

A TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE AS ONDAS

Carlos Augusto Viana da Silva¹ (UECE)

Resumo:

*Este trabalho levanta alguns pontos sobre a tradução do romance *As Ondas* (1931), da escritora inglesa Virginia Woolf para o texto cinematográfico *Golven* (1982), da diretora holandesa Annette Apon. Analisamos o uso do *voice-over*, do *close-up* e da montagem como estratégias importantes de tradução na nova formatação da narrativa de Woolf na tela.*

Palavras-chave: cinema, literatura, tradução

Introdução

Este trabalho tem como objetivo analisar algumas estratégias de tradução empregadas pela diretora holandesa Annette Apon na construção do texto cinematográfico *Golven* (1982), traduzido do romance *As Ondas* (1931), de Virginia Woolf. Ao observarmos que há um grande desafio por parte da diretora ao lidar com a tradução do texto de Woolf para a tela, já que se trata de um romance com construção narrativa muito particular, entendemos que o meio (cinema) impõe a elaboração de um novo formato narrativo. Reconhecemos que esse novo formato apresenta traços importantes do universo literário de Woolf. Isso se deve, na nossa visão, ao uso de estratégias, tais como o *voice-over*, o *close-up* e a montagem que contribuem para a reescrita do construto vanguardista de Woolf para o espectador. Com base em algumas reflexões sobre os estudos de tradução e a construção do romance da autora, discutiremos aspectos ligados ao funcionamento das estratégias no filme.

1 A adaptação como Tradução e os Estudos Descritivos

Tratamos, nesse trabalho, a adaptação cinematográfica de *As Ondas* como tradução. Ao procedermos dessa forma, estamos ampliando o conceito de tradução por incluirmos nele algumas questões semióticas. Jakobson (1991, p. 64), por exemplo, discute a questão e percebe a tradução num sentido mais amplo, classificando-a em três tipos:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1991, p. 64).

O nosso estudo enquadra-se em pelo menos duas classificações de Jakobson. É interlingual porque estamos trabalhando com o romance do inglês traduzido para o filme falado em duas versões: holandesa e inglesa. Porém, trabalhamos especificamente com a versão falada em inglês. É intersemiótico porque se trata da transmutação dos signos verbais do romance para o sistema fílmico.

Um outro estudo nosso também se inclui nessa perspectiva que é o da análise da tradução cinematográfica do romance *Mrs. Dalloway*, da diretora holandesa Marleen Gorris (1997). Ao investigarmos as estratégias de tradução empregadas pela diretora, verificamos o processo de reescrita do romance de Virginia Woolf, que não segue a tendência vanguardista do texto de partida, devido às questões próprias do meio cinematográfico (ampliação de público, criação de narrativa mais linear, etc), mas, principalmente, devido ao estilo e a concepção de criação da própria tradutora. Concluímos, portanto, que o uso de estratégias, tais como a linearidade, o *flashback* e a montagem, por exemplo, estão diretamente ligadas à questão da organização do material narrativo e a sua linearização para o espectador. O uso reduzido do *voice-over*, por sua vez,

também teve influência nesse traço linear no formato da narrativa. A antecipação foi utilizada, no início da narrativa, para direcionar alguns pontos dos argumentos do filme. Assim como na análise do filme *Mrs. Dalloway*, lidamos aqui com a idéia de entendimento de alguns aspectos do processo de tradução do romance *As Ondas*.

Catrysse (1992) considera o fenômeno da adaptação fílmica importante e apresenta propostas metodológicas para o estudo de filme sob a perspectiva da tradução, pois para ele, os estudos fílmicos e os tradutológicos têm objetos diferentes, porém uma extensão do conceito de tradução e a sistematização de um método para o estudo da adaptação como tradução poderiam estabelecer um diálogo fundamental entre eles.

Para o desenvolvimento dessa proposta, Catrysse fez um estudo da adaptação dos filmes *noir* americanos como também utilizou-se do estudo de filmes em geral. Para tal, apoiou-se nos estudos descritivos de Toury, que considera a tradução como processo e nos princípios dos polissistemas de Zohar, que observa esses processos envolvidos na tradução como subsistemas, os quais estão ligados entre si, formando um sistema e colocando a tradução também como parte dele.

Na tentativa de verificar se o uso dos princípios dos polissistemas seria viável para o desenvolvimento de uma teoria sistemática e coerente de adaptação fílmica, Catrysse levou em consideração quatro questões: a seleção dos textos de partida, a política de adaptação desses textos selecionados; a forma como essa adaptação funciona no contexto do cinema e as relações que eles têm entre a política de seleção e a adaptação de um lado, e a função/posição do filme adaptado no sistema cinematográfico do outro.

Assim como Catrysse, pretendemos trabalhar em nossa análise, a idéia de tradução discutida na perspectiva dos estudos descritivos de Toury (1995) e a da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), já que as questões, por eles discutidas, tornam-se bastante produtivas para uma análise mais sistemática dos textos traduzidos, levando em conta não só aspectos lingüísticos do texto de partida, mas também os contextos de chegada.

Lefevere (1992, p.9) apresenta um conceito importante para a ampliação das novas abordagens de análise do texto traduzido, que é o de reescrita. De acordo com esse conceito, a tradução é a reescrita de um texto de partida e todas as reescritas, qualquer que seja a sua intenção, refletem uma ideologia. Elas têm o poder de afetar a interpenetração dos sistemas literários, não somente pelo fato de projetar a imagem de uma obra em outra literatura ou por fracassar em fazê-lo, mas também por introduzir novos instrumentos no corpo de uma poética, delineando mudanças. Ou seja, as reescritas têm poder de introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos mecanismos numa determinada sociedade, exercendo papel importante no sistema literário. Nesse sentido, o texto traduzido passa a ser um mecanismo importante na compreensão do meio.

Diante desse diálogo permanente entre os textos e as estruturas sociais, alguns autores apresentam ao método da tradução uma nova forma de considerar no processo todo o aparato organizacional social do sistema literário que se propõe traduzir, é a teoria do polissistema. Os autores que concebem essa teoria pressupõem que as normas sociais e as convenções literárias na cultura de chegada, ou seja, o sistema para o qual se vai traduzir, ditam as pressuposições estéticas dos tradutores e, como consequência, afetam suas decisões no momento da tradução. Nesse contexto, o processo tradutório passa a ser bem mais amplo como reforça Lefevere, Holmes e Van den Broeck (apud GENTZLER, 1993,107) e a teoria da tradução parece transcender os aspectos lingüísticos. E nessa nova visão, o processo de tradução tenta descrever não somente o processo de transferência ou de equivalências de um texto de partida para um texto de chegada, mas o processo de produção de tradução que pode transformar o sistema literário como um todo.

Even-Zohar (1990) se refere à teoria do polissistema como uma correlação de sistemas literários e não-literários com a sociedade. Pode-se explicar, a partir daí, a função de diferentes tipos de textos numa dada cultura desde os cânones literários até os mais marginais. Even-Zohar (apud

GENTZLER, 115) acrescenta ainda que um determinado texto é traduzido por causa de algumas condições sociais envolvidas.

Observamos, portanto, que já existe uma sistematização teórica que propicia a investigação de traduções em novos contextos receptores (literários ou cinematográficos) e que também dá conta dos estudos da adaptação fílmica como uma instância do fenômeno tradutório. Essas concepções nos dão subsídios para lidarmos com alguns aspectos da tradução do romance de Woolf para o cinema em nossa análise a seguir.

2 O romance *As Ondas* na tela

O romance *As Ondas* representa o expoente máximo do caráter experimental da escrita de Virginia Woolf. A sua narrativa se estabelece por meio de elementos metafóricos que delimitam o processo de existência dos personagens. Ou seja, a descrição dos momentos de vida dos personagens é feita como se houvesse uma representação de suas vidas desde a sua infância até a maturidade. Há, ao longo da narrativa, um movimento constante em que situações, sensações e experiências são mostradas, não como substratos de uma realidade externa, mas como manifestações individuais de reflexões profundas sobre a existência humana.

Os personagens do romance são os seis amigos Bernard, Jinny, Louis, Neville, Rhoda e Suzan. A construção de cada um deles tem como base os traços individuais e as suas intimidades que aparecem através de reminiscências e de lembranças que, juntamente com novas experiências, vão se revelando e compondo a narrativa. Ao entrar em contato com essas realidades internas, o leitor capta informações sobre os personagens, tais como: Louis e Bernard tornam-se homens profissionalmente bem sucedidos; Bernard tem uma esposa e família, enquanto Louis tem Rhoda como sua amante. Suzan, por sua vez, casa e tem filhos. Jinny leva uma vida social ativa em Londres se divertindo com rapazes. Neville é homossexual e apaixonou-se por Percival (Percival não aparece propriamente na narrativa, mas através da percepção dos personagens). Entretanto, esses fatos externos não se configuram como material mais importante para *As Ondas*. Ao contrário, o material relevante que compõe a proposta de Woolf é a apreensão interna dos momentos de intimidades desses personagens.

Quanto a sua estrutura, o romance *As ondas* é dividido em nove interlúdios. Cada um deles se destaca em itálico, representa um momento de vida dos personagens e é seguido por um solilóquio, ou seja, a apresentação de processos psíquicos (monólogos interiores) dos personagens por eles mesmos sem a interferência direta de uma descrição por parte do autor, pressupondo um público, como acontece no teatro. Para Calado (2007, p.50), esses interlúdios aparecem como metáforas das idades dos personagens, pois descrevem o sol desde o seu nascimento até seu ocaso, passando pelo seu ápice ao meio-dia, o que coincidiria com o auge da juventude para os seis personagens.

Alves (2002, p.72), ao fazer uma leitura mais aprofundada sobre esse processo metafórico, afirma que o romance de Woolf tende a uma iconicidade da linguagem na medida em que se pode observar essa iconicidade na própria narrativa construída em fluxo da consciência. Quer dizer: “o enredo, as memórias, as sensações, não são lineares, são muitas vezes sobrepostos, vão e vêm num movimento constante, a partir de várias perspectivas ao mesmo tempo, o presente, o passado aparecem simultaneamente” (p.72).

Nesse sentido, a autora reforça que Woolf usa a metáfora das ondas para iconizar o fluxo da consciência, como se essas ondas, que sugerem movimentos contínuos de ir e vir, e de agitação, dessem um ritmo ao movimento da consciência e do pensamento.

Percebemos, portanto, que o romance tem estrutura muito particular, tanto no que diz respeito ao formato narrativo quanto aos próprios temas desenvolvidos. Por essa razão, representa um texto literário de vanguarda na literatura moderna. Sua narrativa foi traduzida para o cinema, trazendo

elementos importantes da obra de Woolf para o espectador. Vejamos, a seguir, alguns pontos ligados à tradução dessa narrativa para a tela.

A narrativa do filme de Apon traz algumas estratégias importantes de tradução na tentativa de reescrever o universo literário do romance para o espectador. Destacáramos, pelo menos, três delas como fundamentais para a tessitura de *Golven*: o *voice-over*, o *close up*, e a montagem. Assim como o romance, o filme faz uma apresentação de percepções e sentimentos dos personagens, sem a interação direta entre eles. Como sabemos, o solilóquio é uma técnica importante de escrita que Woolf usa após cada interlúdio para a apresentação das realidades internas dos personagens na narrativa. Essa técnica também está presente no filme. Em algumas situações, os personagens falam diretamente para o espectador e, em outras, há narração em *voice-over* que desvenda as suas intimidades. Para Kosloff (1988, p.12-13), o uso da técnica de *voice-over* pode funcionar muito bem no cinema, mas se usado sob restrições. Isso se deve ao argumento de que a técnica sucumbe a imagem, ou seja, mostrando, sem comentar, é que o espectador tem a comunicação efetiva com as imagens e interpreta o seu significado, por elas mesmas. Nesse sentido, na visão da autora, haveria uma tendência ao direcionamento dessas imagens pela subjetividade do narrador.

A apresentação dos personagens no filme de Apon ilustra bem a eficácia do uso da estratégia. No início da narrativa, aparece na tela a imagem da areia da praia. A câmera se movimenta e focaliza a imagem de um casarão. Em seguida, focaliza uma narradora/escritora que escreve os primeiros fragmentos do texto de Woolf:

‘I see a ring,’ said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.’

‘I see a slab of pale yellow,’ Said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe.’

‘I hear a sound,’ said Rhoda, cheep chirp; cheep, chirp; going up and down.’

‘I see a globe,’ said Neville, hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.’

I see a crimson tassel,’ said Jinny, ‘twisted with gold threads.’

I hear something stamping,’ said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.’

Esses fragmentos são apresentados em *voice-over* para o espectador. Logo em seguida, por meio da mesma técnica, na medida em que a narradora/escritora dá continuidade o processo de escrita, cada um dos personagens é apresentado para o espectador. Como o filme trata, principalmente, da descrição de conjecturas, as imagens, nesse caso, fariam pouco, justificando assim o uso dessa estratégia.

Podemos perceber que a estratégia do *voice-over* não parece ter efeito negativo na construção geral da obra, embora reconheçamos que a narrativa se torna um pouco lenta. Entretanto, configura-se como elemento importante para lidar com o material subjetivo que perpassa todo o texto cinematográfico. Diferente de outras adaptações de Woolf, como *Mrs. Dalloway*, por exemplo, em que o uso do *voice-over* é reduzido, em *Golve*, ele ganha um espaço considerável na consolidação dos conteúdos intimistas.

O *close-up* também tem participação importante na construção narrativa de *Golven*, porque aproxima o espectador dos momentos de introspecção dos personagens. Na visão de Bela Baláz (1992, p.261), *close-ups* são sempre revelações dramáticas do que está realmente acontecendo além das aparências superficiais, expressando a sensibilidade poética do diretor. No filme, os constantes *close-ups* cumprem esse papel de desnudamento de superficialidades e tornam-se instrumentos importantes na conjunção dos universos íntimos narrados.

Um outro ponto que merece destaque na compreensão da organização da narrativa de *Golven* seria a montagem. Esse recurso foi usado como veículo da nova técnica de escrita de Woolf. Por meio dele, a autora transmite em sucessão linear o material psíquico em seu estado de coexistência, tal como é encontrado na mente humana. Assim, o conjunto narrativo é formado por uma seqüência sucessiva de quadros que representam situações e momentos de vida dos personagens, constituindo cortes, durante o percurso narrativo. Vale ressaltar que o encadeamento dos processos mentais em Woolf é segmentado no nível das reflexões dos personagens.

Como consequência, imprime-se a idéia de enredo mínimo, porque a formação do conjunto narrativo não diz respeito às situações que acontecem no cotidiano dos personagens, mas às suas impressões e reflexões sobre essas situações, negando à narrativa a finalidade de se prender a uma história. Ao contrário, a narrativa de Woolf contempla várias “histórias” individuais de cada personagem que são apenas um pretexto para o desenvolvimento e não seu ponto central, como nos romances tradicionais.

No filme, há uma tentativa por parte da direção de manter o encadeamento das realidades internas dos personagens na medida em que o uso aproximado de cada um deles na tela já seria um indicativo disso para o espectador. Entretanto, diferente do romance, a segmentação não parece estar somente no nível das reflexões. Explica-se: há uma outra segmentação entre as realidades internas descritas e as imagens apresentadas na tela. Um exemplo disso seria a inserção constante de imagens e fotos de conteúdo simbólico importante para marcar tempos ou delimitar estágios na narrativa. Ainda podemos destacar a sua progressão, quando identificamos através de imagens metafóricas de um quadro das ondas na tela, que podemos interpretar como intensidade, ápice e colapso, associando à idade dos personagens: infância, juventude e maturidade. Essa organização linear, na nossa visão, tem como efeito uma sistematização do universo narrativo para o espectador, assumindo assim um outro formato.

Um outro aspecto que está diretamente ligado ao efeito do uso da montagem no filme é a forma de apresentação do material psicológico na tela. No texto de Woolf, o leitor tem clareza de que todas as discussões são digressões, e que as “falas” são individuais. No texto de Apon, essa clareza não se estabelece logo no início da narrativa. Existe, a princípio, uma simulação de uma pretensa interação direta entre os personagens. Como eles aparecem constantemente juntos, é como se houvesse a presença de diálogos. No entanto, isso de fato não acontece, pois embora os personagens estejam juntos, em várias situações, falarem para o espectador e até lerem em voz alta, o espectador, aos poucos, vai percebendo que eles estão sempre em completo estado de isolamento. Essa estratégia talvez se justifique pelo fato de amenizar o impacto de uma provável “desorganização” que a narrativa pudesse apresentar.

Conclusão

Observarmos, ao longo das discussões, o papel que as estratégias de tradução exerceram na reescrita de um novo formato narrativo na tradução do romance *As Ondas*, de Virginia Woolf. Dentre as causas da consolidação do novo formato narrativo, podemos destacar as próprias limitações do meio de linguagem, o cinema, que, ao seu modo, resignifica o universo literário da autora e amplia por meio da criação de imagens esse universo para novos públicos.

Referências Bibliográficas

- ALVES, A. F. A escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf: interfaces comunicativas. Tese (Doutorado em Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- APON, A. (dir.). *Golven*. Com Aat Ceelen, Teha Kortering, Michel van Rooy e Truus te Selle. Holanda, 1982, 92min.
- BALÁZ, B. the close up. In: MAST, G. et al. *Film theory and criticism*. Fourth Edition, New York: Oxford University Press, 1992.

- CALADO, C. R. R. A tradução para o Português da Iconicidade em *The Waves*, de Virginia Woolf, por Lya Luft. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, 2007
- CATTRYSSE, P. “Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals” In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.
- _____ *Pour une theorie de l’adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang AS, 1992.
- CATTRYSSE, P. “Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals” In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.
- _____ *Pour une theorie de l’adaptation filmique*. Leuven: Peter Lang AS, 1992.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. “Special issues of poetics today” The Porter Institute for poetics and semiotics, Tel Aviv, 11:1: 1990.
- GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*. Londres e Nova York: Routledge, 1993.
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- KOSLOFF, S. *Invisible story tellers voice over narration in American fiction film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992.
- TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- WOOLF, V. *The waves*. London: Penguin books, 1992.

¹ Carlos Augusto Viana da SILVA, Prof. Dr.
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC).