte, no entanto, devido a um novo momento de incertezas morais e políticas, o mundo havia mudado, favorecendo um deslocamento de foco do interesse maior pela realidade objetiva para uma maior ênfase na realidade subjetiva.

Diante dessas rápidas considerações sobre o romance, podemos vislumbrar a complexidade da sua tessitura como projeto artístico e a ideia de vanguarda que representa para a tradição literária moderna, por sua inovação e experimentação que revolucionou a escrita romanesca.

O diretor Joseph Strick teve a árdua tarefa de traduzir o universo literário de *A Portrait* para o cinema em 1977, após dez anos da realização da tradução cinematográfica do romance *Ulysses, A Alucinação de Ulisses* (1967)¹. Trata-se de uma produção independente em termos de financiamento, com roteiro de Judith Rascoe.

O filme, assim como o romance, apresenta os anos de formação do personagem principal, Stephen Dedalus, em que acompanhamos seu crescimento da infância até os primeiros anos de sua juventude, seu despertar intelectual e sua rebeldia contra as convenções sociais e religiosas na sua educação. Mas não apresenta a natureza experimental da narrativa literária.

Dois procedimentos utilizados na construção da narrativa podem ser verificados logo no início do filme e, na nossa visão, funcionam como indícios importantes de sua natureza na tela: a linearidade e a aproximação da linguagem escrita do texto de partida.

Vemos na tela um movimento de câmera mostrando uma paisagem que situa o espaço geográfico irlandês, com o seguinte letreiro na tela, apresentando informações sobre o contexto histórico de Irlanda: “*Ireland, 1885 – Ruled by Britain but moving towards Independence under the leadership of Charles Stewart Parnell, a protestant nationalist supported by the Catholic majority of his country.*”

Em seguida, aparece a imagem da casa e Stephen, quando criança, brincando com a mãe. Depois, Mr. Dedalus começa a contar uma história ao filho e a mãe a tocar piano e a cantar. Vejamos: “*Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along*

¹ Vale ressaltar que existem mais duas adaptações de obras de Joyce: os filmes *Finnegans Wake*, dirigido por Mary Ellen Bute em 1965 e *The Dead*, dirigido por John Huston em 1987.

the road and this moocow that was down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...”

Como podemos perceber, nessa rápida descrição das cenas iniciais, a narrativa fílmica começa a ser delineada de forma convencional. O material da narrativa tem como base o texto do próprio romance e sua apresentação, às vezes, chega a se assemelhar a uma leitura dramática. Mas, a forma de organização é diferente, pois uma maior divisão de segmentos de ação é dada a essa linguagem. É como se fosse melhor sistematizada para o espectador. Essa é uma tendência que se verifica ao longo do filme, e tem como principal efeito uma leitura menos vanguardista de Joyce no cinema. Entendemos que tal procedimento traz como consequência menos impacto de recepção neste sistema, se considerarmos o que o romance *A Portrait* representa em termos de inovação para a tradição literária ocidental. Essa discussão é levantada por críticos, tais como Canby (1979) e Olsen (2002), que percebem no filme dificuldades de direção, ao traduzir o universo literário complexo do autor, causadas principalmente pela linguagem particular do romance.

É interessante observar que, mesmo a tradução cinematográfica apresentando este caráter mais convencional, com estrutura mais linear, o diretor Joseph Strick usou, segundo Olsen (2002, p. 104), estratégias importantes de distribuição inicial do filme que foi sua exibição em universidades e em salas de arte, como por exemplo, no *Wheeler Auditorium* da Universidade da Califórnia, Berkeley. Somente em 1979 o filme estreou em Nova York e outros grandes centros, incluindo Londres.

O autor reforça ainda que o filme conseguiu muita audiência nas sessões de públicos específicos nas universidades. Mas não teve grande repercussão no circuito comercial e, em países como a Inglaterra e a Irlanda, a reação da crítica praticamente não foi documentada. Este fato nos leva a conjecturar que a direção, por ter consciência do caráter particular da obra de partida, provavelmente tenha utilizado tal estratégia de divulgação com o propósito de estabelecer primeiramente um diálogo mais direto com um público mais específico, e nesse contexto

poderíamos incluir a categoria de leitores profissionais, de Lefevere (2007), ou quem sabe até um público leitor de Joyce para, em seguida, tentar ampliar esse público.

Outro ponto que poderia ser pensado, levando em consideração o contexto de produção e a recepção da tradução do romance de Joyce para o cinema, seria as prováveis dificuldades comerciais de distribuição do filme, considerando-se que a direção, mesmo optando por um tom mais convencional na narrativa, lidou com a reescrita de um texto de grande prestígio que ocupa posição central no sistema literário inglês e provavelmente não seria percebido, pelo menos à luz da crítica mais especializada, como um produto mais ligado à cultura de massa. Quer dizer, por mais que, para o leitor de Joyce, o texto de Strick não consiga levar para a tela a profundidade experimental do romance *A Portrait*, surge um questionamento de que a adaptação também não poderia ser vista dentro dos padrões na narrativa clássica tradicional, pois algumas imagens do texto de Joyce ainda se apresentam no texto de Strick. Como evidência disso, podemos dizer que há maior segmentação de processos mentais na tela, e que a exploração das possibilidades de técnicas cinematográficas para se lidar com o aspecto mais introspectivo do romance, no filme, é limitada. Entretanto, não podemos dizer que a ideia de enredo claramente definido se sustentaria na narrativa cinematográfica.

CONCLUSÃO

Observamos, ao longo dessa breve discussão, que a tradução cinematográfica de *A Portrait*, por Joseph Strick optou pela consolidação de uma narrativa mais convencional na tela e que não tem como principal estratégia a exploração das possibilidades de técnicas narrativas do meio cinematográfico para lidar com o projeto literário vanguardista de Joyce. Apresenta-se, então, um horizonte de, pelo menos, dois desdobramentos de leituras possíveis, que envolvem uma situação de impasse no novo

contexto de recepção: de um lado, observamos um texto no cinema que também tem propósito de ampliação de público leitor, o que pode ter sido vislumbrado desde o processo particular do contexto de criação do diretor, visto que se trata de uma produção dita independente; e, por outro lado, vemos um filme que, por trazer consigo imagens de um texto considerado pouco “palatável” por referência direta ao romance de Joyce, mesmo no cinema, tende a ser direcionado a um público mais especializado.

Assim, podemos observar um impasse em relação à posição que a tradução cinematográfica ocupa dentro do sistema de chegada, gerando uma característica de ambivalência no processo de construção de sua leitura. Se, por um lado, apresenta-se como uma projeção de um texto artisticamente mais elaborado pela referência direta ao texto de Joyce; por outro, não consegue consolidar na tela o caráter inovador pressuposto no processo de criação de imagens do universo literário do autor. Mas, um elemento parece convergente entre o texto de Joyce e o de Stricke, independentemente de possíveis desdobramentos de análise da tradução: o prestígio social de ambos nos respectivos contextos de chegada.

Para aprofundarmos a discussão sobre o processo de reescrita de Joyce, torna-se necessária ainda a investigação de forma mais ampla da tradução de outros romances do autor para o cinema e verificarmos se essas narrativas cinematográficas seguem esta tendência mais convencional do filme *A Portrait*, bem como analisarmos o diálogo que se estabelece com o espectador, pelo menos do ponto de vista da recepção crítica, para entendermos em que medida essas narrativas consolidam o público leitor da obra e influenciam na formação de novos públicos. Dessa forma, talvez poderíamos fazer uma afirmação mais generalizante sobre a existência ou não de um “Joyce cinematográfico”.

REFERÊNCIAS

AMODEO, Maria Tereza. Literatura, televisão e identidade cultural nos tempos pós-modernos. In: SARAIVA, Juracy. A. (org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

COSTA, Alan. *A Portrait of the Artist as a Young Man: a study on immortality*. Estudos Anglo-Americanos, São José do Rio Preto, n. 7-8, p. 131-138, 1983-1984.

CATTRYSSE, Patrick. *Pour une theorie de l'adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang SA, 1992.

CANBY, Vicent. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Screen: Strick's Version Of 'Portrait of an Artist'. Movies The New York Times, New York, 1979. Disponível em: <<http://movies.nytimes.com/movies/review>> . Acesso em: 19 Out 2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem studies*. Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 1-218, Spring 1990.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Dover Publications, 1994.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

OLSEN, Vickie. *On the page/On the Screen: two ways of reading Joyce*. Bells, Barcelona, 2002. Disponível em: <<http://www.ub.edu/bells/welcome.html>> . Acesso em 03 fev. de 2010.

OLIVEIRA, Rejane P. Literatura, cinema e produção de simulacros. In: SARAIVA, Juracy. A. (org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

CARLOS AUGUSTO VIANA DA SILVA

Doutor em Letras (UFB) e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Recebido em 30/06/2011
Aceito em 30/08/2011

SILVA, Carlos Augusto Viana da. A tradução cinematográfica de "A portrait of the artist as a young man". *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 14, n. 16, p. 79-90, 2011.