



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ROMERO CAIO LEANDRO ARAUJO

**TRANSCRIAR PARA TRADUZIR: O CASO DO ELEMENTO VOZ EM MACBETH,
E SUAS POSSIBILIDADES TRADUTÓRIAS
PARA O CINEMA DE ORSON WELLES**

FORTALEZA

2024

ROMERO CAIO LEANDRO ARAUJO

TRANSCRIAR PARA TRADUZIR: O CASO DO ELEMENTO VOZ EM MACBETH,
E SUAS POSSIBILIDADES TRADUTÓRIAS PARA O CINEMA DE ORSON WELLES.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A691t Araujo, Romero Caio Leandro.
Transcriar para traduzir : o caso do elemento voz em Macbeth, e suas possibilidades tradutórias /
Romero Caio Leandro Araujo. – 2024.
93 f. : il.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.
1. Estudos da Tradução. 2. Transcrição. 3. Semiótica. 4. Montagem Fílmica. 5. Cinema. I. Título.
CDD 418.02
-

ROMERO CAIO LEANDRO ARAUJO

TRANSCRIAR PARA TRADUZIR: O CASO DO ELEMENTO VOZ EM MACBETH,
E SUAS POSSIBILIDADES TRADUTÓRIAS PARA O CINEMA DE ORSON WELLES.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Aprovada em 29/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcio Acserald
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais Maria de Fátima Leandro Araujo e Antonio Araujo Neto, que, por vezes, mesmo sem compreender completamente minhas escolhas de vida, me apoiam e seguem junto comigo rentes a estrada do desejo e do sonho. Esses escritos não seriam possíveis sem vocês.

Gostaria de agradecer também a minha parceira de vida Andressa, que nesses últimos tempos me atravessou com a sua inteligência, seu olhar sensível e escuta atenta; me ajudando assim, a compreender melhor o mundo, a escrita e a mim mesmo. Esses escritos não seriam possíveis também sem você, meu amor.

Agradeço também aos meus sobrinhos Nicole e Noah pelo carinho criativo que dedicam a mim, me fazendo lembrar que a pesquisa, a escrita, o fazer no âmbito da educação e das artes, sempre deve olhar para aqueles que virão depois de nós. Esses escritos não seriam possíveis também sem eles.

Agradeço ainda aos meus amigos, que em conversas e trocas, me ajudaram a compreender melhor essa jornada rumo a pesquisa e a compreensão do lugar do conhecimento na minha vida. Sem vocês, nada seria.

Agradeço também a minha psicóloga Thaís de Sá, que me ensinou que tudo em nós está interligado, e que é preciso cuidar dos detalhes, para que o todo consiga se erguer e progredir.

Agradeço, por conseguinte, ao meu orientador Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, que pacientemente acolheu meus escritos nesses tempos difíceis, me ajudando nos ajustes do texto e me incentivando a concluir esse ciclo. Meus agradecimentos profundos. Esses escritos não seriam possíveis também sem você.

Agradeço também a orientação primeira do Prof. Dr. Robert De Brose, que me incentivou profundamente a não desistir da minha escrita, e, de certa forma, a não desistir de mim mesmo. Seu acolhimento sensível e leitura atenta me fizeram chegar até aqui também. Esses escritos, em definitivo, não seriam possíveis também sem você.

“O louco, o apaixonado e o poeta são todos feitos de imaginação.” (SHAKESPEARE, 2018).

RESUMO

A seguinte dissertação visa destringir as possibilidades de tradução do elemento poético voz, pertencente ao teatro shakesperiano, para a linguagem fílmica. Para tal debate, é utilizado como objeto de pesquisa o filme de Orson Welles **Macbeth** de 1948. A dissertação trabalhará com três caminhos chaves: o primeiro deles uma análise do teatro elisabetano, suas caracterizações e ecos históricos; assim como, uma reflexão do olhar de Orson Welles como um autor-tradutor, que irá se estabelecer, ao logo do tempo, como um artista transmídia, navegando simultaneamente entre o teatro, radio e cinema e com frequência traduzindo obras literárias para essas mídias. Em um segundo momento, será explorado a ideia da montagem fílmica anexada a cenografia e seus usos como motor tradutório desse elemento poético voz, sendo a montagem intelectual (COSTA, 2003) de Einsenstein, componente fundamental na tradução feita por Welles. E no terceiro e último momento, é feito um debate sobre os efeitos de transcrição proporcionados pela montagem como recurso tradutório. Ou seja, tentamos perceber essa tradução na sua práxis. Aqui, o conceito de transcrição criado por Haroldo de Campos a partir de suas experiências tradutórias, e o conceito de semiosfera criado por Lotman, assim como os conceitos de poesia natural e artificial de Max Bense, serão fundamentais para compreender a tradução desse signo poético para o cinema.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Transcrição; Semiótica; Montagem Fílmica; Cinema.

ABSTRACT

The following dissertation aims to unravel the possibilities of translating the poetic element of voice, which belongs to Shakespearean theater, into filmic language. For this debate, Orson Welles' 1948 film **Macbeth** is used as the object of research. The dissertation will work along three key paths: the first will be an analysis of Elizabethan theater, its characterizations and historical echoes; as well as a reflection on Orson Welles' vision as an author-translator, who would establish himself, over time, as a transmedia artist, navigating simultaneously between theater, radio and cinema and frequently translating literary works into these media. Secondly, we will explore the idea of film montage attached to scenography and its use as a translating engine for this poetic voice element, with Eisenstein's intellectual montage (COSTA, 2003) being a fundamental component in Welles' translation. In the third and final section, we discuss the effects of transcreation provided by montage as a translation resource. In other words, we try to understand this translation in its praxis. Here, the concept of transcreation created by Haroldo de Campos based on his translation experiences, and the concept of semiosphere created by Lotman, as well as Max Bense's concepts of natural and artificial poetry, will be fundamental to understanding the translation of this poetic sign into cinema.

Keywords: Translation Studies; Transcreation; Semiotics; Film Editing; Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>The Horse in Motion</i> de Eadwerd Muybridge, 1878.....	13
Figura 2 – Desenho encomendado por Jan de Witt do teatro <i>The Swan</i> , 1596.....	28
Figura 3 – Cartaz da peça <i>Macbeth</i> , 1936.....	33
Figura 4 – <i>Heartbreak House</i> , 1938. Geraldine Fitzgerald e Orson Welles.....	36
Figura 5 – <i>Macbeth</i> e <i>Lady Macbeth</i> conspirando.....	41
Figura 6 – Washizu e Asaji conspirando.....	42
Figura 7 – Plano Conjunto frontal. <i>Macbeth</i> e Banquo.....	66
Figura 8 – Breve looping de <i>Macbeth</i> em primeiríssimo plano e em $\frac{3}{4}$	66
Figura 9 – <i>Lady Macbeth</i> e <i>Macbeth</i> . Transição.....	67
Figura 10 – <i>Lady Macbeth</i> , sozinha.....	68
Figura 11 – Transição através de desfoco.....	70
Figura 12 – Ídolo de barro e punhal ameaçador.....	71
Figura 13 – <i>Macbeth</i> pondera o assassinato.....	71
Figura 14 – <i>Macbeth</i> delira.....	71
Figura 15 – Desfoco proposital como recurso diegético.....	72
Figura 16 – Desfoco, mimese do embaralho mental.....	72
Figura 17 – Transcriando a ocupação do espaço cênico I.....	77
Figura 18 – Transcriando a ocupação do espaço cênico II.....	77
Figura 19 – Transcriando a ocupação do espaço cênico III.....	77
Figura 20 – Transcriando a ocupação do espaço cênico IV.....	78
Figura 21 – Alvorço no castelo após a morte do rei.....	79
Figura 22 – Alvorço nas passagens estreitas do castelo.....	79
Figura 23 – Clérigo rezando em meio a convulsão social. Exemplo de uso de um sutil falso raccord promotor da montagem intelectual de Eisenstein.....	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	Shakespeare e Orson Welles: Entre a ruptura e as permanências.....	16
2.1	A longa duração, o maravilhoso e aquilo tudo que cercava Shakespeare na sua época.....	16
2.2	Shakespeare e o teatro elisabetano atravessados pelo tempo histórico.....	26
2.3	Orson Welles, tradutor-autor.....	31
3	Shakespeare e a tradução da voz poética por Orson Welles.....	50
3.1	O elemento voz e a intraduzibilidade traduzida.....	51
3.2	A montagem como referencial tradutório.....	53
3.3	Eisenstein e a montagem a serviço das ideias.....	55
4	Montagem como transcrição e método de tradução.....	59
4.1	A tradução em prática. Welles e a captura do elemento poético voz na sua transcrição intersemiótica.....	61
4.2	A persona transcriada em Macbeth de Orson Welles.....	62
4.3	Movimento, espaço cênico, e a poética do elemento voz transcriada em Macbeth de Orson Welles.....	73
4.4	Quando a dialética das imagens tocou a semiosfera: sentidos e tradução intersemiótica.....	80
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
	REFERÊNCIAS.....	87

1 INTRODUÇÃO

“Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.” (SONTAG, 2004, p. 35). Quando Susan Sontag (1933 a 2004) trouxe essa reflexão em 1977 em seu **Sobre Fotografia**, falava da revolução do dispositivo ótico nas sociedades humanas, o homem não mais via simplesmente, mas buscava com o olhar, a construção do fotográfico, que era, ao mesmo tempo dispositivo, mas também fenômeno. Olhando com cuidado para a fala de Sontag, é possível expandir seu pensamento da seguinte forma – Hoje, tudo existe para terminar numa imagem –; a diferença é sutil entre a deixa primeira, e a reestruturação da fala, mas essa mudança de uma única palavra, já nos lança em um outro lugar de adensamento reflexivo. Há um abismo entre a foto objeto material e cultural, e a imagem, componente semiótico da linguagem estruturada e da subjetividade análoga a dispositivos organizacionais. Quando pensamos na deixa onde tudo existe para vir a tornar-se imagem, nós fazemos do mundo material e materializado, uma síntese tradutória. Ou melhor, uma síntese, nos termos da tradução intersemiótica.

A tradução intersemiótica, como nos lembra Jakobson (2007), consiste na tradução feita de um meio expressivo para o outro. Tal gesto tradutor, no entanto, mostra-se possível unicamente, por uma constante transformadora de objetos de interesse e suas materialidades em signos. O signo ou *representâmen*, como nos lembra Peirce é “... aquilo que, sob certo aspecto, ou modo, representa algo para alguém...” (PEIRCE, 2005, p. 46). Logo, quando Sontag e nossa ousadia de expandir sua reflexão alardeia sobre uma nova sociedade, sociedade essa erigida sob a tutela da imagem, na verdade, estamos falando de uma sociedade tutelada pelas representações. Voltamos, portanto, de certa forma, a fala de Shakespeare na peça **Como Quiserem** (entre 1599 e 1566) onde ele diz “O mundo é um grande palco” (SHAKESPEARE, 2016, p. 846) estabelecendo através de sua ficção, que toda experiência humana, é, antes de tudo, um estado performático e logo, tradutório. Traduzir, portanto, não é um gesto insular vinculado a um proscrito dedicado exclusivamente aos vernáculos nacionais ou coisa parecida, mas sim, um gesto de afirmação existencial através da comunicação e expressão múltipla. Afirmary isso, por conseguinte, é entender que a representação, que é uma interpretação, assim como uma possibilidade sígnia, se faz necessária para a tradução. Não à toa, Haroldo de Campos (1954 a 2003) ao resvalar constantemente com esse aspecto

tradutório, desenvolveu, nas suas práticas de traduções textuais, seu conceito de transcrição. É preciso, segundo Campos (2011), recriar o novo na linguagem de destino, para então conseguir uma tradução de sentidos e experimentações estéticas aproximadas do texto primeiro. Tal missiva se daria, pois, a literatura, e, em especial, a linguagem poética, seu objeto de maior estudo e interesse, atuava e atua no constante tensionamento da linguagem através da criação e recriação da mesma para fins estéticos e narrativos. Logo, para se traduzir, e em especial, a poética, era preciso representar as palavras, os sentidos, os ritmos e suas relações orgânicas. Transcriar, portanto, é valorizar as metamorfoses das linguagens e suas potencialidades, ao invés de procurar somente, aproximações retilíneas dos significados e usos do signo poético traduzido.

Um ótimo exemplo desse fluxo tradutório intersemiótico, matriz das relações leitoras do mundo pós-moderno e contemporâneo, é o cinema. Como Jakobson pontua sobre: “... todo fenômeno do mundo externo se transforma em signo na tela.” (JAKOBSON, 2004, p. 155). Dizer isso é evidenciar que o material fílmico, ou seja, aquele filmado, é sempre uma possibilidade metafórica do objeto inicial, e por conseguinte, algo de natureza dúbia, supra real. O objeto, portanto, está e não está, é e não é, fazendo de seu lugar de pertencimento no cinema uma tenuidade discursiva. Logo, seja em um cinema narrativo ou em um cinema desprovido de intenções de contação de histórias, o elemento não prosaico, ou seja, aquele não vinculado a prosa ou ainda, não restrito a ela, postula-se preponderante na linguagem fílmica. A poética no cinema, então, configura-se não como eco, consequência ou apêndice narrativo, mas sim, como pressuposto a ser plasmado em um *continuum* poético.

Jakobson, sendo assim, vê o cinema como essa plataforma sintética de anseios fenomenológicos tradutórios, e o reconhece como esse lugar semiótico privilegiado, que simula as comunicações sensíveis e suas traduções em um fluxo semelhante ao da linguagem falada, fruída e escrita. Porém, apesar desse holofote incisivo sob o cinema nesse lugar de vetor-tradutor, poucos foram os autores e autoras cineastas que mergulharam mais profundamente em um fazer fílmico visando o exercício tradutório, reconhecendo na tradução intersemiótica, potencialidades de manejo criativo e método na feitoria da arte fílmica. Para Müller (2015), por exemplo, no século XX, poucas foram as figuras que se lançaram nesse papel de tradutor transmidiático com eficiência, assim como, por conseguinte, perceberam a poética da linguagem fílmica configurada nos signos. Müller, porém, vislumbra em Orson Welles (1915 a 1985), alguém que foge a esse marasmo de não apreciação da tradução intersemiótica, voltando praticamente toda a sua obra lançada e inacabada, para traduções de

textos do mundo do teatro e da literatura, para o cinema, rádio, pintura e televisão. Nesse amplo escopo, entre o acabado e lançado, e o realizado, porém, não finalizado, Welles traduziu autores como Kafka (O processo), Bram Stoker (Drácula), Booth Tarkington (*The Magnificent Ambersons*), Herman Melville (*Moby Dick*), Sherwood King (*If I Die Before I Wake*), Charlotte Brontë (Jane Eyre), H.G. Wells (A Guerra dos Mundos), Whit Masterson (*Badge of Evil*), Miguel de Cervantes (Dom Quixote), Archibald Mcleish (Pânico), Christopher Marlowe (A Trágica História do Doutor Fausto), Marc Blitzstein (*The cradle will rock*), Robert Luis Stevenson (A Ilha do Tesouro), entre outros. Contudo, Shakespeare fora o autor mais traduzido por Welles nessa imersão de plataformas expressivas. De montagens para o teatro, a traduções para o cinema, rádio, televisão, passando por ilustrações feitas para coletâneas da obra shakesperiana, o bardo ressurgiu através do olhar e da voz de Welles de várias maneiras distintas, representando seu desejo de traduzir Shakespeare não só nos termos da palavra aproximada, mas também, e sumariamente, nos termos da experiência vanguardista do teatro elisabetano. Era importante para Welles que, ao se ver ou escutar Shakespeare, seja em qual plataforma aquele público o esteja acessando, que ele experimente, tal qual os homens e mulheres da era elisabetana, uma narrativa de ruptura e mutação do *status quo*, diluída em uma poética voraz. Logo, quando Barbara Heliodora diz “Para falar a verdade, creio ser uma ilusão, a qualquer momento, alguém afirmar que agora já compreendeu Shakespeare...” (HELIODORA, 1997, p. 19); ela está, em certa medida, falando desse lugar misto que a obra shakesperiana representa, ao mesmo tempo prosa, historicização, narrativa, transpassado por delírio, poética, signo. Um prato cheio para Orson Welles desenvolver sua arte fortemente psicologizada, através do gesto tradutor. Contudo, um grande desafio em sua trajetória de tradutor-autor, fora reconhecer, traduzir e compreender um elemento poético que se dilui ao longo da prosa shakespeariana e que é posto por ele mesmo (Orson Welles) como intraduzível. Em conversa com Vinicius de Moraes, ao ser perguntado sobre as possibilidades de tradução de Shakespeare para o cinema, ele relata sua breve constatação sobre o caso.

Para ele a figura humana não perde o seu sentido transportada do palco para a imagem, conservar-se em toda a sua riqueza de movimentos e de linhas. Mas não a voz. A voz pertence ao teatro como elemento “vivo” da ação. A transposição descarna-o, e modifica-lhe o valor essencial “carne e sangue” (MORAES, 2015, p. 164).

Essa voz, notoriamente, não é referente ao componente fisiológico da voz, ou mesmo a capacidade de projeção vocal. Não. Orson Welles a põe como algo categórico, fundante, e dissociativo da expressão, ou seja, da ação dramática. Logo pois, não podemos

pensar nesse elemento como um dispositivo meramente narrativo, prosaico nesses termos, mas sim, como um signo poético pois: representa algo – a ação dramática – logo signo, e poético devido a sua caracterização essencialista e metafórica, fugindo de um escopo pragmático do dizer. Essa junção de termos, signo e poética, formulando o signo poético, pode soar confusa por falta de uma estética analítica que proponha caminhos leitores para esse fenômeno. Pensando nisso, olhemos com carinho para a estética de Max Bense.

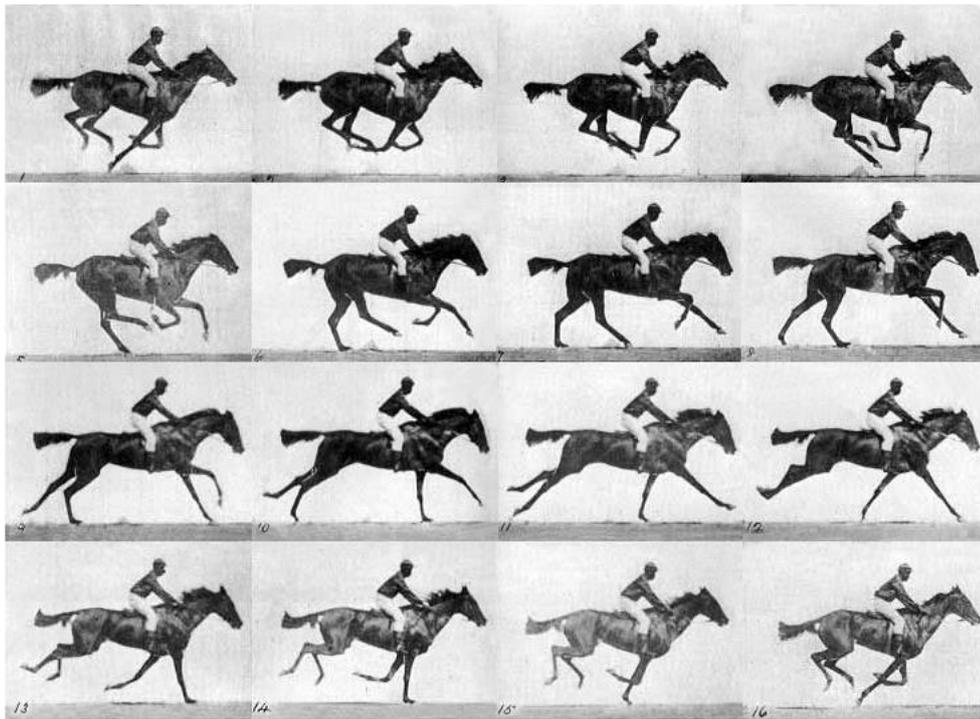
Max Bense em seu *Pequena Estética* (2003), coletânea de textos organizado por Haroldo de Campos, tenta criar um mecanismo científico mais arrojado, sistematizado, para perceber o fenômeno da poética e da escrita da poesia. Em seus textos, cunha dois argumentos conceituais para tentar rastrear o movimento poético; o primeiro denominado poesia natural, o segundo poesia artificial. A poesia dita natural para Bense, seria aquela de caráter ontológico e forte subjetivação da linguagem. Seu caráter pessoal, cria uma mensagem ao mesmo tempo particular e coletiva, em especial, por existir no frêmito da linguagem, que é, por excelência, comunitária. Já a poesia artificial de Bense, surge e é manipulada não a partir da subjetividade pessoal, mas sim, através do mecanismo, do maquinário, da materialidade redundante que pode até produzir poética, mas esta, estaria esvaziada de subjetividade, não sendo eco do sujeito. Podemos dar como exemplo de poesia natural aos moldes de Bense o soneto sessenta (XL) de Shakespeare:

Quais ondas rumo aos seixos de uma praia,
 Nossos minutos correm para o fim,
 Cada qual sucedendo ao que desmaia,
 Lutando por chegar mais longe enfim.
 O nascimento, luminoso instante,
 Para a maturidade avança herói;
 Eclipses frustram sua glória adiante
 E o tempo que o gerou ora o destrói.
 Trespasa o tempo o ardor da juventude,
 Enruga a face da beleza opina;
 Nutre-se do que é raro em plenitude,
 Nada lhe escapa à foice que dizima.
 Mas seus versos esperam no papel,
 Louvando-te, vencer a mão cruel.
 (SHAKESPEARE, 2015, p. 69)

Notemos que a subjetividade de Shakespeare é expressa através do ontológico temor à morte. Ao mesmo tempo individual, subjetivo, ontológico e coletivo, o soneto é uma síntese da experimentação do existir, logo, poesia natural aos olhos de Bense. Já como exemplo de poesia artificial, podemos nos reportar ao cavalo e cavaleiro em movimento de Eadwerd Muybridge em 1878. Imagem histórica que se notabiliza como um dos primeiros registros da imagem em movimento, o *The Horse in Motion* de Muybridge, foi criado a partir

de um desejo analítico de comprovar determinado aspecto da mobilidade do cavalo em disparada; a suposição a ser provada na época, era a de que o cavalo ao cavalgar em dado momento, retirava as quatro patas do solo. O momento foi registrado graças a engenhosidade de Muybridge que utilizando-se de várias câmeras, conseguiu reproduzir o instante de galope em dezesseis fotografias animadas.

Figura 1: The Horse in Motion



Fonte: Eadwerd Muybridge (1878).

A brevíssima imagem em movimento de dezesseis quadros por segundo em *looping*, é propositiva e mecânica. Tem como finalidade ser mecanismo comprobatório de uma indagação sobre a cinética dos animais, e é, antes de tudo, recurso científico. Contudo, se a observarmos bem, sua disposição, sua redundância, sua plasticidade em continuidade perpétua, existe um efeito sobre o nosso olhar que dificilmente conseguimos nos furtar, uma comunicação que é ponte para potenciais arranjos mentais. Esse efeito quase hipnótico da imagem em questão posta em movimento, pode ser ponto de partida de montagens poéticas, pode gerar efeitos de suspensão sensível, mas notemos que essas efusividades não são soerguidas a partir de uma articulação discursiva de autoria. O dispositivo mecânico em questão, portanto, existiu para uma função pragmática, científica, mas quando o olhar se articula com o mesmo, o componente sensível e metafórico de fruição pode ser acessado. A

poesia então, aqui, não se estabelece como propósito, mas acontece (caso aconteça), como uma consequência amorfa da fruição. Isso é o que Max Bense chamará poesia artificial. Logo, como podemos constatar, Bense se esforça para imaginar uma forma científica-analítica para pensar a poesia, tornando a análise desse fenômeno, menos abstrata e subjetivada.

Usando desse duplo conceito esteticista de Bense, podemos então, nos aproximar por exemplo, do signo poético voz, supracitado por Orson Welles, colocando nele, uma lupa criteriosa capaz de ancorá-lo conceitualmente e quem sabe, na sua materialidade do fenômeno tradutório. Tal manobra visaria esclarecer o comportamento do fenômeno e capturar suas particulares manifestações nos exercícios tradutórios, colocados em xeque no decorrer dessa elocubração.

Porém, ao se constatar tal trajetória oblíqua de Welles se propondo a traduzir o que já foi posto por Jakobson (2007) e por ele mesmo como intraduzível – o signo poético –, resta nos perguntarmos: Como? Como ele o fez. Por conta disso a seguinte pesquisa tem como interesse e objetivo, pesquisar como e quais as possibilidades de se traduzir o signo poético voz do teatro shakespeariano para a linguagem fílmica, usando como objeto de pesquisa, um traslado tradutório intersemiótico feito por Orson Welles em 1948 ao traduzir **Macbeth** (possivelmente escrita em 1606) para o cinema. Tal debate será postulado em três momentos fundamentais, o primeiro (capítulo dois), será uma fundamentação histórica do teatro elisabetano, assim como suas caracterizações, importante para compreender as necessidades de tradução de Orson Welles ao levar seu Macbeth para o cinema. Além disso, no mesmo capítulo, veremos uma introdução a trajetória de Orson Welles na perspectiva e possibilidade de enxergamos ele como tradutor-autor, refletindo sobre o lugar das traduções na sua composição como artista multimídia. Dando andamento ao texto, o segundo momento (capítulo três), trará um debate mais acentuado nas ferramentas tradutórias, possivelmente usadas por Orson Welles, e dinamitadas em sua lógica transmídia. O capítulo, assim como a pesquisa, trabalhará com a hipótese de que a principal ferramenta tradutória envolvida na tradução do elemento não prosaico e poético (a voz, signo), será a montagem fílmica conjugada a espacialidade da cenografia, em especial, a montagem eisensteiniana e os usos da profundidade de campo. No terceiro momento (capítulo quatro), o debate mergulhará em como essa tradução se manifesta a nível de entendimento teórico e material. A nível de entendimento teórico, o conceito de transcrição de Haroldo de Campos (2011) será fundamental para compreender a necessidade de se reinventar a experiência poética do texto primeiro (texto teatral), reinventando a linguagem no texto de chegada (cinema). Ainda nesse

mesmo campo de debate, o conceito também de semiosfera de Lotman (1996) nos ajudará a compreender em que lugar semiótico a tradução intersemiótica se dá, e como isso influencia na materialidade da tradução. Por fim, no capítulo cinco, as considerações finais irão dispor de um balanço prévio da pesquisa até o dado momento.

2 SHAKESPEARE E ORSON WELLES: ENTRE A RUPTURA E AS PERMANÊNCIAS

Para refletirmos sobre as possibilidades tradutórias do elemento poético voz no cinema (plataforma estética e de expressão), é preciso conhecer as propriedades históricas que desenvolvem o texto de partida (peça shakespeariana), assim como, o texto de chegada (o filme de Orson Welles). Dito isso, o seguinte capítulo irá se imbuir da tarefa de mergulhar na historicidade do teatro elisabetano de Shakespeare, assim como, da historicidade do cinema de Orson Welles e sua multifacetada capacidade de autoria.

2.1 A LONGA DURAÇÃO, O MARAVILHOSO E AQUILO TUDO QUE CERCAVA SHAKESPEARE NA SUA ÉPOCA

“Da crise do século XIV parece sair um mundo novo. Mas, sob a nova pele, a Cristandade – no corpo e na alma – é notável, principalmente, pelas permanências.” (GOFF, 1995, p. 129). O historiador Jacques Le Goff (1924 a 2014), a sua maneira, nos alerta sobre a ambiguidade da modernidade no ocidente. O moderno surge propondo uma sociedade mais maleável em relação a organização da cristandade, em relação ao lugar do conhecimento, e a estruturação de um nascente estado moderno (Burke, 2008); mas, tudo isso, ainda a sombra de um medievalismo tardio que fomenta a moralidade, o imaginário, e as chancelas de tratativas de estado (GOFF, 1995). É nesse contexto que Shakespeare surge e se desenvolve enquanto indivíduo e dramaturgo; não à toa, a ambiguidade do seu tempo histórico, mobilizará sua obra para caminhos igualmente ambíguos.

Por volta de 1590 (BERTHOLD, 2004), Shakespeare chega a Londres. A cidade que ele encontrou, é a síntese desse movimento pendular entre o medievo e uma propensa sociedade de horizontes modernos. Ao mesmo tempo que católicos e protestantes se digladiavam buscando um espólio teológico em recente transformação, as artes, em especial a literatura e o teatro, tensionavam os limites da moralidade cristã, e evocavam tradições pagãs para disputar o protagonismo das narrativas do imaginário. Peças como **Sonho de Uma Noite de Verão** (provavelmente, 1594) são cristalinas nesse aspecto, sua mistura de elementos do paganismo com elementos da cultura helênica, não só mobilizam o enredo da peça, como capturam traços diluídos de uma cultura popular das plateias londrinas onde essa mistura, se fazia prosaica e cotidiana.

A isto, a essas narrativas do imaginário e suas disputas no medievo, Jacques Le Goff se refere como o maravilhoso (2010). Esse maravilhoso, arvora o historiador francês, se dilui no cotidiano ocidental medieval e opera em cotidianos de maneira naturalizada, ou seja, implícita a sua realidade de funcionamento.

As manifestações do maravilhoso parecem muitas vezes sem ligação com a realidade quotidiana, mas revelam-se dentro dela (um elemento que será redescoberto por vezes pelo fantástico romântico ou pelo surrealismo moderno). (GOFF, 2010, p. 22)

Esse imaginário maravilhoso no cotidiano, defende Le Goff, é construído a partir de uma nova relação da oralidade com as línguas ditas vulgares no traslado do medievo para era moderna (do século XIII ao XVI); tais línguas que constituíam basicamente tudo que era falado e escrito a exceção do latim, passam não somente a registrar crônicas, fatos e fenômenos na sua escrita, como também, viram objeto de manipulação na expressão e criação desse maravilhoso. As artes, principalmente a cênica e a literatura, com o passar do tempo, absorvem essa insurreição imaginária e criam um movimento simultâneo de rupturas e permanências na consolidação de uma nova forma de criar o mundo através do maravilhoso. Falamos aqui em ruptura e continuidade porque no entendimento de Le Goff, a idade média (seu imaginário, cultura e disposições políticas e morais) não se encerra na renascença moderna (século XVI); há, para ele, uma amostragem de novas vivências em conflito com as predecessoras, porém, não há uma sobreposição imediata, o que há é a atualização dos arranjos sociais, mas ainda, sempre em disputa de significações. Logo, ao mesmo tempo que se é moderno, humanista, cartesiano e desbravador, se é medieval, vassalo, cristão-ortodoxo. Os fenômenos coexistem, e isso, inclui o maravilhoso.

A essa coexistência de experiências distintas de sociedades, onde a letargia de um tempo é laboratório de ascensão do novo nos seus tramites estruturais e de mentalidades, foi cunhado o conceito de longa duração por Fernand Braudel (1902 a 1985).

Uma concepção revolucionária foi proposta por Fernand Braudel em face de uma periodização dominada pelos “acontecimentos”, em um célebre artigo de 1958. A longa duração – não se trata de um tempo muito longo, mas de um ritmo temporal lentíssimo – é o tempo de mudanças lentíssimas das profundezas das sociedades históricas, tanto em sua evolução econômica como em sua evolução mental, considerando-se que as mentalidades são em geral resistentes a mudanças, são conservadoras, ainda que haja mentalidades inovadoras. (GOFF, 2010. P. 11)

Braudel em seu artigo intitulado **História e ciência sociais. A longa duração (Histoire et sciences sociales. La longue durée)**, traduzido pela professora doutora Ana Maria de Almeida Camargo em 1965, nos traz o desenvolvimento dessa concepção historiográfica que tenta capturar um ritmo e um entendimento de como as sociedades, em

especial, as ocidentais, se reconfiguravam nessa constante não tão imediata ao contrário do que periodistas do século XIX como Jacob Burckhardt (1818 a 1897) defendiam.

Em seu artigo, Braudel faz uma defesa de um novo entendimento das relações da ciência historiográfica com o tempo, esclarecendo que essa atualização, surge, não só como uma demanda de diferenciação da História como ciência de outras ciências sociais, como também, surge enquanto resultado de uma constante mudança do olhar dos pesquisadores e pesquisadores sobre os fenômenos históricos, onde o tempo episódico, ou mesmo, o cíclico, não davam mais conta das perguntas costuradas através da diversidade de fontes do ofício moderno do historiador. Para Braudel, portanto, era preciso encontrar uma temporalidade que permitisse ao historiador ou historiadora, mergulhar profundamente no cerne de seus questionamentos, um mergulho, que não representasse somente um alargamento das linhas cronológicas, mas sim, um compreender das relações entre materialidade, mentalidades, e fricções do que permanece, do que se mutabiliza, e do que povoa de maneira inovadora essa relação homem e tempo.

Le Goff, no prefácio de **Apologia da História: Ou o Ofício do historiador** (2002) de Marc Bloch (1886 a 1944), pontua que “O tempo da história oscila entre o que Fernand Braudel chamará “a longa duração” e essa cristalização, que Marc Bloch prefere chamar o “momento” ” (BLOCH, 2002, p. 24). Esse movimento pendular entre o instante e a percepção distendida do tempo, com frequência, parece encontrar na cultura um ancoradouro: ritos, comportamentos, produção cultural, tudo isso, captura essa ambiguidade na vivência do tempo. Por conseguinte, a obra de arte, na sua disposição de existir como artefato cultural com fins de comunicar-se com o outro, ou ainda, dar contorno ao desejo criativo primevo do autor, traz em si, as continuidades e permanências dessa vivência histórica. Por isso, quando falamos de um Shakespeare histórico e sua obra (o que faremos a seguir), é preciso que se compreenda que ele, não era unicamente esse instante histórico com projeções disruptivas, mas sim, também, herdeiro de tradições (mesmo que estas, parcialmente rompidas) em constante conflito e adaptabilidade com a sua modernidade.

Hamlet, sem dúvida, é um dos personagens que melhor conseguiu traduzir essa ancoragem do tempo histórico oscilante na arte. Quando em fala a Polônio, Hamlet diz

Meu bom senhor, poderia encarregar-se de acomodar os atores? Lembre-se que devem ser muito bem tratados, pois são o resumo e a crônica de nosso tempo; seria melhor ter um mau epitáfio depois de sua morte do que a sua maledicência enquanto está vivo. (SHAKESPEARE, 2010, p. 109)

Notemos que Hamlet põe os atores e sua arte, em uma posição de síntese privilegiada. Essa síntese é denotada em duas palavras centrais para a questão do tempo

histórico e suas manifestações na obra shakespeariana: resumo e crônica. Para Hamlet, ao que parece, a arte cênica manifesta através dos atores, tem a capacidade de primeiro, falar do instante, do arremate percebido no dado agora, ou seja, o resumo. Assim como, a mesma arte cênica, tem a capacidade de em suas narrativas ou experimentações, enxergar e interagir com uma disposição temporal muito mais sutil e representante de mentalidades diversas e longínquas. Logo, o cuidado referido por Hamlet se deve justamente a essa capacidade das artes cênicas, ou mesmo, das artes, de ler o presente, ao mesmo tempo que se reporta a crônica maior que designa valores e propriedades culturais de um povo. Partindo desse exemplo, podemos propor uma reflexão de como Shakespeare, em algum grau, é ciente do tempo histórico em que suas obras se situam e transformam-se, ora portando-se ao passado com manifesto respeito histórico, ora se portando a ele com interesse disruptivo próprio do texto teatral e da literatura, onde os registros oficiais tornam-se ponto de partida, e o que importa é a manifestação da imaginação frente ao desafio de criar. Shakespeare parece, entende a ambiguidade de seu tempo – nem medievo, nem moderno – e se apropria disso como marca centralizadora de suas obras, que ao olhar desavisado e ligeiro, não enxerga o cinzento indefinível em que Shakespeare faz questão de criar em cima, ao invés de somente dar eco ao já consolidado no teatro londrino de 1590.

Ao longo do século XVI diversas possibilidades de drama e teatro se constituíram em prática, saber, e estruturação material. Shakespeare na sua paulatina construção como autor de teatro irá em diferentes frentes e de diferentes formas, conviver e defrontar-se com essas formas outras de se fazer teatro, algumas mais populares, até modernas, e outras já em um declínio devido ao que Margot Berthold (1922 a 2010) elenca como valores de um medievo tardio (2004). Esse medievo tardio e seus valores faz referência ao medievo profundo, que como bem lembra Le Goff, na segmentação histórica moderna, é posto como alta idade média (final do século V até por volta do século XI). Porém, apesar do uso de um conceito periodista de medievo que não orna com a proposta de leitura da obra shakespeariana e do próprio Shakespeare através da longa duração de Fernand Braudel, nessa pesquisa, há um diálogo possível entre os conceitos pois tal medievo tardio, nada mais é, em certa medida, do que a permanência em certas dimensões e aspectos, através do ritmo temporal histórico da longa duração, de valores e temas do medievo profundo já citado como alta idade média. Compreendendo então esse aparente paradoxo, e sua não inviabilidade para a continuidade do texto, abordemos esses saberes dramáticos e teatrais para melhor contextualizar o teatro de Shakespeare e suas rupturas.

Algumas formas de representação e entendimento do drama circulavam no ocidente europeu quando Shakespeare começa a se lançar como dramaturgo. Suas estruturas variavam como veremos, mas na costura de suas caracterizações os temas morais da cristandade (ora em xeque, ora em formato de ode) e a herança helênica nos textos com frequência foi uma continuidade. Um exemplo destes ecos dramáticos era o drama escolar. Nesse formato de peça teatral que se popularizou na primeira metade do século XVI, encontramos o uso cênico com intenções pedagógicas, sendo estes dramas em sua maioria encenados em pátios acadêmicos e tendo como autores em sua maioria professores e figuras do mundo do letramento latino. As peças no drama escolar buscavam falar sobre as virtudes a serem cultivadas em meio aos desafios do cotidiano; virtudes estas, expressadas no imaginário cristão. A reforma protestante, contudo, racha definitivamente esse imaginário uno da cristandade no ocidente, e dilui suas ideias pelas sociedades europeias. O teatro do drama escolar, também será acessado por esse embate teológico, seja nas academias ou em outros espaços de exibição, as questões sobre a cristandade e sua recente cisão, ocupavam falas em personagens e discursos declamatórios, o que tornou o drama escolar alvo de autoridades representantes de estados nacionais em formação, vinculados a autoridade papal ou protestante. Um exemplo dessa represália foi o caso de Philipp Nikodemus Frischlin, que brevemente Berthold descreve “reitor das escolas latinas de Leibach (Ljubjana) e Braunschweig, – foi longe demais em sua obra principal, *Julius Redivivus*. Nessa peça, combinava o louvor às realizações técnicas alemãs com a culpa por suas fraquezas nacionais.” (BERTHOLD, 2004, p. 303). Por criticar a ideia de nação, e logo, por conseguinte, indiretamente, esse estado nação em recente soergimento, morreu prisioneiro no mesmo ano em que Shakespeare, coincidentemente, chegava a Londres.

Outra forma de organização teatral historicamente próxima ao teatro de Shakespeare era as *Rederijker*. As *Rederijker* eram guildas dedicadas a retórica e compromissadas com o resgate de temas medievais atualizados para uma visão humanista. Elas eram frequentes nos grandes centros urbanos e tinham uma estrutura de participação baseada em uma rígida categorização de seus colaboradores (patrono, deão, porta-estandarte, poeta, membro). Performavam em vários espaços, mas tinham destaque nos festivais anuais onde se agrupavam em alguma cidade escolhida, para disputarem entre si e elegerem os melhores espetáculos em categorias estabelecidas. Nesses encontros anuais, que encontraram seu auge no século XVI e primeira metade do XVII, os temas mais proeminentes e sintéticos em referência ao tempo histórico vivido por esses grupos surgiam, não à toa, por exemplo, os

temas da reforma protestante apareceram como ponto de partida de espetáculos nesse contexto de festival anual. Um exemplo foi a escolha do tema no festival anual *landjuweel* em 1561. Como recorda Berthold, o tema escolhido foi “O que pode melhor despertar um homem para as artes liberais?” (BERTHOLD, 2004, p. 305), e sua escolha tem haver com vários aspectos, mas alguns são mais proeminentes para o nosso entendimento desse contexto do teatro ocidental, preambulo para o exercício do teatro de Shakespeare. Meditemos sobre essa escolha para melhor refletirmos sobre. A escolha do tema, primeiro, não é uma afirmativa, ou seja, uma descrição impositiva, mas sim, uma pergunta (não retórica). Esse detalhe pode parecer supérfluo, mas na verdade, revela uma afronta: o ato de questionar. Indo mais além, esse ato de questionar questiona sobre questões próprias ao âmago humano, lugar, por excelência, de insidioso domínio da igreja católica apostólica romana. Logo, questionar sobre o que faz o homem buscar as artes ditas liberais, é, em outras palavras, também, assumir uma liberdade intelectual e espiritual do gesto reflexivo. Se antes isso era inimaginável, na era luterana-protestante, essa emancipação intelectual da igreja católica tornava-se cada vez mais concreta. Uma vez que a fissura fora aberta, e as mentes inquietas puderam olhar para além dos pressupostos eclesiásticos e das doutrinas da igreja de são Pedro, esse espaço nunca mais poderia ser fechado.

Havia também em contexto histórico comum os *Meistersinger*. Essa forma de disposição e organização teatral vinda da Alemanha, que nutria, assim como os *Rederijker* holandeses um apreço pelo recitativo e temas de um medievo tardio associado a uma visão mais humanista. Porém, os *Meistersinger* se notabilizaram pelo uso do canto em suas peças. Suas técnicas eram passadas em exclusivo pelo método da *Tabulatur*, um método ancestral da tablatura moderna. Com frequência, também, transitavam pelos públicos de corte, clero e plateias populares. Essa maleabilidade de trânsito era possível pois os *Meistersinger*, serviam-se de um vasto leque temático em suas peças, indo do bíblico ao helênico, resgatando ora questões do dia a dia, ora, textos clássicos. A variedade de temas desses grupos podia ter relação também com os vários segmentos sociais representados em suas formações, apesar de haver um destaque a priori, para os grupos de artífices no seio das *Meistersinger*. Um exemplo desse protagonismo foi Hans Sachs, sapateiro, poeta e escritor profícuo que adaptou vários textos clássicos para as *Meistersinger*, assim como textos autorais em diferentes gêneros narrativos do teatro como dramas, tragédias e farsas.

Ainda nessa iniciativa de traçarmos um preambulo histórico das mobilizações dramáticas do ocidente que se construía moderno, ainda que medieval em certas disposições

como já discutimos, é preciso falar sobre o drama pastoral (LEITE, 2020) ou peça pastoral (BERTHOLD, 2004). O drama pastoral, de acordo com Rodrigo Moraes Leite, constituiu-se a partir do resgate da cultura helênica na Europa, possibilidade essa que foi possível, entre outras razões, pela chegada de refugiados advindos de Constantinopla, capital do império romano do oriente tomada pelos turcos em 1452. Eruditos advindos do oriente, trouxeram consigo conhecimento nos âmbitos da tradução profunda do grego, assim como textos raros e inéditos da cultura grega. As décadas que iriam seguir, seriam banhadas de árduo esforço tradutório, e por conseguinte, com a popularização de técnicas de reprodução, maior circulação das obras traduzidas (em um primeiro momento para o latim, mas depois para as línguas nacionais). Dentre esses materiais que chegaram a Europa, chegaram textos originais de églogas, que rapidamente se popularizaram conforme eram traduzidas e circulavam. As églogas, eram, como explica o professor Leite “De maneira geral, toda composição poética de tema pastoril e campestre” (LEITE, 2020, p. 52). Seus temas, faziam ode a vida simples junto a natureza, e a um campo mitológico que evocava imagens como a dos Elíseos e de uma Arcádia que abrigava poetas, heróis, ninfas e quaisquer substratos de beleza contemplativa. Frequentemente, o pastoreio era a prática idealizada nas poéticas e narrativas das églogas. Sua aparente simplicidade, era referida constantemente com valor filosófico exaltado. O que tornava o pastor campestre, e a vida pastoral, os exemplos pessoais e morais a serem buscados. A partir da referência das églogas traduzidas, os autores ocidentais, dramaturgos e poetas de seus tempos, desenvolveram suas próprias narrativas inspiradas nessas odes a vida campestre, ou a uma vida campestre mitológica, que renegava a efusividade da *urbs*, falava das paixões amorosas que se confundiam com a espiritualidade dos bosques e com o tempo do pastoreio, lento, obedecendo somente o movimento dos astros.

O drama pastoral, que se concretizará nas peças pastorais, influenciará muitas gerações de autores contemporâneas e posteriores a pastoral. De Botticelli, a Shakespeare, passando por Goethe, de alguma forma, todos visitaram ou desejaram visitar essa idílica vida junto a natureza, onde cortejos se realizam em amores, e a vida se torna uma história ontológica. No caso de Shakespeare, um exemplo claro dessa influência, é, novamente, **Sonho de Uma Noite de Verão**, que ambienta, boa parte da peça, em um bosque idílico e ontológico nos arredores de Atenas, onde figuras feéricas constroem seus reinos secretos. Já a cidade (Atenas) e seus habitantes, são representados aqui, pelo grupo de artífices atrapalhados que irão encenar uma peça em homenagem ao duque e a duquesa de Atenas, que vão se casar (Teseu e Hipólita). O bosque arcadiano próximo a Atenas, reino de senhores feéricos e seus

consortes, assim como, retiro para encontro de amores proibidos (caso de Hérnia e Lisandro), contrasta com uma Atenas melancólica e desajeitada em suas antiquadas tradições (que querem obrigar Hérnia a casar com Demétrio, que ela não ama) e escolhas pitorescas, como exemplifica a fala do líder dos artífices, responsável pela montagem da peça a ser apresentadas para Teseu e Hipólita: “Aqui está a lista com o nome de cada homem, que toda a Atenas considerou capaz, para representar nosso interlúdio para o duque e a duquesa na sua noite de casamento” (SHAKESPEARE, 2018, p. 26). Nos diálogos que se seguem, vemos os artesãos fazendo uma cena cômica, que deixa claro a falta de preparo dos mesmos para construir o espetáculo para o Duque e a Duquesa. A fala do artesão Mané Madeira, o carpinteiro, consiste, então, de uma sutil ironia que propõe novamente a *urbs*, como esse lugar dos tolos, pois, o que havia de melhor dos homens de Atenas, ali, se apresentava de maneira tacanha frente a responsabilidade a eles atribuída.

Apesar de **Sonho de Uma Noite de Verão** de Shakespeare não ser uma peça pastoral, é clara a influência de seus temas em sua narrativa: o lugar idílico junto a natureza versus a cidade, os temas do cortejo amoroso junto a uma natureza mística, o tempo transcorrido a partir das métricas naturais, e não pelo engenho do homem. Notemos por tanto, que apesar de enumeradas, essas formas e dispositivos teatrais, não se encontravam plenamente separadas, elas se retroalimentavam, expressavam disposições e desejos de fala e representação vinculados ao seu tempo histórico. A essa orgânica malha dramática, que se reinventava constantemente, Margot Berthold propõe conceituar teatro humanista. Esse teatro, antes de tudo diverso, busca, dentro de suas idiossincrasias, performar um novo homem em construção, em soerguimento. Como já dito, partindo do conceito de longa duração de Braudel, e sobre a leitura desse período por Le Goff, esse homem (espécie) humanista não nasce da noite para o dia, ele vive em uma letargia entre um mundo ainda profundamente medieval, e um mundo em recente escalada para um novo lugar onde os valores e signos até então postos como sacros e incontornáveis, são agora, questionados e realocados por novos dizeres. Seria simplista dizer que esse homem representa um antropocentrismo, na verdade, sua modernidade recai na possibilidade de ressignificar tudo aquilo, que até então, era disposto como acrítico e intangível. Deus por exemplo, ainda continua sendo elemento cerne na vida dos ocidentais desse período (virada do século XVI princípio do século XVII, período em que Shakespeare viverá), mas agora, não existe mais uma visão una e indivisível desse Deus, ou da forma que seu suposto povo deve se organizar. Por conseguinte, esse humanista, o é, ao que parece, muito mais pela sua maleabilidade na forma de interagir e ressignificar o

mundo, do que devido ao seu poder de transformá-lo em um exercício espelhado do seu próprio ser e estar.

É possível notar, que o teatro fará eco a essas transformações sociais e culturais: a chegada das novas obras helênicas do oriente, a cisão da igreja católica apostólica romana, a construção das propriedades nacionais e a formação dos estados-nação, tudo isso desembocará em experimentações dramáticas e elaborações até certo ponto conscientes de novas estratégias narrativas. Algumas delas serão um resgate atualizado de propositivas do teatro clássico grego, como no caso das estruturas arquitetônicas de teatro. Nesse sentido, o movimento tradutório e interpretativo mais importante foram as abordagens sobre a editada à época e traduzida obra *De Architectura* de Vitruvius (80-70 a 15 a.C). Sua primeira reedição fora feita em 1486 por Sulpício Verolano, contudo, as edições posteriores (1521 e 1556) iriam exercer muito mais influência nas estruturas do teatro moderno ocidental, e, principalmente, naquilo que viria a se chamar e notabilizar como grande referência de espaço arquitetônico pensado para o cênico na Europa moderna: o palco italiano.

Esse palco italiano terá duas grandes referências, cada uma representando um estágio, em certa medida, dessa tendência ao resgate da cultura greco-romana no século XVI e XVII, assim como, sua atualização para visões contemporâneas de encenação. O primeiro grande exemplo de teatros baseado em interpretações dos textos recém traduzidos de Vitruvius, foi o Teatro Olímpico, em Vicenza. Sua construção ocupou-se de elementos clássicos como arquibancada semicircular e palco fixo frontal, ao mesmo tempo que modernizava seu escopo com a possibilidade de ilusão de profundidade de campo na cenografia. Tal ilusão é propiciada pela substituição das pinturas achatadas ao fundo do palco, tradicionalmente chamadas *picturatae scenae* (cenário pintado), por uma “combinação entre um cenário com praticáveis no prosaetnio e uma parede de fundo pintado em perspectiva plena” (BERTHOLD, 2004, p. 284). Esse novo rearranjo físico e estrutural do espaço onde se encena, trouxe a perspectiva como elemento fundamental para esse teatro moderno. Tal elemento, seria o responsável por dar maior liberdade aos atores na ocupação do espaço cênico, criar zonas de atuação e interação com a cenografia, e desenvolver uma relação entre espectador e encenação de maior proximidade pois a plataforma onde se exercia o espetáculo, cada vez mais, parecia um recorte elaborado de determinadas realidades a serviço das narrativas, diferente do teatro medieval itinerante que evocava do espectador um compromisso imaginativo de credulidade para ser transportado para o universo particular daquela contação de história. O segundo grande exemplo de teatro baseado na tradução mais recente na época

(1556) dos textos de Vitruvius, fora o Teatro de Farnese, em Parma. Sua configuração será uma síntese do que se instituiria com o passar do tempo, como padrão de palco teatral nos grandes teatros, sendo essa configuração composta por um palco italiano, proscênio e cortinas.

É preciso chamar atenção para este processo dúbio de repaginação, onde a gradação de novas estruturas, elaboradas através de novas leituras dos conceitos helênicos de teatro, irá provocar não uma evolução positivista, mas um imbricado caminho de possibilidades. Pensar dessa forma evita de cairmos na armadilha historiográfica da presunçosa leitura vetorial onde a história só avança, varrendo o passado imediato outrora presente, e, imediatamente estipulando o novo como caráter incontornável. Na verdade, a coexistência fenomenológica, como nos lembra Braudel em seu artigo de 1958, é a matéria constituinte da história, e por conseguinte, do trabalho historiográfico. Dito isso, analisemos como as mentalidades e seus dispositivos de cultura que coexistem e disputam espaços, se expressam nas novas arquiteturas desses teatros ditos futuramente como renascentistas por Jacob Burckhardt em seu livro **A Cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio** (1991).

O exemplo do Teatro Olímpico, em Vicenza, representa um primeiro instante de hibridação onde essa releitura greco-romana, ainda está muito preocupada com as odes a esse legado e sim, se atualiza, mas sempre exortando as qualidades dessa experiência que soa ontológica e necessária de um renascimento para ser guia humanista, não à toa, a primeira peça encenada na inauguração do teatro em 1584 fora **Édipo Rei** de Sófocles (497 ou 496 até 406 ou 405) e não, algo mais contemporâneo. Já o Teatro de Farnese, em Parma, surge com menor reverência a cultura helênica; sua presença é forte, mas a sua herança estrutural é mais um, dentre outros elementos que compõem aquele espaço como já enumerado (palco italiano, proscênio e cortinas). Podem parecer diferenças sutis, mas elas já representam uma nova possibilidade de síntese, elaborada, a partir das trocas entre o mediterrâneo e uma Europa central em construção identitária que absorvia as tradições greco romanas resgatadas, mas reorganizava a cultura, cada vez mais, em torno dos nascentes estados-nação; não à toa, novamente, o Teatro de Farnese fora concluído em 1616, ano em que Shakespeare morreria, nos fazendo pensar que talvez, sua tríplice estrutura moderna, tivesse já sido influenciada pelo teatro elisabetano de Shakespeare, e sua influência seria demarcada nesse distanciamento das odes puristas ao teatro grego-romano, e em uma tentativa de criar um teatro de espaço vanguardista.

2.2 SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO ATRAVESSADOS PELO TEMPO HISTÓRICO

Barbara Heliodora (1923 a 2015) defende que o teatro elisabetano é mais uma construção nos termos das rupturas e permanências, do que uma deixa personalizada, um golpe exclusivo de genialidades combinadas. Em sua obra **Dramaturgia Elizabetana** (2015), ela tenta esclarecer como esses ecos de outras teatralidades e dispositivos narrativos, desembocariam no teatro mais vanguardista do século XVI e princípio do XVII. Tal movimento elaborativo se assemelha ao caminho tomado por essa pesquisa que em um primeiro momento tentou compreender o entorno histórico do teatro elisabetano, antes de mergulhar no mesmo. Porém, essa análise de entorno, e mesmo, ou principalmente, de aprofundamento concreto no teatro elisabetano shakespeariano, é explorada através do conceito de longa duração de Fernand Braudel já descrito. Tal conceito é fundamental para pensarmos sempre a historicização do conhecimento aqui abordado, como essa síntese entre o presente disruptivo e o passado que mesmo distante, se avizinha. Partindo dessa proposta portanto, comecemos por compreender os enlances e desenlaces do teatro medieval da estruturação do teatro elisabetano.

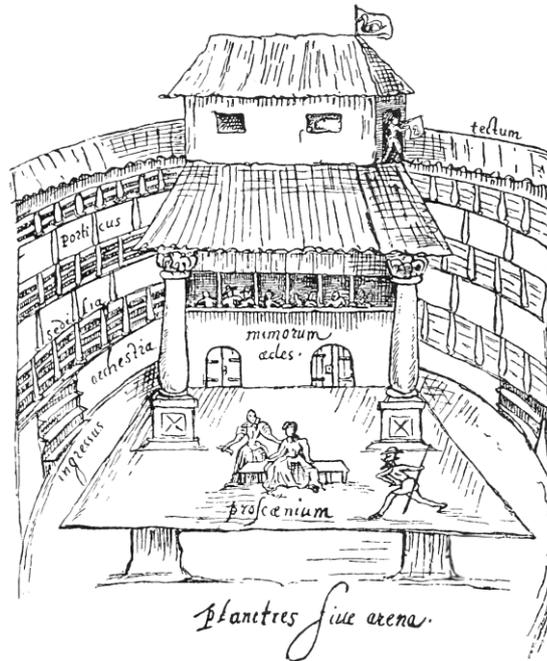
Como dito, a longa duração nos permite enxergar a ambiguidade histórica de fenômenos como o teatro elisabetano. Ao mesmo tempo que moderno, renascentista, humanista, ele era medieval, mambembe, popular. Margot Berthold ao tentar resumir o fenômeno, fala dessa ambiguidade assim como de suas capacidades de ancoragem histórica: “O teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava radiações literárias do continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional.” (BERTHOLD, 2004, p. 312). Esse teatro supracitado, o elisabetano, parece, configura-se e vive dessa ambiguidade brevemente demonstrada na fala de Berthold, um teatro que é eixo central na vida cotidiana da cidade, e é, ao mesmo tempo, panaceia elaborativa de novos usos da linguagem teatral-literária, e por conseguinte, estabelece também novos usos da língua vernacular nascente como propositiva de estado-nação. Esses novos usos da linguagem são bem expressos nas obras incipientes do teatro elisabetano, autores como Thomas Kyd (1558 a 1594) e Christopher Marlowe (1564 a 1593), talharam caminhos que possibilitaram Shakespeare exercer suas obras com paixão e liberdade. E aqui, liberdade é uma palavra fundamental para o teatro elisabetano, como veremos a seguir.

Já abordamos a construção do ideário e da materialidade do palco italiano, que rapidamente se espalharia como referência de espaço cênico por toda a Europa, contudo, a Inglaterra assim como a Espanha em um dado período, foram a exceção a esse levante renascentista do palco italiano. No auge do teatro elisabetano, final do século XVI e início do século XVII, surgiu em Londres, vários teatros em outras formatações, que contribuiram para a profusão cênica da época, alguns dos mais importantes foram: *The Theatre*, fundado em 1576 por James Burbage e John Burbage; *The Curtain*, fundado em 1577; *The Rose*, aberto em 1587 por Philip Henslowe; *The Swan*, levantado por Francis Langley em 1595; *Globe Theatre*, soerguido em 1598 pelos homens da *Lord Chamberlain's Men*, companhia de teatro de James Burbage; *The Fortune*, criado em 1600 também por Philip Henslowe; e *The Hope*, que surgira em 1613 também através da iniciativa de Henslowe. Esses teatros foram palco e expressão de toda essa mobilização cênica destoante do resto do ocidente, e, portanto, tem profunda ligação com o vanguardismo dessa teatralidade que se desenvolverá. Compreender sua funcionalidade junto a dramaturgia dos textos teatrais elisabetanos, logo, é fundamental para conhecer o desenvolvimento desse teatro, assim como, seus usos.

Esses palcos em primeiro lugar se diferenciavam dos palcos italianos e seus teatros pelo seu caráter verticalizado ora construídos em formato semicircular, ora poligonal, mais em específico, em forma de um dodecágono equilátero. Berthold, faz uma descrição detalhada baseada em um desenho encomendado do *The Swan* em 1596 dessa estrutura cilíndrica, a partir dela, podemos refletir sobre seu impacto dramático.

A estrutura cilíndrica acomoda três galerias de espectadores, sendo a mais alta protegida por um telhado inclinado para dentro. O círculo fechado do auditório é acessível por dois lances de escada pelo lado de fora, dentro eleva-se acima da estrutura do palco. O amplo pódio de atuação, denominado *proscenium*, projeta-se na arena interna descoberta. Duas portas levam ao *mimorum aedes*, camarins e contra-regragem. Em cima há uma galeria coberta por um toldo suportado por pilares. Esta poderia ser ocupada por músicos, tornar-se parte da peça como um palco superior ou servir de camarote. Acima dessa galeria eleva-se um estreito ático com duas janelas e um balcão à direita. Dali o corneteiro anunciava o começo da apresentação [...] (BERTHOLD, 2004, p. 318).

Figura 2: Desenho encomendado por Jan de Witt do teatro *The Swan*, 1596.



Fonte: Bridgeman Images

A maioria dos teatros elisabetanos possuía essa configuração, com algumas breves variações, mas mantendo o padrão da verticalização. Se conjugarmos a imagem e a descrição, podemos de antemão frisar algumas questões que impactam diretamente na performance dos atores desses palcos. A primeira sem dúvida é a mobilidade, ou melhor, a demanda de ocupação do espaço cênico com maior ênfase. Como a plateia circundava o episódio narrado em palco, se fazia necessário transitar por esse palco e transformá-lo em recurso de múltipla atenção. Ocupar o espaço cênico então, aqui, passa a ganhar um outro viés de importância, sendo essa transitoriedade não só um recurso de avanço de cena, mas um gesto de aproximação comunicacional com o público. Da mesma forma, o gestual dos atores é ampliado para acompanhar a dinâmica imposta pelo palco e os textos elisabetanos; logo, o gestual agora, tem que manobrar a palavra, criar sentidos ao ser extensão do texto. O texto por sua vez, tinha que povoar esse dinamismo dos gestos e da ocupação do espaço cênico, os textos do teatro elisabetano, portanto, não à toa, vão desenvolver a partir dessa experiência com o público e para esse mesmo público, textos balizados nos versos brancos e no pentâmetro iâmbico. O pentâmetro iâmbico é uma síntese conceitual que indica a formulação de um dado ritmo para o texto, no caso, iâmbico é uma expressão que vem do grego e traduz uma unidade rítmica composta por uma sílaba não-tônica e outra tônica. Pentâmetro é a repetição desse padrão cinco vezes em uma sentença. Já o verso branco é a construção do

verso sem rima. A execução conjunta desses dois elementos, pentâmetro iâmbico e o verso branco, serão a base estética do texto disruptivo do teatro elisabetano, como Barbara Heliodora deixa claro ao falar sobre o seu primeiro uso:

A grande contribuição de *Gorboduc* para o teatro elisabetano é o de ser a primeira peça a empregar o verso branco, isto é, o pentâmetro iâmbico sem rima, que será o mais usado em sua dramaturgia. Além disso, o texto mostra o peso da influência tanto de Sêneca quanto da profunda seriedade das moralidades, cuja mescla é determinante para a dramaturgia das tragédias elisabetanas. (HELIODORA, 2015, p. 21)

A peça citada por Barbara foi escrita por Thomas Norton (1532 a 1584) e Thomas Sackville (1536 a 1608) na virada do ano de 1561 para 1562, e teve como triunfo, como aponta Heliodora, pavimentar estética e tematicamente o que se constituiria como teatro elisabetano. Ressaltado também como força nessa pavimentação, a influência de Sêneca e seus temas se faz notória. Características como: personagens mais psicologizados, ou seja, aprofundados em seus conflitos internos e expressões subjetivas dessa profusão; a corrupção norteada pelo poder; a cruzeza e a violência deflagradas por objetivos escusos; a vingança; tudo isso, fora herdado das tragédias de Sêneca novamente traduzidas no ocidente da renascença e que ganharam grande fôlego de leitura e circularidade. Leitão exemplifica rapidamente essa proximidade entre o teatro elisabetano e Sêneca ao dizer que “A tragédia de vingança – gênero peculiar ao teatro elisabetano pelo qual Shakespeare transitou – é diretamente devida a Sêneca.” (LEITÃO, 2020, p.32). Sendo assim, podemos encontrar a **Medéia** de Sêneca diluída em peças como **Otelo**, **Hamlet**, **A Tempestade**, onde a vingança goteja e norteia toda a narrativa. Porém, apesar da forte inspiração, a modernidade do teatro elisabetano ao mesmo tempo que irá se apropriar desse senequismo, também, irá subvertê-lo, transformando-o em uma catapulta para algo mais.

A primeira diferenciação do teatro elisabetano, e em especial, do teatro de Shakespeare, será a ruptura em relação ao teor recitativo dos textos de Sêneca. Outras vertentes teatrais como o neoclassismo francês, contemporânea ao teatro de Shakespeare, se aproximaram muito dessa característica entre outras do teatro latino e grego, em um movimento quase mimético, porém há um distanciamento do teatro elisabetano de Shakespeare dessa postura textual. Talvez o fator mais relevante que leve a esse afastamento, seja o cunho mais popular que as peças de Shakespeare possuíam. Já que as peças eram apresentadas para muita gente, e uma dada coletividade cercava os atores como já exposto, o recitativo propunha um trabalho de palco pouco orgânico para essa situação, muito ancorado em um ponto referencial do palco, tornando a composição dramática estática. Para Sêneca,

isso não era um problema já que provavelmente seus textos eram apresentados para poucos em ciclos patrícios na Roma antiga, mas no caso de Shakespeare, o dinamismo viria a se tornar uma das principais características de seu estilo cênico, seja na escrita textual ou na disposição da ocupação dos espaços no palco. Certamente aqui, vemos uma herança do teatro medieval popular, seus escrachos gestuais para suplantar a dificuldade de apresentarem textos em latim para uma população com pouco ou quase nenhum conhecimento da língua dos monges eruditos, é elemento notório e formativo desse teatro novo e moderno, que precisa ser expansivo não para suplantar dificuldades tradutoras, mas para acompanhar uma toada textual e de olhar cênico, que provocava o corpo, para que este, provocasse o olhar, e assim, ocupasse o imaginário. Não à toa também as paisagens nas peças de Shakespeare são construídas usando o texto como recurso motor. Os personagens falam não só sobre a paisagem, mas falam para as paisagens, tornando-as, elemento interativo e logo, dinâmico.

Barbara Heliodora (2015) esclarece um pouco mais sobre esse eco medieval no teatro elisabetano. Ao falar sobre esse teatro medieval, ela explica que existia uma ausência de cenários montados e móveis que possibilitassem uma alternância na composição das cenas, logo, o texto, primeiro em latim e depois em línguas de circulação comum nos territórios europeus, se adaptaram para construir uma paisagem imagética através das palavras. Tal feitourgia das pessoas assistindo o espetáculo um pacto silencioso com a peça onde estes, partindo das palavras ditas e recitadas, pudessem completar imaginativamente, o transcorrer de contextos ligados aos usos do espaço-tempo no deslumbre do espetáculo. Esse convite nas entrelinhas a participação do público na composição diegética da peça, fora inspiração também na disposição de Shakespeare em criar personagens mergulhados em uma ambiguidade psicológica que também urge por essa íntima relação com o público. Os dramas internos dos personagens ora são fruições, ora se confundem com a própria realidade, necessitando da ponderação imaginativa do espectador para optar por qual referente se faz mais plausível dar seguimento narrativo. Um bom exemplo disso é a cena do banquete em **Macbeth**, onde Macbeth vê seu amigo assassinado a seu comando, Banquo, falando com ele, praguejando-o. Nessa situação, não há como aferir concretamente o que está acontecendo ali. Vemos juntamente de Macbeth um fantasma da vítima de Macbeth, ou vemos um delírio que esboça seu estado mental profundamente debilitado pela sucessão de atrocidades que tem cometido pela manutenção do seu lugar de poder? Essa deixa é jogada ao público, que no seu fruir mental, complementa, opta por um caminho narrativo destes esboçados ou cria um novo. Novamente, vemos que Shakespeare capta um dispositivo em circulação e o subverte as suas

necessidades e propostas narrativas. Esse processo, representa bem a modernidade do teatro elisabetano, que reconhecia os valores métricos e estéticos aristotélicos do neoclassismo, grande força do teatro renascentista, assim como o valor das práticas do teatro medieval, mas ao mesmo tempo propõe um caminho próprio, mais popular, dinâmico e inquietante psicologicamente. Talvez essa tríade, seja o que permita as constantes releituras de Shakespeare e do teatro elisabetano, atualizando sempre as suas possibilidades de modernidade. Orson Welles, cineasta americano, foi um destes que fora atraído por essa modernidade implícita do teatro de Shakespeare, como já dito em parte, o traduziu exaustivamente para o cinema de seu tempo, sendo o seu **Macbeth**, uma das obras que melhor representa o desafio tradutório de plasmar Shakespeare fora do seu tempo histórico, e ainda fazendo a manutenção de sua moderna tríade. Na intenção de compreender esse traslado tradutório, ponderemos sobre a construção do olhar autoral de Welles.

2.3 ORSON WELLES, TRADUTOR-AUTOR

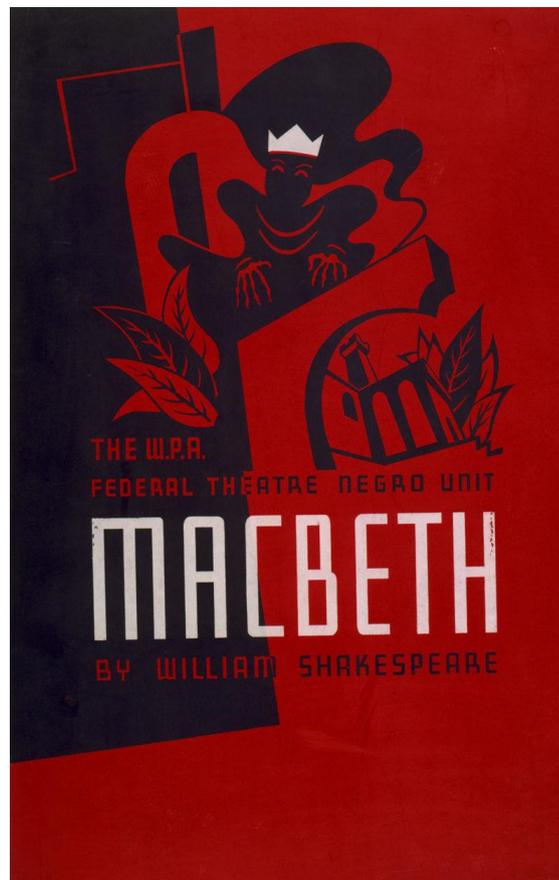
Nicholas Rey (1911 a 1979), diretor americano do início dos anos 1950, sintetiza Orson Welles através da seguinte fala, lembrada por André Bazin em seu livro sobre o diretor de **Cidadão Kane**: “Welles é um grande homem de teatro, e um grande diretor...” (BAZIN, 2005, p.52). Apesar da brevidade da fala de Rey, e de sua aparente simplicidade, a frase alcança um lugar de caracterização muito particular para Welles, o de autor entre linguagens; talvez por isso, notemos, Rey primeiro põe Welles como homem do teatro, antes mesmo de descrevê-lo como diretor de cinema, lugar que lhe rendeu maior notabilidade ao longo do tempo. Tal missiva ocorre pois Orson Welles teve no teatro sua primeira e grande escola de representação, escrita e criação. O teatro, por boa parte de sua vida, existiu para Welles como lugar de referência primeira para compor seu cinema, seja como realidade laboral nos interlúdios entre um filme e outro, seja como material fundante de um projeto fílmico. Apesar de ter contato com os palcos desde o princípio da juventude na *Todd School*, algumas experiências formativas foram mais definidoras para Orson Welles, e lhe renderam parcerias ao longo da vida, transformando sua sensibilidade dramaturgica. Falemos de algumas delas, para compreender seu caráter autoral, de propensão tradutória.

Um possível começo nestes termos definidores mencionados, é a companhia irlandesa *Gate Theatre*, onde Welles terá sua iniciação em uma companhia de grande envergadura. Aqui ele interpretará Alexandre de Wurtemberg em **O judeu Süß**, o Espectro de

Hamlet, assim como o rei da Pérsia em **Mogu do deserto**. Terminado seu período de trabalho na *Gate Theatre*, Welles ainda tentará a sorte na Inglaterra, mas sua licença para atuar será negada, forçando-o a um retorno prematuro aos Estados Unidos. Nesse retorno atuará a convite da atriz Katherine Cornell em várias peças. Nesse contexto, atuou em **Romeu e Julieta**, **O candidato** e **Os Barrett de Wimple Street**. Apesar de não ocupar papéis fundamentais, ou de protagonismo, chamou atenção na Broadway, onde firmaria a primeira parceria que lhe traria a liberdade criativa para exercer sua autoria. Essa parceria seria com John Houseman (1902 a 1988), líder de uma companhia de teatro que irá, junto com Welles, trabalhar em peças de verdadeiro espírito vanguardista no período do *Federal Theatre*.

O *Federal Theatre* (1935 a 1939) foi uma política de governo instaurado no mandato de Franklin Delano Roosevelt (1882 a 1945) que fazia parte de uma série de iniciativas reestruturantes da economia, que reunidas através de eixos de ação, ficou conhecida como *New Deal*. O *Federal Theatre* era anexado ao eixo *Works Progress Administration*, que funcionava como um agenciador de trabalhos para trabalhadores desempregados; a *Federal Theatre* era o braço do programa que fazia isso em exclusivo com artistas de diferentes linguagens, mas, girando em torno do teatro, música e dança. O programa de governo então, começou a subsidiar companhias de teatro em cada estado, foi a partir dos recursos do *Federal Theatre*, que Orson Welles e John Houseman, puderam pôr para frente projetos mais audaciosos. O primeiro projeto dessa natureza, sob a direção plena de Orson Welles, foi sua adaptação de **Macbeth**. Nessa adaptação, Welles reorientou os eventos da trama para uma ilha ficcional, inspirada no Haiti oitocentista revolucionário. Com um elenco completamente negro e na sua maioria de não atores, Welles movimentou o imaginário de Nova York na sua estreia no *Lafayette Theatre* no Harlem. A ideia era, como o próprio Welles fala brevemente: “Nosso objetivo não era estravagante... queríamos dar a artistas negros a oportunidade de interpretar papéis que fossem papéis verdadeiros, em vez de confiná-los nos eternos personagens de babás de touca ou tios Tom.” (ibid., p. 62).

Figura 3: Cartaz da peça Macbeth, 1936.



Fonte: Library of Congress's Prints and Photographs division

Após a tumultuada, porém boa recepção de **Macbeth**, Welles ainda faria junto de John Houseman, outros espetáculos a partir do incentivo da *Federal Theatre*. Novamente, entre eles, o teatro elisabetano reaparece, mas dessa vez através de uma adaptação do **Fausto** de Marlowe. Como veremos, os temas e a dramaturgia elisabetana marcarão profundamente Welles, que constantemente, ao longo de sua trajetória, irá traduzir esse específico teatro, a sua maneira. Ainda com Houseman como produtor, Welles fará uma adaptação para o teatro de **Um Chapéu de Palha da Itália**, filme de René Clair de 1927, assim como dirigirá uma peça musical que provocará grande alvoroço político e social nos Estados Unidos: **The Cradle Will Rock**. A peça musical escrita por Marc Blitzstein, narrava a história de tentativas de organização trabalhista para enfrentar os abusos e o controle quase total de uma cidade por um rico industrial. A muito os opositores políticos de Roosevelt buscavam uma deixa para fazer frente ao *Federal Theatre* assim como, as políticas econômicas reestruturantes do governo federal, finalmente encontraram a oportunidade com a peça. Argumentando que o

espetáculo insuflava os trabalhadores a levantes e a sindicalização, conseguiram criar uma pressão em Washington que fez a *Works Progress Administration*, suspender o espetáculo na noite de estreia. Apesar de Orson Welles, Houseman e elenco, mesmo com as portas do teatro fechadas, improvisarem um cortejo encenando a peça em cima de caminhões e maravilhar uma plateia andante, e ainda conseguirem remontar a peça em outras circunstâncias, o eco desse episódio se alastraria, e as críticas em relação ao *Federal Theatre* se somariam, até que em 1939, o programa seria diluído, abalando novamente o ecossistema de espetáculos cênicos que vinha se soerguendo desde o início do projeto. Porém, tais experiências proporcionaram a Welles a possibilidade de fortalecimento de seu nome como autor e diretor de teatro, o que lhe rendeu a criação junto de Houseman da sua própria companhia de teatro, a *Mercury Theatre*.

A *Mercury Theatre* teve uma duração breve, apenas de dois anos, mas neles, houve intensa produção. Soerguida em 1937, a ideia da companhia era nas suas produções, oscilar entre textos clássicos e modernos, começaram então com Júlio César de Shakespeare. Apesar de ser um texto clássico, a abordagem do espetáculo escolhida por Welles fora mais moderna, com um figurino contemporâneo e uma cenografia simples, quase inexistente. A ausência de uma forte imagética de época, realidade em outros espetáculos de Welles, promovia uma atenção dobrada a encenação dos atores, que transformavam a tragédia shakesperiana, quase, em uma história pessoal e profundamente subjetivada. A peça, para a surpresa do próprio Welles, fora um sucesso estrondoso, em pouco tempo, houve a necessidade de mudar de teatro para as sessões comportarem a lotação. Outro possível fator de alvoroço sobre a peça, hipótese essa levantada por André Bazin (2005), é a confluência da tragédia shakesperiana e os seus debates evocados, com a ascensão do fascismo na Itália, episódio recente na época. Escrita em 1599, a peça narra o complô para a morte de Júlio César, e as consequências de tal empreitada bem sucedida. Brutus, Cassius, Casca, entre outros personagens, julgam César como uma figura demasiadamente poderosa, e as vésperas de se tornar um tirano quando coroado pelo senado. Porém, após o assassinato de César, à revelia das impressões premonitórias de Cassius principalmente, o povo se revolta contra o ocorrido insuflados pelas palavras de Marco Antônio junto ao corpo de César, em um ensaio de velório público. A convulsão social se instaura em Roma. Em pouco tempo, muitas mortes se dão em busca dos traidores de César, ao mesmo tempo que um triunvirato surge como governo provisório composto por Octavio César, Marco Antônio e Emílio Lépido. Senadores são assassinados as dezenas, e guerra civil se instala no seio da grandiosa Roma. A peça promove vários tensionamentos reflexivos sobre poder, porém, o que desagua na propositiva

de Bazan, possivelmente, é aquele de que a tirania com frequência usa os trajes da moralidade, da não corruptela total, da luta libertária irrestrita, do inimigo comum da nação, para ascender ao poder, e somente quando lá chega, revela sua faceta tirânica. Tal trajetória narrativa e de reflexão diluída na peça, em certo grau, se assemelha a construção do episódio fascista na Itália do *Duce* Mussolini, que ascendeu em 1922 praguejando contra todo um estado de coisas (sindicalismo, socialismo, direitos trabalhistas entre outros), e depois que se instaurou, aprofundou a crise política e social, e gradativamente, instalou sua ditadura fascista. Até que ponto Orson Welles montou a peça com um tino para a historicização de seu tempo, é difícil afirmar, mas uma coisa é certa, Welles, assim como Shakespeare, tinha predileções no teatro por narrativas de fundo histórico, o que se comprovaria ainda mais, com o movimento ousado de Welles ao montar com a *Mercury Theatre* um espetáculo intitulado **Os cinco reis** em 1939, onde basicamente Welles criava uma síntese, uma cocha de retalhos entre **Ricardo II**, **Henrique IV**, **Henrique V**, **Henrique VI** e **Ricardo III**. É provável que o texto da referida peça, tenha sido futuramente usado como material de pesquisa e inspiração para o filme de Orson Welles **Falstaff – O toque da meia noite** de 1965, que usa o recurso de cocha de retalhos, para criar uma narrativa livre baseada nessa miscelânea de peças shakesperianas a partir do olhar narrativo de Falstaff, personagem de **Henrique IV**. Ainda no *Mercury Theatre* Welles montou outros espetáculos com textos mais modernos como **A casa dos corações partidos**, do escritor britânico Bernard Shaw, **Shoemaker's Holiday**, de Thomas Dekker e **A morte de Danton**, do escritor Georg Büchner (outra peça de fundo histórico), porém a *Mercury Theatre* não conseguiu se sustentar com a queda vertiginosa de público ao longo dos anos, e com o fim do *Federal Theatre*. Contudo, no interim dessa experimentação adaptativa-tradutória cênica, Orson Welles também vinha trabalhando com outra plataforma que lhe fornecia público constante, além de oportunidades de tradução e retradução de obras: o rádio.

Orson Welles entrou no mundo do rádio em 1934, a partir de incentivos de seu colega de atuação Paul Stewart (1908 a 1986). Inicialmente trabalhou de maneira fragmentada: na *NBC* fez um programa chamado *Cavalcade of America* que recontava a História dos EUA através de dramatizações; em paralelo, Welles também trabalharia para a *CBS*, onde teria a proposta de capitanear um programa educacional de nome *The American School in the Air*.

Figura 4: Geraldine Fitzgerald e Orson Welles



Fonte: *Heartbreak House*, 1938.

Neste programa, ele seria pago para dramatizar obras literárias, eventos recentes e passados da História dos EUA para uso escolar. Essa experiência inicial e similar na rádio, anterior até mesmo as oportunidades de maior envergadura no mundo do teatro, reforçaram, provavelmente, ainda mais a proximidade de Welles com o mundo das traduções, já que seu exercício diário consistia nessa prática. A sua inclinação aos temas históricos também seria de grande utilidade nesse contexto, a mescla de reencenar ficção e História “oficial” promoveram a ele, um palco inusitado, porém frutífero, para testar abordagens sobre os temas de sua predileção. Contudo, o apogeu dessa experiência e experimentação, só viria anos depois, no *Mercury Theatre on the Air*.

O *Mercury Theatre on the Air* era um programa vinculado a *CBS (Columbia Broadcasting System)*, que surgiu em 1938, sua ideia era transformar clássicos da literatura ocidental, em adaptações narrativas para a plataforma radiofônica. O programa, liderado por Welles, funcionava quase como uma extensão do grupo de teatro capitaneado por ele e produzido por Houseman, os atores da companhia com frequência transitavam entre os dois espaços criativos, seja atuando ou colaborando na composição dos textos adaptativos. O *Mercury Theatre on the Air* foi uma grande escola para Welles pois, nela, ele teria que abdicar de dois elementos os quais ele estaria profundamente acostumado no teatro: a visualidade e a corporeidade. Privado de por o texto, como extensão da fisicalidade do ator, ou mesmo, como uma reinterpretação da própria fisicalidade, Welles teria que encontrar novos meios de manifestar o texto. Pensando nessa demanda tradutória, Welles resolve fazer o inverso, ao invés de levar os textos ao rádio, tornar o rádio não só meio, mas o texto em si. E assim,

inaugura o que Paul Heyer (2005) irá chamar de *radio vérité*. O termo é inspirado no conceito de *cinema vérité* ou cinema verdade, conceito este desenvolvido a partir das práticas e reflexões sobre o cinema de Jean Rouch e seus ecos (1917 a 2004). Porém, o próprio Jean Rouch preferia outra terminologia e explica o porquê: “O cinema direto, termo introduzido por Mario Ruspoli e por mim para substituir a expressão equívoca de cinema-verdade, reflete uma forma de cinema em ligação direta com a realidade...” (ROUCH, 2011, p. 55). Dizer isto, era esclarecer que o seu cinema, de origens etnográficas e documentais, tinha um compromisso com a captação de um estado da realidade em pleno fluxo, ou seja, era, antes de tudo, direto. Não havia, portanto, nele (o seu cinema), um apego ao imaginário conceitual da verdade e suas bifurcações. O que importava, era a orgânica disposição dos fenômenos, e o desafio de compreendê-los através do olhar fílmico. A consequência dessa percepção fílmica na práxis, era a tentativa de se camuflar junto a paisagem fenomenológica a ser captada, e anular ao máximo, as possíveis interferências do gesto realizador, na cena a ser captada. Possivelmente, Heyer enxergou a proximidade dos processos tradutórios de Welles com o cinema-direto especificamente nesse espaço duplo: primeiro, o borrar barreiras entre realidades e ficcionalização das mesmas; segundo munir-se do aparato técnico, para invisibilizar a disposição de captação dos fatos narrados (no caso do cinema com imagens, no caso do rádio, com as sonoridades). Orson Welles narrou e traduziu muitas histórias do universo teatral e literário para o seu programa *Mercury Theatre on the Air*, e todas elas, foram espaços de experimentação disso que Heyer irá chamar *radio vérité*; contudo, nenhuma delas mostrou tamanho êxito nesse sentido, quanto a adaptação de **Guerra dos Mundos** de G.H. Wells.

Nos estudos da obra de ficção científica a ser adaptada, Welles captou possivelmente, que o medo daquilo que não se conhece, do receio diante do obtuso que colocava em xeque a realidade e a ficção imaginativa, deveria ser o mote de sua tradução, sendo assim, optou por, como já foi exposto, utilizar o rádio não somente como meio, mas também e principalmente, como plataforma de linguagem própria, era preciso se apropriar dela, era preciso trazer *vérité* para a plataforma expressiva em questão. Foi aí que Welles teve a ideia de, ao invés de narrar o livro do ponto de vista do narrador–personagem original, e teatralizá-lo literalmente, transmitindo o resultado das trocas de diálogo, deixando claro a ficcionalização do processo, ele optou por trabalhar a obra como um fato concreto em desenvolvimento, borrando um pouco as alamedas entre a realidade e a ficção. Buscando esse resultado, migrou a narrativa para um formato inusitado: boletins regulares de notícias. A obra

então era narrada, como se fosse atualizações reais do advento de uma invasão marciana nos EUA. Anexando aos boletins efeitos sonoros e cortes propositalmente representando a inferência dos marcianos nos meios de comunicação, conjugado a dramatização de Welles daquele radialista em constante abalo ao transmitir as notícias, Welles conseguiu criar ou recriar, o estado de pânico generalizado em relação ao obtuso desconhecido invasor, elemento fundamental na narrativa do livro. O formato foi tão convincente na época, que um caos momentâneo se espalhou por cidades inteiras, milhares de pessoas realmente acreditaram estarem sofrendo uma invasão de marcianos, lotaram as estradas tentando fugir, episódios de violência se deram, as linhas telefônicas inundaram de chamadas cheias de alarde, e o fenômeno do *radio vérité* se provou não só um avanço estético-narrativo, como um perigo para uma sociedade monomidiática praticamente nos termos da informação. Orson Welles assim como Houseman, assim como a CBS, tiveram que lidar com as consequências legais do ocorrido, contudo, o episódio tornaria Orson figura conhecida nacionalmente, chamando atenção de Hollywood.

No cinema, Orson Welles experimentaria sua fase mais profícua em relação as traduções. Esse profícuo gesto tradutório, não se revela, porém, em exclusivo, em suas obras acabadas e exibidas, mas sim, em um escopo maior de exercícios tradutórios onde uns alcançaram as luzes da feitoria, enquanto outros, não conseguiram a disposição situacional-financeira para ocorrer. É importante também ressaltar que mesmo obras como **Cidadão Kane** (1941), escritas como roteiros originais para o cinema, são profundamente untadas de referências literárias e enxertos literários em suas narrativas fílmicas. Logo, a tradução para Welles, não era só uma possibilidade, mas se comportava como ponto de partida frequente na sua forma de exercer autoria. Como tradutor, foi um autor exaustivamente experimental, traduziu de Shakespeare a Kafka, passando pela literatura *Pulp*, e desejoso de trabalhar com outros tantos autores no cinema como Herman Melville, Joseph Conrad e Miguel de Cervantes, que parcialmente conseguiu adaptar para o cinema (morreu em 1985 sem concluir sua adaptação de Dom Quixote que em 1992 seria concluída postumamente por um montador e também diretor Espanhol chamado Jesús Franco). É possível que esse vincular-se ao mundo adaptativo-tradutório no cinema, para Welles, se relacione com as suas vivências em outras linguagens artísticas e meios de expressão, não à toa, Paul Heyer, identifica Welles como “*A man for all media*” (HEYER, 2005, p. 13); as adaptações de Shakespeare, por exemplo, demonstram essa troca simbiótica entre o cinema e outra linguagem, no caso, aqui, o teatro. **Otelo** (1951), **Falstaff – O Toque da Meia Noite** (1965), e principalmente **Macbeth** (1948),

são filmes que convergem a uma tradução do intraduzível dos palcos elisabetanos, e é nesse desafio, que a autoria de Welles se ocupava. Proponho, pois, olharmos detidamente para cada uma de suas obras shakesperianas, para então, compreender melhor, seu estabelecer como autor-tradutor.

A primeira peça de Shakespeare traduzida para o cinema por Welles fora **Macbeth** (1948). Welles que já tinha dirigido e montado tal peça no teatro como vimos, conhecia alguns dos desafios de traduzir ou transluciferar aos moldes haroldianos o texto de Shakespeare para o cinema. Aqui, o desafio maior seria traduzir o caráter psicológico do texto de Shakespeare, o dinamismo que a desenvoltura textual propõe nos usos do espaço cênico e a expressão corpórea bifurcada, pendular, síntese do caráter conflitante de Macbeth entre outros personagens como é o caso de Lady Macbeth. Tudo isso, aparece como estrutura orgânica daquilo que Welles chamará voz, elemento a priori intraduzível como posto por ele mesmo, e, sustentáculo da ação dramática. Ou seja, Orson Welles tinha o desafio de tensionar a linguagem de chegada (o cinema) nos seus limites poéticos, para então, se aproximar dos sentidos e percepções do texto primeiro, neste caso, a peça elisabetana, que a sua época, fizera o mesmo, tensionando os limites da prosa teatral.

Tendo em vista isso, Orson Welles, através do seu cinema, precisava encontrar mecanismos tradutórios que possibilitassem a ele, ancorar uma possibilidade de materialidade audiovisual a essa voz poética. Nessa dissertação, debatemos a hipótese de que ele encontraria isso, na conjugação orgânica de dois mecanismos fílmicos, a cenografia e a montagem, que irão conduzir e situar o potencial interpretativo dos corpos dramáticos em cena. Dizer isso é polvilhar o entendimento de que essa poética a ser traduzida, atua de maneira tão complexa, que não há a possibilidade de acessá-la somente a partir de um recurso em recorte, unísono, isolado; não, é preciso moldar um aparelho metodológico para que esse elemento poético seja acessado e usado. A montagem e a cenografia farão esse papel de método tradutório para Orson Welles que opta por não perceber a peça como uma intriga simplória de corte, mas sim, como uma querela diegética mental. Um naufragar psicológico onde a mesma parte tenta se salvar e ao mesmo tempo, afogar-se. A cenografia irá proporcionar a espacialidade desse espaço psíquico, brumático, onde tudo parece borrado e em certa medida velado aos olhos estritamente cartesianos. A montagem por sua vez, fará esse espaço ganhar o movimento físico e psíquico em direção a dilatação da narrativa, que extravasa as linhas do texto de Shakespeare, e alcança o plasmar de psiquismos; ou seja, a formatação visual dessas fruições mentais em constante ebulição. Cenografia e montagem, portanto, atuam, como veremos com

maiores detalhes nos capítulos seguintes, em favor de construir esse relevo-paisagem que é arquitetura, mas também, simultaneamente, eco das distorções morais de Macbeth.

Como dito antes, era necessário reinventar a poética do texto, para então, se aproximar dela novamente, e é exatamente isso que a tradução intersemiótica de Orson Welles faz, manipulando o texto e tornando ele um eco fantasmagórico de uma mente em profundo desespero. Contudo, um filme como o de Orson Welles, muito mais preocupado em construir uma atmosfera narrativa através de recursos da linguagem fílmica, ao invés de fazê-lo através de uma materialidade ostensiva e hipernaturalista, dificilmente seria bem-quisto de imediato em uma indústria das odes as superproduções. Não à toa, para os padrões da época, onde o cinema se agigantava e buscava ostentar sua materialidade através do poderio expressivo de suas estéticas narrativas, o filme de Orson Welles não fora de imediato bem aceito, o olhar aburguesado e pequeno capitalista, menosprezaram os cenários feitos de material mais simplório, e os figurinos mais teatrais, preferindo adaptações shakesperianas como o **Hamlet** (1948) de Laurence Olivier, rico em refinamento de vestuário e construção cenográfica. Porém, ao fazê-lo, ao reduzirem o filme ao seu valor dolarizado, esqueceram de perceber a mensagem shakesperiana recriada através do olhar de Welles: tudo se dá, tudo se passa, mas não antes, da mente sangrar.

Esse sangrar metafórico e potente, realizado e traduzido por Welles, não à toa, quase dez anos depois, irá inspirar outro Macbeth, mas dessa vez, travestido nas vestes de um shogunato. Era o momento de Akira Kurosawa, novamente, distender os limites da linguagem narrativa do cinema, para trazer sua tradução livre de **Macbeth** em **Trono Manchado de Sangue** (1957). Há em ambas as traduções, e quem sabe, até mais na tradução de Kurosawa, esse movimento do distanciar-se da literalidade adaptativa, para buscar, entre outras coisas, uma atmosfera primeira, um sentido assimilador que a narrativa de **Macbeth** sede ao desprotegido olhar do espectador. Tanto o filme de Welles, como o de Kurosawa, reconhecem a necessidade reiterada por Haroldo de Campos (2011), de traduzir a partir do criar, principalmente, no âmbito do discurso poético ou da assimilação do valor poético da obra. Orson Welles fará isso através de uma montagem pendular que ora propõe a invisibilidade do corte, ora cria brotoejas no olhar com suas longas exposições, movimentos metafóricos, e usos da profundidade de campo, esse último recurso, fundamental para o reelaborar dos efeitos teatrais da ocupação do espaço cênico do teatro elisabetano de Shakespeare. Mas a possível inspiração de Kurosawa em relação a Orson Welles, não se restringe ao uso de efeito x ou y, mas sim, ou principalmente, na busca de criar uma atmosfera dramática que

mimetizasse o efeito psicológico da peça (que no caso de *Macbeth*, personagem, chega as vias do catatônico), o que Welles consegue fazer com engenhosidade, apesar dos poucos recursos (o filme fora produzido pela *Republic Pictures*, empresa responsável pela feitoria na época principalmente de faroestes de baixo orçamento).

A tradução de Kurosawa, chega nessa atmosfera do texto primeiro de Shakespeare através de caminhos comuns com Welles, a exemplo temos a composição estética de ambos os filmes, sempre preocupada em transformar o ambiente físico em uma extensão da lamúria psicológica das personagens norteadoras das histórias; mas também, ao mesmo tempo, existem diferenças gritantes entre os filmes, como o uso dos silêncios em cena (elemento bem mais acentuado nos filmes de Kurosawa) e a intensidade do papel de Lady Macbeth, no filme de Kurosawa vivenciada pela alcunha de Asaji. Apesar disso, apesar dos caminhos distintos, ambos, desaguam em um mesmo lugar: uma tradução intersemiótica preocupada em transpor o texto para recriar uma estética atmosférica da poética shakesperiana. Logo, esse comum desaguar por caminhos díspares, deixa claro, que a tradução, e principalmente, a tradução de uma poética, não é feitura óbvia ou retilínea, mas sim, uma constante nos termos da criação ou transcrição, como preferia Campos. *Otelo* de Welles, por exemplo, fricciona esse lugar tradutório novamente, expondo de maneira mais vulcânica essas possibilidades tradutórias através de outros usos principalmente da montagem no filme. É outro exemplo de furor tradutório shakesperiano que vale a pena olharmos mais detidamente.

Figura 5: Macbeth e Lady Macbeth conspirando.



Fonte: captura de tela

Figura 6: Washizu e Asaji conspirando.



Fonte: captura de tela

Escrita por volta de 1603, **Otelo**, peça de Shakespeare, acompanha o mouro Otelo, nobre que presta serviço militar a república de Veneza, em sua jornada de enamoramento por Desdêmona, filha do senador Brabantio (ou Brabâncio dependendo da tradução). Ambos se casam as escondidas devido a desaprovação do pai em relação a essa possível união e vivem até certo ponto felizes em sua reciprocidade amorosa. No então, temos Iago, alferes de Otelo, que desejava uma promoção de cargo, que fora dado a outro por Otelo e deseja vingar-se do Mouro. Em represália, executa sutilmente, porém, com presteza, uma sucessão de iniciativas para implementar na mente de Otelo, a ideia de que Desdêmona o trai. Otelo aos poucos é cooptado pelas deixas de Iago, tornando-se possesso por essa ideia de traição e por conseguinte, pelo ciúme; este o domina a tal ponto que ele assassina a amada Desdêmona, sendo uns dos feminicídios mais famosos da ficção literária.

Em **Otelo**, assim como em **Macbeth**, o desafio de traduzir as querelas internas das personagens se impõe. O Otelo do início da peça é sólido moralmente falando, sensato, valorativo nas suas escolhas, afetuoso com Desdêmona. No avançar da narrativa, graças as artimanhas de Iago, essa estrutura de personagem vai se desmontando. Otelo torna-se aos poucos disruptivo, incrédulo, violento e conspiracionista. Tudo isso, reverbera no corpo de Otelo com grande frenesi, não à toa, observamos em um dos auge desse conflito interno, Otelo sofrer com uma convulsão. O corpo então e sua liberdade criativa, mostra-se como fiel da balança na condução dessa história. O corpo, não à toa, logo, será o receptáculo principal norteador da tradução de Orson Welles, que irá procurar recursos tradutórios que apontem para esse corpo em frêmito constante.

Como já adiantado em certa medida na introdução dessa dissertação, o caminho estético e material escolhido por Welles para exercer traduções intersemióticas trabalhando com Shakespeare no cinema, será a conjugação orgânica de dois elementos fílmicos: a montagem e a cenografia. Aqui, diferente de seu **Macbeth**, o **Otelo** de Welles (filme de 1951)

trabalhará com externas e cenários reais, majoritariamente. A escolha, promove um realismo as cenas ao mesmo tempo que trabalha a ocupação do espaço cênico elisabetano através de uma maior liberdade de composição de cena, os espaços mais amplos, por exemplo, davam aos corpos dos atores, a possibilidade do gestual intrépido e amplo solicitado pelo texto e pelo teatro shakespeariano. Todavia, contrastando com essa formatação espacial, a montagem no filme se mostra profundamente metafórica e dúbia, transformando os lugares concretos, em ensaios labirínticos da mente de Otelo. Cenas com o eixo da imagem propositalmente desnivelado, contra-plongées ostensivos mesclados a uma montagem fragmentária e criadora de *loopings*, tudo isso, tornava o **Otelo** de Orson Welles um ensaio visual, uma nova tentativa de plasmar os anseios internos de uma mente dividida. Analisemos um pouco mais de perto as escolhas estéticas de Welles em **Otelo**, para entender como elas serviram a narrativa do filme.

Otelo é um texto que busca com frequência o movimento pendular, a duplicidade de intenções. Em **Macbeth** também há essa duplicidade, mas em **Otelo** ela se manifesta de uma maneira diferente, ela se manifesta de pelo menos duas formas distintas e simultâneas; a primeira, da parte de Iago, o alferes, existe enquanto cronograma, enquanto agenda secreta pessoal, este muda de moralidade e aparente intenção com leveza, mas mantendo a racionalidade que esquematiza seu fim último: vingar-se do mouro. Já a segunda duplicidade, é, como já dito, escalonável com os ciúmes de Otelo. Essa duplicidade de Otelo, na verdade, mas parece uma sucessão de acessos incontidos, que infelizmente, terminam no opulento assassinato de Desdêmona. Sabendo disso, desse traço marcante da peça, Orson Welles elabora uma decupagem, ou seja, um processo de escolhas de direção, que pretende estabelecer essas mudanças de caráter distintas através da imagem. Para Iago, planos mais sóbrios, representados por um *raccord* tradicional, que propõe uma montagem invisível. *Raccord*, é técnica de montagem fílmica, que estabelece a sequência de planos, desenvolvendo ritmo, e fazendo a narrativa se constituir. No *raccord* clássico, elaborado no início do século XX, a ideia é tornar a percepção do espectador a mais tranquila possível; o espectador, sendo assim, não deveria sentir solavancos do corte, ou qualquer ruptura de lógica de uma cena sequenciada para a outra. Daí a referência de montagem invisível, pois a síntese de um bom *raccord* nesses termos, era a sua não percepção. Pois bem, escolher priorizar as cenas de Iago a partir dessa decupagem, denota o mundo cartesiano da sua forma de agir e pensar, enganando praticamente todos os personagens da trama que cruzaram o seu caminho e usando-os para seu benefício. Assim como o *raccord* clássico indica, deixa em suspenso qual imagem será projetada em sequência, fazendo uma malha confortável para a percepção do

expectador, nós, espectadores, rapidamente, somos comunicados através dessa montagem o que também é claro no texto literário: Iago está sempre tramando. Já Otelo, no cadenciar de seu processo de desconfiança de Desdêmona, não só muda de personalidade, mas é erigido na decupagem fílmica de maneira igualmente diferente. Sua decupagem clássica, sóbria, *clean*, da lugar aos poucos a uma decupagem vertiginosa, com ângulos que rompem com o horizonte do olhar. Tal imagem construída aos poucos, denota a gradativa corrupção do seu caráter, e alimentam uma imprecisão imagética sobre seu destino. Relacionada a essa vertigem da imagem, símbolo da vertigem moral de Otelo, está uma montagem metafórica, de referência eisensteiniana, que tem como princípio e função eclodir principalmente nos momentos de rompante de Otelo, construindo uma sensação imagética de delírio através das imagens que rompem, com o já mencionado *raccord* clássico. Essa montagem metafórica eisensteiniana, será trabalhada com maior profundidade em seus usos e concepção nos capítulos seguintes, mas em suma, ela consiste em se apropriar da ideia de falso *raccord*, que seria uma quebra dessa continuidade sequencial de cenas intuídas ao público, para agregar uma sequência não aparentemente coerente, mas ao mesmo tempo síntese de uma sensação, sentimento, expressão, discurso ou quaisquer forças subjetivas comunicativas de interesse do autor ou autora do filme de representar e ou tensionar. Logo, notemos que a decupagem e montagem do filme simbolizam profundamente não só uma suposta natureza das personagens, mas também suas transformações, acompanhando o concatenar das personas, e transportando elas para uma possibilidade de síntese narrativa. Nesse sentido, o **Otelo** de Welles mostra-se novamente diferente de seu **Macbeth**, onde este último, já de antemão, logo cedo em sua narrativa, já estabelece uma atmosfera que, apesar de muito bem representar a disposição dos conflitos internos de Macbeth, sua dubiedade febril galgando à medida que sua crueldade se alavanca em cada ação assassina, ela é estática e consolidada logo cedo e permanece o filme inteiro. Já em **Otelo**, a dubiedade atmosférica da tradução, se constrói e muda ao longo do transcorrer do filme, sendo sua fluidez catártica o grande triunfo do filme. Contudo, tudo isso, a experiência em **Macbeth**, como em **Otelo**, seriam, na verdade, um grande preparo para a chegada, anos depois, do filme mais shakespeariano de Welles, ao mesmo tempo que o mais distante a nível da mimese elisabetana: **Falstaff – o toque da meia noite** de 1965.

Falstaff é um personagem que atravessa a trilogia histórica de Shakespeare que narra a genealogia de Henrique e seus reinados. Aparecendo desde **Henrique VI parte I** e fazendo sua última participação mais longa em **Henrique IV parte I e II** (Shakespeare escreveu **Henrique VI parte I, II e III** antes), Falstaff se notabiliza como um bebedor,

fanfarrão, ladino e figura de caráter duvidoso aos olhos de uma moralidade cristã medieval. Mas isso não é à toa, como estipula Barbara Heliodora (2016) ao falar sobre Falstaff e sua participação em **Henrique IV parte I**, é provável que Shakespeare, sendo ele profundo conhecedor da dramaturgia medieval, encontrou nas moralidades, gênero teatral medieval desenvolvido pela cristandade, e que em suma, dramatizava disputas entre o bem e o mau, representadas através da cooptação da alma de indivíduos, a fonte de inspiração para construir seu Falstaff assim como Hal, o príncipe de Gales, futuro Henrique V. Em **Henrique IV parte I**, temos uma flagrante disputa moral entre o rei Henrique IV e Falstaff. Cada um, representando um lado dessa moralidade medieval: a retidão e bondade investida no bondoso rei Henrique IV, e o mau encarnado no caótico e sacripanta Falstaff. Porém, como em Shakespeare nada se constitui somente de superfície, se olharmos de perto essa peleja de moralidade e suas experimentações, veremos que essas representações morais são mais turvas do que parecem. Henrique IV por exemplo, conspirou contra o rei anterior, Ricardo II (seu primo), e ascendeu ao poder através de um golpe de estado. Sua suposição de possuir uma moralidade superior, lhe permitiu justificar essa tomada de poder abrupta e violenta. Assim como, mesmo sendo um velho fanfarrão e ébrio, Falstaff é carinhoso com Hal, o príncipe, carinho e ternura essa, que ele nunca encontrara até então em seu pai, que o menospreza constantemente a pretexto dele não demonstrar as qualidades de um estadista. As moralidades então, aqui, são encenadas e pensadas de uma maneira distinta das referências do medievo; aqui, parece que com o passar da peça, o bem e o mau nunca estão bem estabelecidos, e todos, na sua labuta existencial, convergem mais para uma aceitação contextual do que são, do que encontram uma verdade acima de tudo (um pensamento profundamente medieval) que os represente enquanto pessoas. Hal então, vive em dois mundos, um em que ele é o príncipe e herdeiro, e outro, em que vive junto as pessoas comuns, dorme em tabernas, e se encanta com pequenas travessuras e encenações. Os dois mundos representam Hal e o conclamam, mas ele se lamuria, pois, o grande flagelo psíquico do homem o cerca: a escolha.

Posto esse contexto, é possível então compreender que nas peças citadas de Shakespeare, Falstaff funciona mais como um contrapeso moral que dar deixas para Hal se mostrar moralmente mais equilibrado, do que uma personagem emancipada completamente. Apesar de instigante, Falstaff com frequência é posto no seu devido lugar quando necessário, aos olhos de Hal, ele tem esse carisma e magnetismo pessoal incontornáveis, além de um afago paternal, mas seu estilo de vida lúgubre, torna ele, alguém, de menor escalão no âmbito moral. Orson Welles entra, justamente nesse lugar, explorando uma outra perspectiva de

relações, uma outra chave de discursividade, onde na verdade, Falstaff é o narrador fundamental junto com os seus da taverna e outros populares, serão eles os narradores dessa história nacional. A ideia, na verdade, já estava diluída nas peças genealógicas de Henrique, o povo com a varinha de condão, pincelando a magia do seu ponto de vista; mas ainda assim, esses pontos de vista são extremamente pulverizados e constituem mais uma dinâmica de ritmo nas peças de Shakespeare, do que uma iniciativa sólida de confrontação de realidades. O que Welles fará no seu filme, na sua tradução, é trazer esse ponto de vista para o primeiro plano e tirar a história do referencial prioritário da corte, levando-a então, para os bordéis, ruas, florestas, tavernas, espaços de vivência pública. Falstaff, portanto, será o interlocutor desse olhar, o boato que sonda a primeira página de **Henrique IV parte II**, e a perspectiva que incomoda o *status quo*. Mas como Orson Welles fez isso? Bem, vejamos brevemente a seguir.

Welles compreendendo esse contexto supracitado acima e toma algumas escolhas. A primeira escolha que Welles faz é apresentar primeiro Falstaff e sua disposição na existência, seu cotidiano, seu entorno, seu corpo, tudo isso antes de qualquer contexto outro. O faz para deixar claro que essa história não é sobre Henrique IV ou V ou mesmo as querelas da realeza, mas sim, uma história referente a um povo, que sobrevive as sombras dos encastelamentos dessa casta alta social. Orson Welles então, executa um conjunto de primeiras sequências, onde ele e outro personagem, Shallow, vagueiam por uma paisagem gélida a procura de um lugar para se aquecerem enquanto conversam sobre vivências em tempos de outrora. Essas primeiras imagens já fomentam uma atmosfera que implica em quem Falstaff é em parte. Essa estratégia, foi a mesma feita por Welles em seu **Macbeth** no cinema, onde logo que o filme começa, nos deparamos com as brumas e as *weird sisters* (as irmãs bruxas) preparando uma lamacenta substância, que vai ser moldada pelas mãos múltiplas delas em um arremedo de boneco, representando Macbeth. Nesse caso, a primeira sequência já estabelece a atmosfera dúbia, nada ali parece natural, tudo parece regido por algo que destoa dos sentidos, flerta com o maravilhoso de Le Goff. Já em **Falstaff – o toque da meia noite**, essa cena inicial estabelece um sentimento oposto ao de **Macbeth**, um certo naturalismo se impõe, entendemos bem rápido que Falstaff, assim como os seus, são acima de tudo sobreviventes, e que a materialidade das coisas não é elemento supérfluo em seu degradingar existencial, ela é o divisor de águas entre mais um dia de viver e um dia de penúria mortal. Novamente, não só as escolhas de cenas aqui são fundamentais para se construir essa constatação, mas também a escolha de montagem e cenografia. A montagem

nesse primeiro instante, e na imensa maioria do filme, é mais clássica, com *raccords* preocupados em mostrar e situar, ao mesmo tempo que permitem o avançar da história. Porém essa camada naturalista construída também através da montagem, é rompida com dois usos distintos da montagem, para fins mais específicos da construção do filme. O primeiro deles é novamente, as rupturas de eixo nos planos e na montagem, usados aqui, para mostrar as dificuldades de locomoção de Falstaff, imenso no seu corpo arredondado. O segundo uso se dá na cena de conflito militar entre os dissidentes da nobreza que querem derrubar Henrique IV e o exército do rei. A montagem nessa situação muda, transformando também o filme, encontramos agora uma montagem alternada, rápida e incisiva nos usos múltiplos de planos. A montagem alternada, importante frisar, consiste em uma lógica de montagem onde um determinado bloco de planos se repete em alternância na montagem. Há diferentes formas, contudo, de promover essa alteridade de planos e no caso do filme de Welles, essa alternância se dará em uma conjectura de promoção da simultaneidade dos acontecimentos (a batalha), o que Metz (1968) chamará de sintagma descritivo, ao tipificar a montagem alternada e suas variações. Esse uso da montagem, conjugado a aceleração dos quadros e um uso não padronizado de ângulos e planos nessa alternância sintagmática, criará uma atmosfera imagética de euforia, ruído, caos, desmembramento da lógica. A imagem que até então era naturalista e orgânica em certa medida, sai de cena para dar lugar a uma imagem que mais parece um espasmo da realidade, ou ainda, uma realidade alterada que melhor transmite o sentimento do ocorrido, do que o ocorrido em si. Tal técnica fora usada também no **Macbeth** de Welles em situação também de efusividade e virulência, porém os detalhes desse uso, serão melhor explorados no capítulo quatro dessa dissertação.

A cenografia não é somente outro aspecto fundamental nessa construção narrativa, como também, trabalha em comunhão com a montagem e suas variações. No caso de Falstaff, a cenografia varia, ora trabalhando com externas, ora trabalhando com internas. Essa dinâmica, cria um mundo que ultrapassa o regime narrativo do encastelamento da nobreza e povoa a história não só com outras paisagens, mas com outros pontos de vista, já que toda paisagem é um recorte de perspectiva em si. Se quisermos, podemos ainda, observar que essas cenografias, são captadas e usadas de maneiras distintas mesmo que estejam em um mesmo lugar categórico, a depender do que elas representam e sintetizam. Um bom exemplo é a cenografia da taberna onde Falstaff se aloja prioritariamente, e o castelo onde Henrique IV e sua corte vivem. Ambos são internas, são cenografias pensadas nessa disposição, mas simbolizam coisas distintas. A primeira, é filmada com maior agilidade, há uma mescla entre

planos estáticos e movimentos de câmera que acompanham as traquinagens do jovem príncipe que encena uma vida vadia junto a Falstaff. Aquele lugar é, por excelência, esse espaço de leveza e experimentação; a zombaria parece ser sempre a tônica, e a decupagem, claro, tinha que acompanhar essa formulação de cotidiano. Já no castelo, o plano estático predomina, o tempo que decorre ali, não é o tempo da vida, das vivências, dos apaixonamentos, da embriaguez, das afeições e afetações, não, é um tempo da sobriedade, da honradez, da opaca preocupação da manutenção dos lugares de poder. Logo, o tempo é amansado na estaticidade da imagem, e esta, por sua vez, nos faz confundir os nobres com pilastras empoeiradas, ornamentos e móveis. Em tom solene, sempre, o rei, Henrique IV, é interpelado e interpela. Fincado boa parte da narrativa no trono, a estaticidade dos planos e contraplanos constrói a ideia de que aquele lugar é quase uma mera conjectura do rei, ou uma extensão da sua languida existência. Essa disposição das coisas cria uma fricção entre Hal, filho do rei, futuro Henrique V, e o pai, já que cada um exerce uma ancoragem distinta na vida, a priori. Falstaff, antes mero contrapeso moral para Hal, aqui, aos olhos de Welles, é o triunfo da sabedoria alegórica. Suas ações, apesar de serem expostas aos olhos de Hal como covardes e egoístas, na verdade, revelavam o que realmente deveria importar na relação com o povo: a compreensão de suas realidades. Não à toa, sua taberna, que não é sua, mas é seu espaço de livre pensar e expressar, é pensada para um trânsito tão livre, em cenas e mais cenas, os atores transitam das maneiras mais fluídas e inesperadas no espaço, tornando-o quase, um picadeiro. A ocupação do espaço cênico, a liberdade em relação ao olhar ciclope da câmera na movimentação dos corpos; tudo isso é levado ao limite, para que a vida, ali, seja percebida na sua multifacetada dinâmica; não à toa, mais cedo nesse capítulo, foi alardeado que **Falstaff – o toque da meia noite**, era o filme de Welles mais shakespeariano sem o ser, pois captava os mecanismos do teatro de Shakespeare, e o potencializava até extrapolar as linhas da mimese restritiva. É assim devido aos usos dilatados da ocupação do espaço cênico, característica fundamental do teatro de Shakespeare, como já dito; é assim também, com as cenas de combate, que são eco do texto ágil de Shakespeare, mas graças ao recurso orgânico e uno da montagem juntamente com a cenografia, trazem um sentimento específico para o combate, construído através da transformação proporcionada pela tradução intersemiótica.

Falstaff – o toque da meia noite, une a experiência de **Macbeth** e **Otelo** como já dito, rapta a caracterização atmosférica, e a montagem e cenografia a serviço das cenas de efusividade e povoamento de **Macbeth**, assim como, traz o jogo pendular de cenografias internas e externas com decupagens específicas de **Otelo**, para narrar as peijas de dois

microcosmos que dialogam (Falstaff e os cidadãos comuns e Hal, príncipe de Gales e seu propenso destino como rei). O filme, sendo assim, representa um possível ápice na epopeia de tradutor-autor de Welles onde este, tenta descobrir como traduzir as linhas shakespearianas para os traços fílmicos. Notemos, portanto, através desse breve passeio por entre as obras reinventadas de Welles, que traduzir é antes de tudo para ele, o desaguar criativo fundamental, não recurso a ser anexado, mas pedra angular da sua composição autoral. Shakespeare foi a sua maior inspiração e não o fora em vão pois, o bardo do teatro elisabetano, também, era ele mesmo, um autor-tradutor que entendia, o lugar fundamental do texto de partida na composição de um olhar particular.

Compreendido esse lugar que Orson Welles ocupa de autor-tradutor, é necessário reiterar que apesar desse cenário, dessa breve ode a **Falstaff – o toque da meia noite**, **Macbeth** de Welles tem um apelo maior para essa pesquisa, pois, como fora a primeira obra shakespeariana a ser traduzida por ele, o salto tradutório se mostra maior e os ditames de compreender suas soluções mais acinzentadas, instigando o exercício da pesquisa como forma de construir caminhos possíveis para a compreensão desse gesto tradutor específico: a tradução intersemiótica não só de um texto, mas de um aspecto expressivo do texto, a voz, signo poético. Nos capítulos a seguir, iremos aprofundar o debate em torno desse objeto de pesquisa, a ideia é tentar compreender como a voz poética se expressa na tradução de Welles, e como em específico, essa tradução de **Macbeth**, foi executada, destrinchada e acomodada. Em suma, analisemos logo mais então, como trabalhava o autor-tradutor Orson Welles.

3 SHAKESPEARE E A TRADUÇÃO DA VOZ POÉTICA POR ORSON WELLES

Quando Vinícius de Moraes em 1942 encontra Orson Welles, o tilintar de várias questões sobre o cinema reverberavam em sua mente, dentre elas, a questão do lugar do som na construção do discurso fílmico. Vinícius então, para dar corpo a sua indagação, questiona Welles sobre a tradução do elemento voz do teatro Shakesperiano para o cinema. Segundo Vinicius, sua resposta seria:

O modo como me respondeu ao problema que lhe pus, o som cinematográfico, foi o que o próprio Chaplin ou o próprio Pudovkin teriam escolhido – o som, elemento “silencioso” da imagem, servindo-a para dar-lhe expressão. O problema da voz – quando lhe perguntei se achava possível levar Shakespeare ao Cinema –, definiu-o tão lapidarmente que, confesso, me emocionei. Para ele a figura humana não perde o seu sentido transportada do palco para a imagem, conservar-se em toda a sua riqueza de movimentos e de linhas. Mas não a voz. A voz pertence ao teatro como elemento “vivo” da ação. A transposição descarna-o, e modifica-lhe o valor essencial “carne e sangue” (MORAES, 2015, p. 164).

Nota-se que Wells, balizou sua resposta e fez uma proposta de diferenciação entre o som e a voz. O som surge como elemento agregador no cinema, reforçaria os sentidos e mensagens imagéticas, servindo para lhe dar uma expressividade mais holística, total. Eis sua função pragmática. Já a voz é descrita de maneira metafórica e essencialista, destoando da voz que representa potência vocal. Moraes põe fortes nomes do trabalho e da pesquisa fílmica – Chaplin e Pudovkin – para endossar a fala de Welles, legitimando assim, sua visão sobre o papel do som na narrativa fílmica. Porém, Pudovkin, junto com Alexandrov e Eisenstein em 1928 propunham uma outra abordagem sobre os usos do som no cinema. Os três autores, publicam no ano acima, já mencionado, um documento intitulado **Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro** (*A statement on sound*) onde estipulam que o melhor uso do som no cinema, não seria única, ou prioritariamente, o preenchimento da imagem com suas sonoridades naturais, mas sim, com sonoridades díspares a da imagem que disputem através da oposição a construção de sentido do bloco imagem-som. A isso, os autores junto com Pudovkin, chamaram *contrapontual method*. Tal crítica a um uso orgânico em exclusivo do som no cinema, é um reflexo de um debate mais amplo fomentado pelos soviéticos sobre o cinema enquanto linguagem, onde estes, põem a técnica de montagem, como sendo o recurso maior, que possibilita, o cinema, constituir-se linguagem de maneira específica, promovendo assim, a possibilidade do fazer artístico. (PUDOVKIN, ALEXANDROV, EISENSTEIN, 1928 apud MAKENZIE, 2014). Logo, para estes autores, era fundamental entender o som antes, como elemento de montagem, do que como ruído a ser captado e moldado junto a imagem.

Portanto, Wells em sua fala, diferente do que Vinícius de Moraes pensou, confluiu somente em parte em relação ao olhar de Pudovkin sobre o lugar do som no cinema.

Chaplin também aqui fora usado de maneira apriorística e leviana. Em seu *A Rejection Of The Talkies* (Chaplin, 1931 apud MAKENZIE, 2014, p. 568), declaração em formato ensaístico, Chaplin faz uma defesa enfática do cinema mudo e da pantomima como linguagem universal. Via o recurso técnico do som como algo passageiro, uma febre tecnicista, e resistiu até onde conseguiu em assimilar diálogos em suas obras. Seu primeiro filme falado viria somente em 1942, com **O Grande Ditador**. Para Chaplin, um dos grandes argumentos em favor do cinema mudo, era as possíveis barreiras que a língua falada criava, o cinema, para ele, se tornaria fundamentalmente nacional, e menos ontológico em seus temas. Chaplin, no fundo, se preocupava com as traduções do discurso fílmico, até então, essencialmente constituídas pela imagem sequencial.

Se olharmos detidamente, existe uma proximidade na preocupação alardada por Orson Welles em sua fala para Vinícius sobre a não traduzibilidade do elemento “voz” do teatro shakespeariano para o cinema, e as preocupação esboçadas em reflexões de Pudovkin e Chaplin. Cada um, do seu jeito, expõe os possíveis desafios de se traduzir discursos e elementos, de um campo expressivo, para outro. O objeto de interesse e pesquisa desta dissertação, se debruça sobre essas dificuldades tradutórias e mais em específico, tenta compreender como é possível traduzir um elemento próprio da linguagem teatral, exposto por Wells – a voz, signo poético –, para a gramática fílmica, movimento feito pelo próprio Orson Welles em 1948 com sua adaptação de **Macbeth**.

3.1 O ELEMENTO VOZ E A INTRADUZIBILIDADE TRADUZIDA

Ao tentar definir o elemento voz, Orson Welles o adjetiva metaforicamente e o estipula como elemento essencial do teatro shakespeariano. Nota-se assim, que esse elemento direta e indiretamente é posto em um lugar não prosaico, ou mesmo, narrativo-estrito. Portanto, partindo da fala de Welles, o elemento voz, se distancia da prosa e se aproxima da poética, vinculando-se assim, a um caráter poético do texto e da dramaturgia shakespeariana. Essa voz, que é poética, parece, se dilui nesse sistema narrativo – o teatro – e consolida sua potência narrativa. Contudo, Welles quando discorre sobre a voz, não só pauta seu caráter metafórico (valor carne e sangue), como seu caráter de intraduzibilidade devido à natureza

poética do elemento em questão. Sobre a tradução do elemento poético, Roman Jakobson discorre

a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 2007, p.63).

Jakobson na sua fala não só apresenta a questão da intraduzibilidade poética, como sugere ferramentas para um possível contorno da questão. A transposição criativa assinalada por Jakobson, nos alerta sobre a poética sendo não só o fim desejado na tradução de seus sentidos, mas também o recurso a ser trabalhado para melhor formulação das traduções. Ou seja, traduzir a poética, é, antes de tudo, poetizar também. Partindo dessa compreensão, a tradução intersemiótica, ganha um fôlego a mais, pois ela experimenta essa proposta de tradução poética não só virtualmente ou discursivamente, mas também, materialmente. Seu desafio de fazer o translado tradutório de uma plataforma de expressão artística para outra, usualmente da escrita para outro tipo de materialidade, já encarna a transformação tradutória equivalente da poética.

É possível que Orson Welles tenha chegado na mesma síntese sobre os caminhos tradutórios quando se propõe a traduzir para o cinema *Macbeth* em 1948. Quando ele o faz, ele assume, de certa forma, que a intraduzibilidade do elemento poético, na verdade, não é uma questão de imobilismo, mas sim, de método. Compreender isso é então, pensar, qual ferramenta metodológica e de linguagem o texto de chegada – o cinema – pode oferecer para essa aproximação de sentidos e funcionalidades vinculados ao lugar que o elemento poético voz ocupa no teatro de Shakespeare.

Para compreendermos melhor o translado tradutório efetivado por Welles a partir do cinema, é preciso assimilarmos qual o lugar e comportamento do elemento voz no teatro elisabetano de Shakespeare. Welles, como já vimos, dá ao elemento voz no teatro shakespeariano, caráter essencialista. Portanto a voz, mencionada por Welles, não se refere a capacidade fisiológica dos artistas e atores envolvidos na peça, mas sim, de algo que necessita ser exercido, sentido, assimilado, para tornar tangível e potente, as personas encarnáveis do espetáculo cênico. Semelhante a Welles, Aristóteles em seu **Sobre a Arte Poética** (2018) denota a poética, e mais em específico, a mimese, um valor filosófico de primeira escala e essencialista, pois é a partir destes que, em um primeiro instante, assimilamos o mundo e seus fenômenos e tentamos então, a partir do nosso gesto assimilador, traduzir e criar nosso mundo

material e de vivências. Aqui, acredito, existe um diálogo entre o conceito aristotélico de mimese e o caráter “carne e sangue” estabelecido por Orson Welles quando menciona o elemento voz. A mimese, para o ator, é importantíssima no seu momento de construção de personagem. É preciso aferir jeitos, posturas, tons e movimentos a um corpo, até então, nú daquele construto plasmado primeiramente nos signos das palavras. Essa construção se dá pela mimese, seja total ao cooptar uma referência já construída, ou recortada onde várias características de referências distintas se somam e são costuradas tal qual uma tapeçaria, e assim, o ator encontra uma síntese única para sua experimentação de dar vida a personagem. Ou seja, de encontrar a “voz” da personagem. Com isso, podemos perceber que tal voz, tal elemento, se encontra em suspensão, necessitando assim, ser ancorado a uma materialidade através de espelhamentos e metodologias que possibilitem essa construção e o encarnar desse elemento “carne e sangue.” Uma vez que exista essa construção mimética, esse corpo imbuído dessa voz persona, por demanda de espetáculo, ganha vida e movimento. Ocupa o espaço cênico. Aqui, os retalhos de características, ou a fronte mimetizada, ganham uma nova camada de complexidade e logo, aprofundam a dificuldade da tradução – o movimento está em pauta –, e logo a questão: como traduzir a costura persona-movimento, expressão do elemento voz alardado por Welles, no teatro de Shakespeare? Voltamos nesse momento ao dispositivo fílmico e suas possibilidades de linguagem para tensionar possíveis caminhos a essa pergunta norteadora.

A ilusão da imagem em movimento foi o que tornou o cinema, cinema. Tal ilusão se dá a partir da cinética fílmica, onde o movimento criado pelo intercalar de fotogramas ritmados, possibilita uma leitura estética-narrativa do filme. Responsável por essa cinética fílmica, a montagem (elemento fílmico) transformou as possibilidades do cinema, criando, efetivamente, uma linguagem de capacidades comunicativas próprias. Logo, se tentamos compreender a tradução da síntese shakespeariana persona-movimento (ancoragem do elemento voz) no caso de Macbeth de Orson Welles, é preciso também, compreender a montagem como referencial tradutor.

3.2 A MONTAGEM COMO REFERENCIAL TRADUTÓRIO

Martin Marcel (1926 a 2016) define montagem como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARCEL, 2005, p. 164). Apesar de simples, essa definição estabelece um importante fato para a compreensão do

cinema moderno (que se estende para além do cinema narrativo): não há cinema sem a organização de planos em um dado tempo, em uma dada abordagem. O cinema, portanto, inexistente, sem a práxis da montagem, que em suma, pode ser postulado como essa organização de planos com objetivos narrativos, estéticos, sensoriais. É na montagem, portanto, que o ilusionismo das imagens em movimento povoa a mente, cria possibilidades expressivas, costura o que será plasmado para nós espectadores.

Como vimos, o elemento poético voz, no teatro shakespeariano, é constituído na sua ancoragem orgânica e material de dois elementos, a caracterização mimética e o movimento, traduzir esse elemento voz, portanto, passa por traduzir esses dois elementos. A montagem, como já exposto, carrega em si o recurso mecânico e estético de operar o fluir das imagens, o movimento; e por conseguinte, nesse movimento, dá vida a caracterização dos personagens expressas no gestual trabalhado por atores e atrizes. Logo, é provável, que Welles, ao optar por traduzir o intraduzível segundo ele mesmo, o fez, tendo como grande referencial de condução de sua obra, a montagem como referencial tradutor. Falar isso, contudo, não é suficiente. É preciso compreender que tipo de montagem, Welles se filiará para traduzir Shakespeare e propor o seu Macbeth nos cinemas.

Orson Welles efetiva seu Macbeth em 1948, nesse período, a linguagem fílmica vivia um momento dúbio, ao mesmo tempo que se consolidava, com padrões e vícios próprios de usos exaustivos narratológicos, ela se reinventava e propunha outros usos, outros dilemas, outras formas de pensar o fazer fílmico. Tudo isso passava principalmente pela montagem, que na primeira metade do século XX, fora da construção de loopings imagéticos no chamado primeiro cinema ou cinema de atrações (COSTA, 2005), a chegada do som no cinema, celebrado como grande triunfo técnico, e mais tarde, triunfo narrativo também. Tendo acompanhado esse traslado de transformações da linguagem fílmica, Welles pôde, com o passar do tempo, experimentar em seus filmes, o melhor dos dois mundos – a linguagem sistêmica e de vanguarda – e assim, encontrar uma síntese que permitisse seu fazer fílmico único. Recursos como a montagem paralela e o *raccord* já tinham se estabelecido e tinham sua funcionalidade no desenvolvimento narrativo, mas é com as reflexões e usos da vanguarda soviética em relação a montagem, mais em específico, do cinema de Sergei Eisenstein, que Welles conseguiria encontrar uma plataforma de ação estética-narrativa. A seguir vamos tentar compreender melhor esse traslado reflexivo sobre montagem na perspectiva soviética, para então, delimitar os recursos usados por Welles na sua tradução intersemiótica.

3.3 EISENSTEIN E A MONTAGEM A SERVIÇO DAS IDEIAS

Como já foi dito, a montagem foi postulada ao longo dos anos enquanto elemento fundamental e fundante de uma compreensão do que é cinema. Tal postulação, passa diretamente pelos debates profícuos feito pelos cineastas soviéticos da primeira metade do século XX. Nesse sentido, algumas figuras chaves são importantes de serem visitadas, para uma visão holística sobre o tema. Um começo provavelmente arbitrário, mas ainda assim um começo, é falarmos de Lev Kuleshov (1899 a 1970) e seu “efeito Kulushov”, que catapultou o debate de como a imagem sequencial fílmica se relacionava com o expectador-receptor. Como ela se comunica? É possível realmente dar diretrizes concretas sobre intenções, sentimentos e mensagens ideológicas através da imagem? Kuleshov argumentava, como nos lembra Jacques Amount e Michael Marie (2003), que a forma como o expectador vai sentir-se e comunicar-se com a imagem, depende de um direcionamento partindo de uma cena central, e aquilo que a antecede ou intercala. Ou seja, a mesma cena, pode ter múltiplos significados, dependendo de como ela é montada. Notemos então, que Kuleshov traz a montagem para o centro do debate, e estabelece que depende dela, a potencialidade comunicativa do cinema. Com a chegada do som no cinema, seus estudos serão revistos já que agora, não mais depende unicamente da imagem, ou melhor, da montagem da imagem, a produção de sentidos; mas ainda assim, Kuleshov mostra-se necessário pois centraliza um debate difuso existente no início dos anos 1920 sobre como o mecanismo fílmico funciona no seu tear comunicacional.

O efeito Kuleshov, por tanto, é a compreensão de que os sentidos plasmados no cinema dependem do intercalar de imagens; o quadro, a fotografia, a cena, no seu singular núcleo de constituição, não teriam a plena capacidade de comunicação buscada para a narrativa fílmica; a não ser que a disposição cinética fornecida pela montagem os organize. O exemplo maior do experimento de Kuleshov, era o seguinte: O cineasta apresentava uma cena de um homem olhando para um determinado ângulo e intercalava ela com três cenas distintas apresentando-as aos públicos. A primeira, ele intercalava o homem olhando com um prato de sopa e um copo com algum líquido degustativo; depois ele intercalava o mesmo homem e uma cena de um velório de uma criança; e em terceiro intercalava esse homem de olhar específico com uma cena de uma mulher deitada em uma poltrona. O experimento feito com públicos distintos, dizia, que a feição do ator para cada público, variava de sentido dependendo da vinculação que a montagem apresentava na cena seguinte. Na primeira sequência fome, na segunda pesar, na terceira desejo. Ponderar sobre o experimento de Lev

Kuleshov em seu ateliê na escola de cinema de Moscow, é ponderar sobre como a montagem não só representa sentidos, mas os cria, o que para seu contemporâneo, Sergei Eisenstein (1898 a 1948), tal deixa, era a pedra angular de uma montagem vanguardista que viria.

A partir dessa premissa – a montagem como criadora de ideias – os filmes de Eisenstein tornaram-se filmes-ensaios sobre suas pesquisas que punham em xeque, uma gramática fílmica talhada na unidade imagética, no quadro, na cena, no fotograma, desenvolvida principalmente a luz dos filmes de D. W. Griffith (1875 a 1948). Era preciso ir além da individuação do olhar ciclope da câmera, e promover, o olhar plural da montagem disruptiva e maiêutica. Dizer que esse tipo de montagem (a Eisensteiniana) era uma montagem de princípios maiêuticos é dizer que, a fruição do filme, composta pela cinética fílmica, não só sintetizava uma visão de mundo, mas criava visões de mundo, promovia assim, um cabedal de novas ideias, através da dialética: montagem-cinema-ideia-montagem-cinema-ideia-etc. Para compreender melhor esse método de se pensar e fazer cinema (e mais tarde, com Welles, traduzir a partir da linguagem fílmica), é preciso voltar as categorias de Eisenstein sobre a montagem e o fazer fílmico.

Como nos lembra J. Dudley Andrew (2002), Eisenstein pensava o fazer fílmico através de categorias de conflito. Em sua pesquisa, o conflito de recursos fílmicos, plasmados na cinética fílmica, seria o grande catalisador de sentidos no cinema. Para então, criar uma montagem, e logo, um filme, é preciso antes de tudo, compreender e dominar as categorias que seriam expostas e confrontadas na experiência fílmica. Notemos que existe, nessa perspectiva, um claro eco das noções de uso do som no cinema, apresentadas por Pudovkin, Alexandrov e Eisenstein em sua **Declaração Sobre o Futuro do Cinema Sonoro** (*A statement on sound*). Porém, enquanto seus companheiros se preocupavam prioritariamente com o uso do som em conflito com a imagem, Eisenstein pôs a própria imagem, para ser confrontada consigo. Um forte exemplo de sua nova abordagem, era a atualização do sentido narrativo de técnicas como o *raccord* e suas tipificações.

O *raccord* é conceituado como um intercalar de sequências cinematográficas, de sentido lógico e vetorial (AUMONT, Jacques e MARIE, Michael, 2006). Essa lógica e técnica no seu sentido primeiro, remonta ao cinema hollywoodiano do início do século XX e tinha como proposta a invisibilização do corte entre sequências. A proposta do *raccord*, nesses termos, por tanto, primava pela fluidez clara do filme, pelo abrandamento do olhar, e pelo foco na condução vetorial de suas histórias. Contudo, o *raccord*, viria a ser com o tempo, um conceito guarda-chuva, abrigando outras técnicas de transição entre sequências. Entre os

efeitos vinculados ao *raccord*, existe o falso *raccord*, que se constitui, basicamente, nesse cinema primevo, como um erro de continuidade. Ou seja, quando a sequência seguinte na lógica fílmica, não compõe o contexto lógico e vetorial proposto previamente pelo roteiro do filme. Esse erro de continuidade pode abrigar várias coisas, mas seu efeito, era imediato, o estranhamento. Eisenstein observou esse fenômeno, esse estranhamento do olhar e logo se apropriou dele propondo entre outras coisas, que o falso *raccord* não fosse um pecado capital fílmico, um comportamento a ser evitado ou um sinônimo em exclusivo de incompetência, mas sim, uma ferramenta a serviço do olhar fílmico. Mas não qualquer olhar, o olhar conflitante e gerador de sentidos, de ideias, daí, sua ideia de uma montagem intelectual.

Um exemplo que ancora esse conceito de imagem em conflito com imagem, gerando sentido, ideia, comunicando, é um recorte de sequências em **A Greve** (*Strike*, 1925) do próprio Eisenstein. Nas sequências finais do filme, os trabalhadores grevistas são rechaçados pela cavalaria do governo, no momento de pico da violência praticada contra os trabalhadores e suas famílias, existe uma oscilação de imagens, de sequências. Em um momento vemos os grevistas sendo violentados, noutra, vemos instantes de um processo de abate de um boi em um matadouro. A montagem do filme oscilando entre esses dois contextos, cria uma síntese de sentimentos, sensações, propondo ao espectador, uma aproximação afetiva dos acontecimentos que se passam na tela: o massacre da comunidade de trabalhadores que resolve entrar em greve. Dessa forma, vemos que o falso *raccord* fora apropriado para gerar uma montagem metafórica, que instiga o espectador através do choque e da diferença e vê, em seus olhares, uma não passividade aliada na construção da narrativa fílmica.

Nota-se então que a dialética imagética proposta por Eisenstein, proporciona através da não previsibilidade das sequências, encontrar uma poética não traduzível somente na literalidade dos acontecimentos demonstrados na narrativa fílmica tradicional. Esse efeito, ou melhor, esse recurso, aparece no cinema de Orson Welles inúmeras vezes com destaques para **Cidadão Kane** (1941), **A Dama de Shangai** (1947), **A Marca da Maldade** (1958) e, como já dito, quando ele se propõe a desencarnar o elemento “carne e sangue” do teatro shakesperiano adaptando **Macbeth** (1948). Por tanto, a montagem, e mais em específico a montagem metafórica de Eisenstein, soa, como o recurso tradutório a ser explorado nesta pesquisa enquanto método de tradução, tendo em vista, seus usos sucessivos na filmografia de Welles para traduzir textos literários e teatrais para a gramática fílmica. Todavia, importante frisar, apesar da montagem ocupar esse lugar fundamental de fomento a tradução nesse traslado tradutório abordado, a sua potencialidade plena, só se efetiva ao emaranhar-se com

as escolhas de cenografia. Ou seja, cenografia e montagem trabalham como uma unidade metodológica tradutória. No capítulo que se segue, teremos a oportunidade de deslumbrar de maneira efetiva, como essa união de dispositivos fílmicos trabalham juntos para propor ao signo poético voz uma ancoragem material; assim como, sedimentar as bases teóricas que nos fazem acessar os funcionamentos do gesto tradutor e em especial, da tradução intersemiótica.

4 MONTAGEM E CENOGRAFIA COMO TRANSCRIÇÃO E MÉTODO DE TRADUÇÃO

Christian Metz em seu **A significação do cinema** (2014), afirma que o cinema se constitui como linguagem e não como língua. Parte da sua defesa se dá em pelo menos duas frentes. A primeira, compreendendo o cinema como campo sígnico: campo relacionável de significados. A segunda pensando o cinema através de sua natureza híbrida: parte olhar subjetivo humano, parte olhar ciclope do equipamento fílmico. Enxergar essas caracterizações do cinema é poder vê-lo como plataforma de expressão artística atuante em zona limítrofe das significações, um lugar fenomenológico que Lotman (1996) chamou de fronteira no seu conceito denominado semiosfera. Na fronteira da semiosfera (semiosfera esta, que Lotman definiu como: “*um continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organizacion.*” LOTMAN, 1996, p. 11), as convulsões entre língua e linguagem se dão, produzindo burburinhos de significantes responsáveis pela atualização de conceitos, crenças e cultura histórica. O cinema, no seu gesto estruturante e criador, já traz a gênese da poética por existir nessa zona de fricção constante do imaginário, e o faz, entre outras formas, confeccionando sua cinética fílmica através da montagem. A montagem então, se revela aqui, poética na sua participação da criação fílmica, e logo, recurso de captura poética. Contudo, essa captura, nutre um hibridismo também do ponto de vista estético. Partindo da estética analítica de Bense já mencionada, podemos perceber que a subjetividade autoral se faz representar na montagem costurando o olhar do cineasta. Porém, apesar desse comportamento de uma poesia natural, estabelecida por essa subjetividade pessoal direcionada, essa poética só pode ser alcançada partindo também de um efeito parte consciente, parte inconsciente da imagem concatenada em movimento. Portanto, é possível pensar na montagem e sua capacidade poética fílmica, como uma poesia natural aos moldes de Bense, mas com substratos de poesia artificial. Ou seja, a intencionalidade autoral apropria-se do efeito do maquinário fílmico, para então, circunscrever e direcionar sua intenção poética-narrativa. Logo pois, podemos pautar que a montagem assim como o cinema, se manifestam como poesia natural, mas ocupam também o espaço da poesia artificial, sendo sua captura poética, um exercício constante de tenuidade.

A captura poética é o que dá sentido ao movimento tradutório de Welles e seu processo de recriação performática-fílmica do elemento poético voz no cinema. Haroldo de Campos, em seu ensaio **Da tradução como criação e como crítica** (1962) já nos alertava

sobre a difícil empreitada dessa captura. Para ele, a poética da poesia escoa, transborda, foge da obviedade dos sentidos imediatos das palavras conjugadas. A poesia, e por conseguinte a poética, necessariamente era conjuradora de novos sentidos. A poesia, por tanto, no seu exercício de existir e ser performada, distenderia a língua e onde ela tocasse como linguagem. A partir desse crivo, dessa reflexão imbuída de inquietação, Haroldo de Campos no mesmo ensaio cunhou o conceito de transcrição. A transcrição constituiu-se ao longo do tempo não só como síntese teórica, mas também como recurso e método tradutório. Ao longo das décadas, Haroldo de Campos ampliou seu conceito e experimentou a natureza de suas reflexões na práxis de seus próprios trabalhos tradutórios, que iam de textos teatrais orientais (Hogoromo de Zeami, de Motokiyo Zeami), a poetas do nosso imaginário nacional (caso de Gregório de Matos).

A transcrição via, como já dito, a poética como um processo de transmutação de sentidos. Logo, para se traduzir poesia e suas poéticas, era preciso se aproximar não unicamente das palavras, mas sim, do movimento criativo feito pelos autores e autoras. O antecessor da transcrição, a tradução estrita, preocupada com as palavras em primeiro e único plano, oitocentista por excelência, não conseguia acessar o que a transcrição alardeava sobre o método criativo como elemento fundante e norteador de qualquer processo tradutório, em especial, do poético. Portanto, é preciso criar para se traduzir; é preciso distanciar-se dos sentidos imediatos do texto de partida, para então encontrar equivalentes no espaço semiótico das significações do texto de chegada. É aqui, que Haroldo de Campos propõe uma semiótica da operação tradutora em seu ensaio **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora** (2011).

Essas significações, defende Haroldo, podem ser acessadas com maior frequência, a partir do momento que o texto poético, seja ele poesia ou prosa poética, é visto e lido, de um ponto de vista da constante construção. Ou seja, a poética, por atuar nessa zona de fricção de sentidos (semiosfera), se põe sempre como obra aberta, como obra profícua em entendimentos e traduções. O absoluto é descartável, e em seu lugar, o novo provocador interpela os sentidos. Esse efeito de um novo provocador constante, é chamado por Haroldo a partir de uma releitura de uma fala de Luciano Anceschi, de maiêutica poética (2011). Tal partir de provocações de sentidos, e delas, o fomento de traduções, estabelece uma forma de traduzir que antes de tudo, necessita do distanciamento e do entendimento do gesto criador, como gesto tradutor. Como aponta Linda Hutcheon “Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2013, p. 325); considerando o adaptar

como um heterônimo do traduzir, Campos e Hutcheon dialogam de maneira propositiva levando a tradução poética para uma síntese metodológica onde traduzir a poética é, antes de tudo, recriá-la, ou seja, transcriar.

Vejam os que a tradução da poética ganha, com Haroldo, contornos de recriações possíveis para então traduzir os elementos poéticos. Ambos, Hutcheon e Campos desaguardam em um enfrentamento da perspectiva não tradutória de Jakobson em relação a poética. Se para Jakobson quanto mais distante da prosa vetorial mais difícil de traduzir, ou mais receosa a tradução, para a transcrição de Haroldo, quanto mais a linguagem fora tensionada, mais convidativa a tradução, mais possibilidades de explorar o novamente criar a partir do já criado, ou seja, traduzir. Parece, não existe texto intraduzível em relação a poética para Campos, mas sim, abordagens anacrônicas que pressupõem um intangível sentido cristalino, único e concreto que deve ser buscado a todo custo. Um Santo Graal falacioso da tradução. Quando nos distanciamos desse horizonte tradutório com ares de purista, a tradução torna-se o que ela pode ser fundamentalmente: um escopo de exercícios criativos em pró da busca de uma experimentação balizada entre o texto de partida e o texto de chegada. Logo, é preciso estar preparado ou preparada para incluir no gesto tradutor as tenuidades, os discursos abertos, a delicadeza de cada sensação.

Dizer tudo isso é apontar para o cinema e seus aspectos, em especial, a montagem, e visualizar como ele constrói discursos partindo de um lugar tênue de poesia natural e substrato de poesia artificial (segundo uma leitura da estética de Max Bense), estando já de antemão em uma posição privilegiada para traduzir a partir de uma releitura da poética do texto de partida. O cinema, portanto, é hibridismo por ser meio tradutor através de recursos como a montagem e a cenografia, e destino último por ser a plataforma de expressão escolhida para tradução. Situando finalmente seu lugar e seus recursos, é preciso agora falar sobre suas práticas tradutoras, sobre como Orson Welles utilizou dessa montagem de Eisenstein conjugada a uma determinada abordagem cenográfica, para encontrar o signo poético voz em seu **Macbeth**.

4.1 A TRADUÇÃO EM PRÁTICA. WELLES E A CAPTURA DO ELEMENTO POÉTICO VOZ NA SUA TRANSCRIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Em um primeiro momento, refletimos como o elemento poético voz do texto shakesperiano se ancora na materialidade da performance teatral através da construção da

persona e da elaboração do movimento de ocupação do espaço cênico. Segundamente, foi acrescido que a montagem metafórica ou intelectual de Eisenstein foi recurso fundamental para Welles recriar esses aspectos na linguagem fílmica juntamente com a cenografia. Por terceiro, foi defendido que o uso da cinética fílmica e da dialética das imagens nessa montagem se enquadravam nas proposições de Haroldo de Campos ao criar o recurso-método-política-tradutório chamado transcrição, e, por conseguinte, essa mesma montagem, podia ser método e recurso tradutório. Nada mais poético do que criar recriando a partir da diferença (nesse caso de linguagem). Postulado tudo isso, a seguir, vamos nos deparar com as articulações específicas feitas por Orson Welles, atravessadas por esses denominadores comuns acima mencionados, para traduzir **Macbeth** para o seu olhar.

4.2 A PERSONA TRANSCRIADA EM MACBETH DE ORSON WELLES

O elemento poético voz, parece se manifestar primeiro na caracterização da personagem no corpo que performa, que atua. Dizer isso, é ponderar que o corpo tem uma vicissitude fundamental para que essa poética seja notada e sentida. Macbeth, o personagem, sem dúvida é destes que evoca uma corporeidade própria, uma flutuação expressiva, uma rudeza maleável para se fazer criar. Essa afirmativa, vem do texto Shakesperiano, que tensiona com frequência a dúvida, a insegurança, a temeridade, diante da realização dos desejos mais profundos do personagem, que resvalam, em um primeiro momento, de maneira estranha, com a condição de usurpar um poder a ele não conferido.

Macbeth fora escrito provavelmente em 1606, e narra a história da ascensão ao poder de um homem, através do hediondo ato do assassinato. Porém, a particularidade de Macbeth está nas flutuações morais dos personagens, principalmente o núcleo em torno de Macbeth, e na construção de uma narrativa compromissada a refletir sobre o eco dos dramas internos do homem (espécie, organização social) na sua vida prática (bem antes dos ensaios psicanalíticos de Freud). Macbeth não é só um assassino, uma síntese da maledicência, mas sim, alguém em constante disputa consigo mesmo sobre como organizar e disputar com seus desejos por poder. Algo dele urge pelo assassinato, algo nele, urge pelo cândido amor e respeito para com sua liderança, futura vítima do assassinato (rei Duncan). A geografia e os títulos são o disfarce, a obra se utiliza desses elementos para falar sobre um ser humano que afrontou contra seus valores e oscila entre a consciência do absurdo feito, e o abraçar do intragável. Eis o porquê Macbeth, prova-se, constantemente, com o passar do tempo, um

desafio ainda tremendo para ser executada e montada, tal fato se dá pois não basta expelir as falas, é preciso descobrir o reverberar dessa guerra oculta dentro de sua persona, e então, construir as consequências na epiderme da ação dramática.

Para Renata Pallottini, em seu *Introdução à dramaturgia* (1988), a ação dramática urge por um sentido na ação, por uma motivação literal ou intrínseca da personagem. Uma ação não será dramática, caso, ela não parta de um desejo que movimenta as intenções e ações concretas da personagem. Shakespeare, em *Macbeth*, torna dúbia essa leitura da ação dramática e por conseguinte, sua feitura enquanto personagem. Primeiro porque o desejo de *Macbeth*, assim como de *Lady Macbeth*, são pendulares e brumáticos. Pendulares porque oscilam frequentemente e brumáticos porque ora se apresentam em evidência, ora se ocultam ou se travestem de movimento repetitivo, automatizado ou melhor, ritualístico. A pressa de *Macbeth* em cumprir com os ritos e obrigações normativas da coroa é um bom exemplo desse desejo travestido de ritualística. Shakespeare, por tanto, ao contrário do que autores e autoras como Margot Berthold (2004) tracejaram, efetiva seu teatro muito mais a partir de uma tênue compreensão das personas, do que através de efusividades dramáticas.

Mostra-se por tanto, que esse corpo cênico, tem como objetivo maior traduzir essas ambiguidades internas e convocar a atenção dos olhares. Como então, voltando a pergunta cerne dessa pesquisa, fazer isso para e no cinema? E mais em específico, na tradução de Orson Welles? Na imagem, o corpo, soa como um bibelô em meio a ventanias. Há tanto de tudo na imagem contínua fílmica, que ele, o corpo, precisa de precisão e recorte para ser o que deve ser. Aqui, o direcionamento do olhar fílmico visando a criação dessa correnteza fluída de imagens, é fundamental, a montagem conjugada com o olhar autoral, vão expor esse corpo a nudez das intenções narrativas.

Welles, para captar esse corpo que constrói a persona de seus personagens, primeiro cria uma proposta de relação entre o texto falado, e o texto filmado. Aquilo que é dito e principalmente, aquilo que não é dito, porém é escrito, se relacionam através do olhar ciclope da câmera. Como exemplo, podemos observar o seguinte trecho:

(à parte)
 A tentação do sobrenatural
 Não pode nem ser má e nem ser boa:
 Se má, por que indica o meu sucesso,
 De início com a verdade?...
 Se boa, por que cedo à sugestão
 Cuja horrível imagem me arrepiava
 E bate o coração contra as costelas,
 Negando a natureza? Estes meus medos
 São menos que o terror que eu imagino;

Meu pensamento, cujo assassinato
 Inda é fantástico, tal modo abala
 A minha própria condição de homem,
 Que a razão se sufoca em fantasia,
 E nada existe, exceto o inexistente.
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 458).

Nesse momento da peça, Macbeth é tomado pela fruição de seus pensamentos, e questiona-se sobre a natureza dos acontecimentos previstos pelas *weird sisters* (as irmãs bruxas) que preconizam o seu tornar-se rei da Escócia. Esse é um momento de suspensão de pensamentos, no espetáculo teatral, é um instante onde o ator, com frequência, mira a superfície de semblantes e contracena com estes olhares estranhos, mas curiosos. Os outros, são a psiquê aflita de Macbeth, e é para ela, durante toda a peça, que parece, ele ora se regozija com quem é, ora, lamenta seus pensamentos e ações junto a consciência coletiva e particular da plateia. A deixa “à parte” no texto da peça sinaliza tal movimento de interlúdio entre falas para esse comunicar consigo. Não confundir momentos como esse com monólogos. O monólogo estabelece uma fala centralizadora do momento cênico, por vezes, representa a totalidade da ação cênica. Em Macbeth, assim como em outras peças de Shakespeare, existe sempre uma pluralidade de ações para além de um protagonismo em cena. Esses momentos de suspensão, intercalam falas, mas não paralisam a cenografia, ações dramáticas paralelas, a cena por si. Essa simultaneidade desenvolveu um dinamismo nas peças de Shakespeare e fez de suas personas, de seus personagens, figuras sempre em *stasis*, em conflito perpétuo trajado, esculpido nos corpos dos atores.

Tendo em vista tudo isso, Orson Welles precisava magnetizar seu público também através desses momentos de suspensão, de euforia mental. Para isso, como dito antes, forjou uma tecitura de relações entre o texto escrito e falado, e o texto composto em imagens e som. Nesses momentos de expressão de fruir psicológico, por exemplo, Welles construiu sua transcrição através de recursos fílmicos que se complementam para transcriar o efeito de diálogo com o público (aqui espectadores). Primeiro, estabeleceu o olhar aproximado a câmera como fundamento de expressão e tradução das falas flutuantes, codificação expressiva das internalidades do personagem no texto de partida (a peça). O primeiríssimo plano, plano mais aproximado da feição, surge após planos conjuntos, para trazer as dimensões desse salto do externo para o interno. Em seguida, ao fixar o olhar em um ponto de fuga do quadro em um ângulo de três quartos (ou seja, entre o frontal e o lateral) brevemente estático, a fala da suspensão é interpretada, mas com lábios cerrados, transformando assim, o olhar no ponto de escoamento de sentidos. Para complementar a artimanha fílmica, Welles ainda introjeta nesse

instante uma montagem sutil, um mini *looping*, uma pequena repetição de quadros que dura quase quatro segundos gerando um efeito ambíguo. Ao mesmo tempo em que nos deparamos com um momento de suspensão, e aparente pausa, a imagem nos tensiona a um estado de dissociação da realidade, mimetizando, uma sensação de espanto mágico vivenciada por Macbeth, afinal, o preconizado estava ocorrendo em detalhes sem que ele buscasse isso, a realidade, parecia tudo, menos concreta, menos estática; e a imagem criada por Welles, uma falsa imagem estática, cria justamente, nos termos do seguimento fílmico, essa sensação transcrita no texto shakesperiano.

A leitura crepitante da realidade, da parte de Macbeth, traz ao autor tradutor, no caso aqui, Orson Welles, a oportunidade de explorar esse frêmito de sentidos em constante deslocamento. A transcrição haroldiana novamente nos auxilia a compreender como o texto poético untado de incertezas e discursos abertos, é um convite a tradução. Como Santaella nos lembra “A teoria da tradução de Haroldo de Campos é, antes de tudo, uma teoria da tradução de textos estéticos... (SANTAELLA, 2005, p. 223).” Dizer isso é nos lembrar que Haroldo se distancia de uma noção da tradução literal, preocupada com os sentidos imediatos e pragmáticos do vernáculo, e busca um equivalente criativo nos termos da criação para traduzir ou recriar o texto. Sendo assim, para se traduzir a poética de um texto, é preciso de um movimento equidistante de criação poética. Traduzir a poesia poetizando. Esse movimento de busca equidistante entre o texto de partida e o texto de chegada por um método de poetizar traduzindo Haroldo de Campos denominou isomorfia, e mais tarde paramorfia.

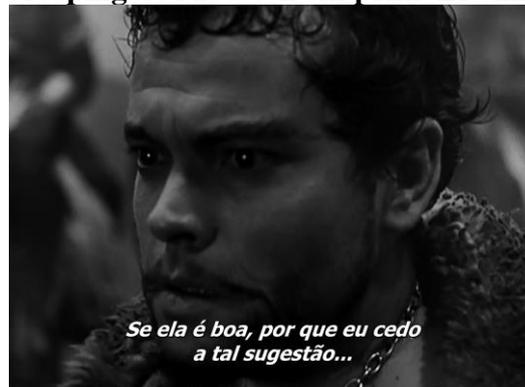
Orson Welles trabalha justamente nessa zona poética, habilitada para a transcrição. A equivalência construída por ele para narrar os momentos de embates psíquicos na obra de Shakespeare demonstra a paramorfia atuando na constante transcriadora. É através desse processo, que a persona, um dos aspectos representativos do elemento poético voz, se apresenta traduzida.

Figura 7: Plano Conjunto frontal. Macbeth e Banquo.



Fonte: captura de tela

Figura 8: Breve looping de Macbeth em primeiríssimo plano, em 3/4.



Fonte; captura de tela

Esse recurso paramórfico estabelecido por Welles se distribui em outros momentos de sua tradução, moldando assim uma baliza para plasmar as personas e seus embates internos. Algumas flutuações são percebidas, mas usualmente, desembocam na mesma decupagem de planos evidenciando a montagem como recurso tradutor dessas internalidades em constante combustão.

Um exemplo dessas flutuações de bases tradutórias estabelecidas é o que se dá na primeira aparição de Lady Macbeth no filme. Ao invés de seu momento de suspensão partir do plano conjunto para o primeiríssimo plano, há na verdade um *raccord* com efeito de fusão entre uma imagem de semblante de Macbeth, fazendo um relato oral para um personagem que transcreve uma carta para Lady Macbeth, e o semblante de Lady Macbeth já lendo a carta. A fusão é um efeito de montagem onde duas sequências são sobrepostas causando um efeito óptico onde as duas imagens se entrelaçam. Nessa situação, a fusão cumpre múltiplos papéis nesta transcrição. Primeiro, promove o salto espacial responsável por apresentar o espectador

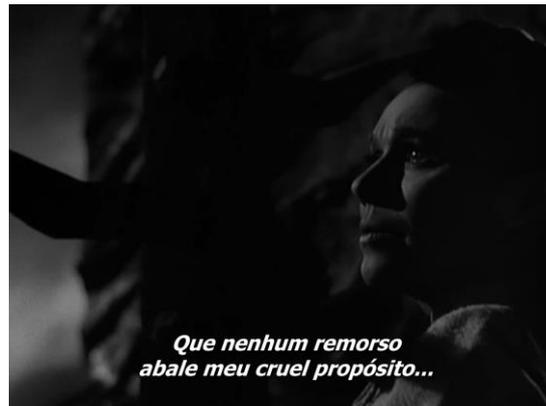
a personagem Lady Macbeth e ao espaço do castelo de Duncan, onde boa parte da peça se dará entre assassinatos e intrigas. A outra função é fazer o salto subjetivo a nível de fruição, da mente de Macbeth, para a da sua esposa. A carta enviada explicando os últimos acontecimentos (o encontro com as bruxas, o recebimento de um novo título, o anunciar que seria ele, Macbeth, rei) é a ponte promovedora desse salto diegético, não só as imagens se fundam na verdade, mas as vozes também, até que elas se tornam somente a voz de Lady Macbeth, consolidando sua fruição como o referencial primeiro naquela sequência fílmica recém-estabelecida. Um terceiro efeito promovido pela fusão, é um certo sentido de transferência dos desejos de Macbeth para sua parceira. Ela acaba, por assim dizer, constituindo-se como extensão do oculto desejo de Macbeth pelo assassinar de Duncan. Nesse ponto da narrativa, ele se questiona se precisaria agir (assassinar Duncan, o rei) para que esse destino revelado a ele ocorresse (tornar-se rei) ou se ele só precisaria aguardar. Porém, a ideia de uma ascensão rápida ao poder gradativamente começa a tomar mais força e fazer sentido, em breve, ele tomaria a atitude fatídica. E a fusão? Como representa isso? Bem, como já dito, além das imagens, as vozes também se intercambiaram nesse efeito de transição. O efeito faz com que, momentaneamente, não haja distinção entre a voz de Macbeth e de Lady Macbeth, apesar da simultaneidade de suas ocorrências. Logo, o efeito de transição transcria a projeção do desejo de Macbeth para sua amada, que, mesmo no seu momento posterior de suspensão mental solitária, individual, ratifica o desejo de Macbeth.

Figura 9: Lady Macbeth e Macbeth. Transição



Fonte: captura de tela

Figura 10: Lady Macbeth, sozinha



Fonte: captura de tela

Outro uso instigante da montagem no filme de Orson Welles para traduzir esses momentos de dinâmica mental, se dá, na cena que ocorre enquanto Lady Macbeth prepara o terreno para o assassinato, recolhendo as adagas dos guardas, e deixando a porta dos aposentados do rei Duncan entreabertas. Nesse interim, Macbeth, pondera sobre a natureza de seu ato futuro, e possivelmente delira em torno do dilema moral. Tal sequência é construída através do seguinte trecho da peça:

Será um punhal que vejo, à minha frente,
Com o cabo para mim? Vem, que eu te agarro!
Não te alcanço, mas fico sempre a ver-te!
Então não és, visão fatal, sensível
Ao tato como os olhos? Não és mais
Que uma adaga da mente, peça falsa
Nascida da opressão sobre o meu cérebro?

...

Tu guias no sentido em que eu já ia,

...

Aí estás;

Mas ora pinga sangue a tua lâmina

Antes Seca.

...

‘Stá morta a natureza e sonhos maus

Abusam de quem dorme. A bruxaria

Celebra Hécate, e o Assassinato,

Desperto pelo lobo, sentinela

Cujo uivo é o seu alarme, pisa manso –

Qual Tarquínio Estuprador – pro seu alvo,

Como um fantasma.

...

(SHAKESPEARE, 2010, p. 477).

Tal cena, que se passa no ato dois, cena um da peça, tensiona, como já dito, esse momento de incerteza de Macbeth em relação ao cometimento de seu ato assassino. Existe,

provocado pelo texto de Shakespeare, uma febril ilusão que personifica a duplicidade do ato, o punhal. O objeto, não objeto, que encarna a sensação tênue, da mente de Macbeth. Orson Welles, novamente, irá traduzir esse momento de suspensão e materialização da persona se utilizando da montagem, porém, promovendo uma outra relação ciclópica entre o olhar da câmera e a performance do ator (no caso, o próprio Welles). A montagem nessa situação, tentará criar um simulacro, que emule essa vertiginosa ilusão de Macbeth. Para fazê-lo, Orson Welles, irá captar Macbeth em seus delírios, através de um uso simultâneo da montagem invisível ou montagem clássica (BORDWELL, 1986), e a montagem intelectual de Eisenstein (COSTA, 2003).

A montagem clássica, se caracteriza pela sucessão lógica de planos, motivada a criar um avanço narrativo onde o espectador esteja ciente previamente do futuro imediato das sequências. É nela que se consagra a técnica do *raccord*, que promove a junção de planos de maneira sutil com propósito de fazer transcorrer a história sem grandes solavancos. Por conta disso, ela fica sendo chamada também de montagem invisível, pois os cortes são omitidos em função dos avanços da narrativa. Nessa mesma forma de fazer fílmico, surge também a ideia do falso *raccord*, que seria justamente uma quebra dessa lógica fluída entre as sequências. O falso *raccord* representava tudo aquilo que não deveria estar ali logo em seguida: a cena de um outro lugar da narrativa, o objeto de cena não atualizado, uma imagem truncada entre planos, tudo, um “erro” apóstata nos cânones da gramática fílmica que teria que ser evitado ao máximo.

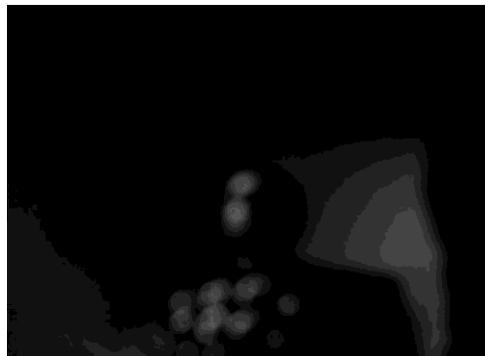
Porém, como já dito, Eisenstein (1898 a 1948) vai subverter esse conceito de falso *raccord* e propor seu uso como dispositivo disruptivo e narrativo. Usando o falso *raccord* como recurso narrativo-simbólico, Eisenstein promove um cinema, onde as histórias e a experiência, passavam pela não onisciência do espectador, permitindo assim, um diálogo com o discurso aberto, e a imaginação do espectador-leitor da obra.

O que ocorre é que Orson Welles irá absorver o melhor desses dois mundos para criar sua transcrição intersemiótica da cena de Macbeth em seus delírios morais. Primeiro, ele usa a montagem clássica e seu efeito de invisibilidade dos cortes da montagem para dar um fluir no preâmbulo que antecede o embate interno de Macbeth. Cria-se então um trato velado, uma sensação apaziguada proposta ao espectador pelo filme e seu efeito de montagem invisível em que, de certa forma, o espectador sabe o que vem em seguida: Lady Macbeth preparou os punhais, deixou a porta aberta, logo, o avançar das imagens nos diz que Macbeth subirá as escadas e irá matar o rei Duncan assim como seus vigias. Mas aí, quando

deslumbramos Macbeth, vem a quebra, o princípio da dúvida e o delírio sobre o ato mordaz representado por uma imagem de um ídolo de barro (feito pelas irmãs bruxas no início do filme) e o punhal, decepando sua cabeça ou incitando o ato. A quebra da continuidade lógica das cenas, promove um sobressalto ao espectador, assim como, Macbeth se encontra alardado. A cena continua e uma vez mergulhados no embate interno de Macbeth, vemos um princípio semelhante de transcrição de suas falas em suspensão, porém, nesse momento, existe uma outra flutuação da abordagem até então postulada como ponto de partida para as traduções.

Como já foi visto, Orson Welles quando abordava um momento de suspensão mental no filme, tinha estabelecido uma abordagem de transcrição e logo tradução: aproximação do ator ou atriz da câmera até estabelecer um primeiríssimo plano em três quartos (um meio termo entre um enquadramento frontal e lateral), sendo filmado este de baixo para cima (chamado ângulo contra-plongée). Nessa sequência, porém, ao invés do corpo atuante (Orson Welles como Macbeth) dirigir-se a câmera, enquanto a fala vaga em sua fruição mental, a câmera que o faz, se aproximando de Macbeth com um gradual desfocar. O uso desse movimento técnico, promove uma um borrão imagético rápido, que vai e vem, a partir de cortes sucessivos e movimentos de foco que oscilam entre o foco completo e níveis de fora de foco. Há aqui, uma sobreposição das técnicas de montagem, onde o *raccord* fruto da montagem clássica tenta avançar a cena, como se Macbeth tentasse se livrar daquelas sensações, no entanto, os elementos de falso *raccord*, promovidos como recursos simbólicos (aos moldes da montagem intelectual de Eisenstein), não permitem essa travessia e fuga plena. Há um engasgo das imagens, assim como há um engasgo dos quereres de Macbeth.

Figura 11: Transição através de desfoco



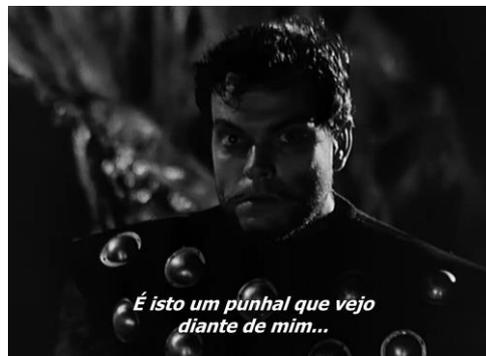
Fonte: captura de tela

Figura 12: Ídolo de barro e punhal ameaçador.



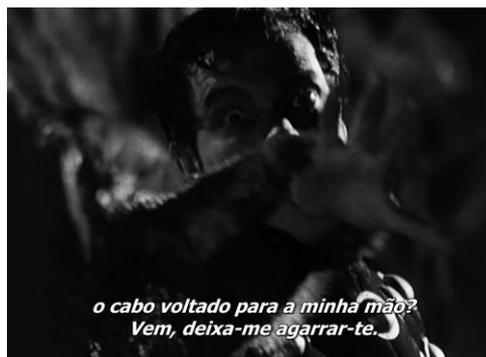
Fonte: captura de tela

Figura 13: Macbeth pondera o assassinato.



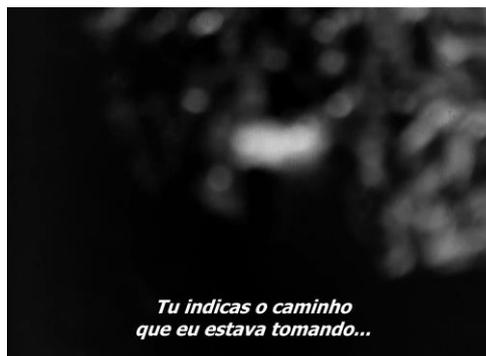
Fonte: captura de tela

Figura 14: Macbeth delira



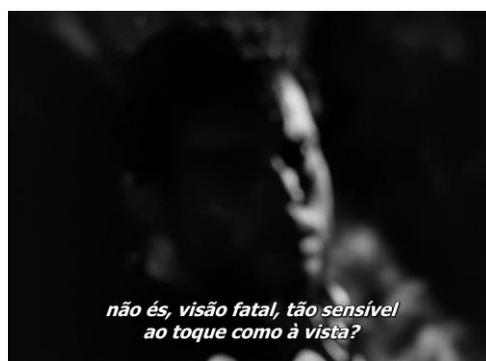
Fonte: captura de tela

Figura 15: Desfoco proposital como recurso



Fonte: captura de tela

Figura 16: Desfoco, mimese do embaralho mental diegético



Fonte: captura de tela

Como demonstrado, Orson Welles estabeleceu, com algum grau de variação, um mecanismo de transcrição através da montagem para as situações de fala vinculadas a fruição mental. Tal exemplo de categoria tradutora expõe as bases do seu processo de tradução intersemiótico onde, para cada registro de especificidade da formatação do teatro de Shakespeare, há uma transcrição na linguagem fílmica que possibilita o mimetizar e o potencializar dos efeitos primeiros do texto shakesperiano.

Abordamos por um tempo a questão da tradução da persona, característica performática elencada do elemento poético voz, mas esta característica, que ancora a materialidade do corpo, a poética do elemento supracitado norteador dessa pesquisa, desemboca em uma outra característica performática do teatro, e em especial, do teatro shakesperiano, que é o movimento, e mais em específico, a ocupação do espaço cênico. A seguir, vamos debater que possibilidades de transcrição, a tradução intersemiótica de Orson Welles de **Macbeth**, encontrou para desenvolver essa mobilidade cênica no âmbito fílmico.

4.3 MOVIMENTO, ESPAÇO CÊNICO, E A POÉTICA DO ELEMENTO VOZ TRANSCRIADA EM MACBETH DE ORSON WELLES

O movimento, como já dito anteriormente, se manifesta como partícula também performática do elemento poético voz, junto com a mimese configuradora de personas. O movimento em cena pode ser abordado de várias formas, mas, como estamos falando do teatro shakesperiano, é importante frisar novamente, que quando se fala em movimento no teatro de Shakespeare estamos falando de ocupação cênica ou do espaço cênico. Ocupar o espaço cênico trazia para a época, algumas quebras de paradigma como já esboçado; o monólogo era substituído por uma ação dramática; havia circularidade nas atuações; os atores sempre exerciam mobilidade e expansionismo a fim de evitar os olhares entediados. As próprias falas das peças urgiam por esse dinamismo ao emplacar em uma mesma síntese expressiva diferentes modulações de emoção. Era preciso encontrar um corpo para aqueles personagens que se expressavam de maneira múltipla, e logo, evocavam a necessidade de movimentos com diferentes conotações em uma mesma cena. Analisemos a seguinte passagem em **Macbeth** para compreender a disposição desse dinamismo do texto, que cria uma tenuidade na interpretação das personagens, e, por conseguinte, uma movimentação pendular (que não é eufórica ou somente eufórica é ora corpo agitado, ora corpo detido, ora corpo indeciso).

Quem é sábio quanto atônito, em fúria,
 Leal e neutro a um tempo? Não, ninguém:
 A força do meu violento amor
 Venceu o senso da razão. O rei
 Jazia ali em seu sangue dourado;
 Cada talho feria a natureza
 Pra admitir a ruína; os assassinos
 Lá ‘stavam, coloridos pelo ofício,
 Cobertos de entranhas. Como impedir
 Quem tem amor no coração e neste
 Coragem pra exhibi-lo?
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 489)

Nesse trecho do segundo ato, cena três, Macbeth encena uma revolta pela morte (causada por ele mesmo) de Duncan, o rei. Tomado por uma suposta fúria, ele mata os supostos assassinos do rei, que foram encontrados com as armas do crime, junto ao corpo, manchados de sangue. Essa fala elucida bem a dubiedade gerada pelos diálogos de

Shakespeare e como isso encontrava eco, nos corpos e seus movimentos de ocupação de palco.

Percebamos, que a fala trazida no exemplo, tem uma cadência pendular. Quando uma frase enfática é feita, com evocação e fúria, logo em seguida, uma frase de abrandamento, de tolhimento de si se apresenta. Macbeth exprime sua suposta fúria, ao mesmo tempo em que pondera sobre o lugar dela. O ato de fúria que se justifica pelo amor, ganha contornos borrados. É possível ver uma mescla de sensações e camadas, afinal, Macbeth encena indignação e pesar em relação a morte de Duncan, porém, em certo nível, realmente é compelido por esse pesar. Seu ato de assassinato, assim como ele se relaciona com as suas consequências, nunca é algo resolutivo, mas sim inconstante. Por tanto, quando Macbeth fala do pesar da morte de seu rei que ele matara, apesar de encenar, ou parecer encenar, Macbeth, transborda momentaneamente, também, o concreto sentimento de pesar. Ou seja, falácia e verdade coexistem na mesma fala, na mesma frase.

Perceber essa coexistência, essa ambiguidade discursiva no texto de Shakespeare, nos permite compreender a necessidade de um corpo maleável na sua posição cênica, e, por conseguinte, o lugar do movimento (aspecto do elemento poético voz) nas interpretações do teatro de Shakespeare. Esse corpo, abrigo da persona construída (aspecto outro do elemento poético voz), expressa essa tenuidade de fala, e, por conseguinte, se adapta as flutuações sentimentais. Para fazê-lo, é necessária uma polivalência de movimentos e usos do espaço do palco. Notemos a ocupação do espaço cênico não é esteticista por si, ou meramente exercício inócuo de sentido, mas sim, eco e consequência metodológica, do arranjo de como as falas nas peças de Shakespeare, e mais em específico nessa situação, em Macbeth, são executadas e desenvolvidas. Há um duplo dizer constante nos termos do sentido, e logo, demanda-se uma movimentação, um gestual igualmente duplo, muitas vezes paradoxal.

Orson Welles experimentara Shakespeare como interprete e diretor no teatro (**Rei Lear, Ricardo III, Júlio Cesar, Macbeth**, entre outras), e por conta disso, compreendia bem essa demanda dos textos de Shakespeare. Em sua adaptação de **Macbeth** (1948), o movimento, aspecto fundamental da elaboração cênica de Shakespeare, foi codificado também para uma perspectiva fílmica, foi-se elaborada uma transcrição basilar, que serviria para vários instantes de uso paradoxal e expansivo do espaço cênico, aqui, restrito ao quadro fílmico, as arestas da bitola. Olhemos com atenção para essa codificação do movimento shakesperiano, para melhor compreendermos o traslado tradutório intersemiótico, que deu vazão a materialidade fílmica do elemento poético voz.

Como já dito anteriormente o movimento de sentido múltiplo, dúbio e constante, ganha os palcos a partir de proposições do texto de Shakespeare, em especial, das falas das personagens. Conjugado a isso, como já dito também no capítulo I, os novos modelos de teatro da época elisabetana (verticais e circulares ou semicirculares) demandavam das companhias de teatro, um exercício constante de espetáculo multifocal, representado não para uma única plateia, mas para várias plateias em diferentes acomodações do seu derredor. Portanto, para traduzir Shakespeare, era preciso transcriar não só o espaço do palco elisabetano, como seus usos. Orson Welles, ciente da importância desse salto adaptativo, promove em seu **Macbeth** (1948), essa transcrição a partir de usos específicos da cenografia, conjugada a montagem ora clássica, invisível no seu corte; ora impregnada de falsos *raccords*, provocando desorientação e inconstância visual. Ambos os aspectos mencionados (cenografia e usos da montagem), isoladamente, dificilmente exerceriam o efeito adaptativo da movimentação cênica em Shakespeare, isso porque, a cenografia no filme de Welles, por si, é elemento estático, encerra-se em si após ser montada. É preciso uma articulação com ela, para torna-la elemento vivo e transbordante das vontades do texto fílmico. Já a montagem em si, isoladamente, também não é suficiente para mimetizar (no sentido de transcriar) o efeito de movimento cênico transbordante do texto Shakesperiano, isso porque, a montagem avança, recua, recorta, sobrepõe, invisibiliza e se invisibiliza, cria solavancos, promove sentidos, mas não cria espacialidades assim como as ocupa. A cenografia, na verdade, é que o faz. Ela que estipula a espacialidade onde o filme se dará, onde a imagem será truncada em um bloco imagético contínuo. Por isso, ambos, cenografia e montagem, serão abordados como mecanismo orgânico único, pensado para plasmar a ocupação do espaço cênico e seus fins narrativos.

A partícula do elemento poético voz, movimento, desenvolvido no teatro shakesperiano como eco da dubiedade dramática de seus textos, aparece na tradução de Orson Welles como uma síntese propositiva entre cenografia e montagem. Por exemplo, nas sequências de cenas que narram o desenvolvimento do complô assassino entre Lady Macbeth e Macbeth, onde se trama em detalhes o ato do assassinato e se executa o mesmo, podemos ver essa transcrição se dando a partir dessa síntese. Macbeth e Lady Macbeth, vagam pelo soturno castelo do rei Duncan. Ora as claras, ora ocultando-se em sombras providas por estruturas que formam um castelo erigido diretamente da pedra. A câmera os acompanha enquanto eles oscilam entre proximidade em relação as lentes e busca pela profundidade do campo, criando assim, uma circulação constante que promove a representação plástica da

stasis em que ambos se encontram. Essa profundidade de campo (*deep focus*), elaborada para fins dramáticos, será uma das grandes marcas estéticas e narrativas de Orson Welles em suas digressões tradutoras para o cinema. A profundidade de campo, como reflete Müller (2015), no caso da cinematografia de Welles, vai explorar um duplo efeito de construção narrativa: ao mesmo tempo que essa profundidade de campo flerta com um realismo, ou uma vontade de expressar a espacialidade do real, ela cria uma hipérbole imagética desse real espacial, pois o quadro fílmico deixa claro sua diferença entre o olhar humano, e o olhar ciclope da câmera. O primeiro, o olhar humano, com uma capacidade de percepção especificada nos termos da profundidade de campos, enquanto a câmera, e o enquadramento, nos mostram uma profundidade de campo no âmbito do abrangente. Essa sobreposição de experiências óticas, promovem o que foi chamado de hipérbole imagética, ou seja, uma imagem que está para além da sua reminiscência material, uma imagem que a nível de efeito, constrói interpolações narrativas. Tal uso do *deep focus* dramático também foi possível pela escolha incomum para a época dos usos de lentes 18,5 mm. Tais lentes conjugadas a velocidade da montagem provocavam uma distorção, uma deformidade da espacialidade explorada a partir da profundidade de campo, criando, assim, a desejada atmosfera tênue, lúgubre, eco da mente fragmentada de Macbeth, dividido entre o poder e seu código moral. Logo, quando falamos sobre como o conflito nos textos de Shakespeare mobilizam os corpos e sua ocupação do espaço cênico, no cinema de Orson Welles, não poderia ser diferente, esses corpos, captados pela câmera, e revelados ao mesmo tempo que ocultados pela cenografia, formulam o ensaio particular de Welles sobre como conduzir essa ocupação do espaço cênico.

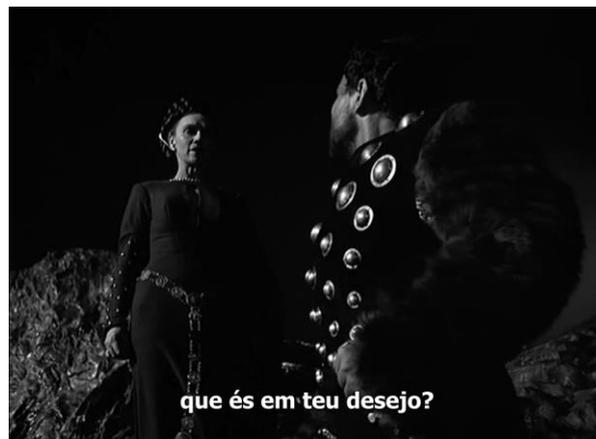
Partindo dessa reflexão é possível desaguar na percepção de que a montagem e a espacialidade da cenografia criam uma paisagem fílmica, responsável pela diegese visual da tradução intersemiótica de Orson Welles de **Macbeth**. O movimento, a ocupação cênica, expressões do elemento poético voz em Shakespeare, se materializam em uma imagética psicologizada, onde a paisagem não parece relevo ou mera construção material humana, mas sim, um frêmito poético que expressa medo, desejo, gozo e crueldade, ou seja, a representação da mácula moral de Macbeth, cada vez mais crescente e ululante.

Figura 17: Transcriando a ocupação do espaço cênico I



Fonte: captura de tela

Figura 18: Transcriando a ocupação do espaço cênico II



Fonte: captura de tela

Figura 19: Transcriando a ocupação do espaço cênico III



Fonte: captura de tela

Figura 20: Transcriando a ocupação do espaço cênico IV



Fonte: captura de tela

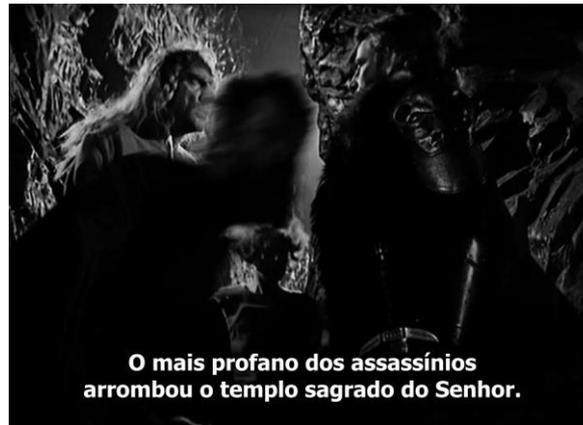
O movimento na tradução fílmica de Orson Welles, tem grande destaque, a herança trazida do teatro por um ator experiente como Welles, implode tanto em cenas mais fechadas como cenas mais amplas, ou, como é mais comum, transições e oscilações entre as duas dimensões de cena. É preciso, na verdade, explorar essa variabilidade de espaçamentos no quadro para se atingir o objetivo de mimese do palco elisabetano. Um conjunto de sequências ímpar para perceber essa oscilação, são as sequências que sucedem a descoberta do assassinato do rei Duncan. Nestas sequências, há um grande alvoroço no castelo devido a descoberta da morte do rei. Esse alvoroço e sua urgência, é desenvolvido através de um confluir de pessoas por espaços estreitos da cenografia do castelo, conjugado com cortes mais rápidos do que usualmente estávamos habituados até então na narrativa. Os cortes nos levam de amontoado a amontoado de pessoas, com pequenas falas sobre o ocorrido, a montagem fragmentada cria aqui a sensação de burburinho. O que no texto shakesperiano seria uma troca horizontal entre atores e suas falas, com uma prerrogativa multireferencial das falas, devido a natureza, já detalhada, dos teatros elisabetanos, em *Macbeth* de Orson Welles vira um turbilhão de expressões simultâneas. A convulsão sonora se emparelha a imagética e a sensação é que há sempre alguém em algum lugar. A simbiose montagem fílmica mais cenografia, então, permite que além de exercer o papel das trocas de fala (sempre preocupadas com as referências circulares de ocupação de espaço) do texto shakesperiano, haja um potencializar desse efeito, criando uma euforia coletiva, porém particular nas interpretações e perspectivas. Acima, abaixo, dos lados, a frente e trás, todo lugar há um corpo expressivo que nosso olhar capta através da construção narrativa da cenografia e montagem.

Figura 21: Alvorço no castelo após a morte do rei



Fonte: captura de tela

Figura 22: Alvorço nas passagens estreitas do castelo



Fonte: captura de tela

Novamente, porém, Welles usa da montagem clássica (invisível) como preambulo para uma ruptura imagética através da montagem metafórica de Eisenstein. Mesmo que sutil, a ruptura propõe uma contraposição simbólica aquele tumulto, assim como, um outro tipo de ocupação do espaço cênico. Acontece que, em um dado momento, seguindo os cortes rápidos da montagem clássica que discorre e traduz a euforia do contexto, temos um corte abrupto para um plano mais detido, na imagem, temos o personagem do clérigo que acompanha a comitiva do rei Duncan, prostado, rezando e junto a ele, uma sombra de uma cruz, que se comporta como se fosse ela, a própria sombra do senescal da igreja. Ele está estático, ancorado ao chão, diferentemente dos outros até então que buscavam, cada um, um objetivo distinto e desesperado em uma noite de morte. Quando Welles usa essa imagem para quebrar a dinâmica até ali estabelecida, corroendo a aceleração com um momento sacro e particular, ele promove uma dialética de sentidos a partir das imagens sequenciadas. A montagem

intelectual de Eisenstein logo, prova-se de novo, diluída na transcrição das categorias constitutivas do teatro shakesperiano para a tradução intersemiótica de Orson Welles de **Macbeth**.

**Figura 23: Clérigo rezando em meio a convulsão social.
Exemplo de uso de um sutil falso raccord promotor
da montagem intelectual de Eisenstein**



Fonte: captura de tela

Tendo em vista esse quadro analítico, é possível que a mimese elaboradora da persona, e o movimento, eco da demanda física e textual, ancoradouros do elemento poético voz em Shakespeare, encontrem seu potencial ampliado na dialética gerada pela montagem metafórica de Eisenstein. A seguir, uma reflexão mais detida sobre a geração de sentidos a partir das imagens fílmicas de **Macbeth** de Orson Welles.

4.4 QUANDO A DIALÉTICA DAS IMAGENS TOCOU A SEMIOSFERA: SENTIDOS E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O seguinte capítulo, até então, procurou falar sobre as transcrições feitas por Welles, para tentar atualizar e traduzir para a linguagem fílmica, o elemento poético voz, diluído no teatro shakesperiano. Parece, Orson Welles cria conjuntos de estratégias tradutórias fílmicas para dar conta de cada sustentáculo do teatro de Shakespeare apresentado. Foi falado primeiro, por exemplo, da tradução do corpo e mais em específico, do eco do texto que molda esse corpo ambíguo que dissimula, ama, odeia, sem uma blocagem para expressar cada sensação. Não. Tudo é postulado em uma mesma síntese do texto teatral de Shakespeare. Orson Welles, logo, como demonstrado, cria articulações com técnicas a priori diametralmente opostas de montagem (montagem invisível, e montagem intelectual) para traduzir o corpo tênue do teatro de Shakespeare.

Em seguida, um gesto semelhante de tentativa de compreensão é feito com a específica ocupação do espaço cênico demandada pelo teatro shakesperiano. Ou seja, são apresentadas as possibilidades tradutórias empregadas por Welles para traduzir essa característica que ancora (assim como a mimese corpórea já citada) o elemento poético voz. Nesse caso, Welles encontra em uma orgânica relação entre montagem e cenografia, o artifício criador para transcriar e logo, traduzir o movimento e os usos do espaço cênico shakesperiano em seu filme.

É preciso notar que as estruturas desenvolvidas por Orson Welles para traduzir **Macbeth**, desembocam com frequência no mecanismo de conflito de imagens, promotor de sentidos e de um dialogismo imagético capaz de traduzir seu olhar enquanto autor. Essa dialética das imagens, norteia as sensações de ruptura, efusão, mensagem paradoxal (mensagem textual em conflito com a visual) que povoam o potencial comunicacional da obra. Logo, as estratégias fílmicas de transcrição, assim como de tradução através da montagem e seus recursos, cria um ambiente favorável para a ação da poética e sua profusão de sentidos fora do escopo usual das palavras e das imagens, e para a criação de novos signos: referências semióticas de expressão, sentido e reflexão.

Quando a montagem transcria no espectador novos signos, ele, o filme, é partícipe em um processo denominado semiose. Para Charles S. Peirce, através de Haraldo de Campos (2011), a semiose representa o traslado tradutório gerador do signo mental, nominado interpretante por Peirce (2005), que por sua vez, gerará um novo signo, materializado e ancorado na sua tricotomia (Ícone, índice e símbolo). Como já dito, boa parte da ação dramática em **Macbeth**, acontece nas internalidades, na fruição mental de seus personagens, ou seja, em meio a sua semiose geradora de signos de desejo e moralidade. Esses signos confluem constantemente para uma reelaboração através da tradução intersemiótica em constante feitura por Orson Welles, e promove, assim, um capturar de nossos olhares para um fenômeno mais tênue, que é a compreensão das transmutações de linguagem e onde elas se dão. Na semiótica da cultura, Lotman (1922 a 1993) tenta localizar esse fenômeno, e de alguma maneira, compreender a navegação dos sentidos, tão importante na realização poética. Por conseguinte, para compreender como o comportamento do elemento voz do teatro shakesperiano traduzido para o cinema de Orson Welles através da montagem e seus dispositivos se dá, é necessário, ancorar e compreender a manifestação desse fenômeno de transformações de sentidos e códigos, é necessário voltarmos a semiosfera e suas fronteiras.

Yuri Lotman criou seu conceito de semiosfera partindo do conceito de V.I. Vernadski (1863 a 1945) de biosfera. A biosfera de Vernadski englobava não só os relevos geográficos da superfície terrestre, mas também as dinâmicas químico-orgânicas que compunham essa esfera vivaz (1997). Lotman, por tanto, ao definir semiosfera, procura também incluir no seu desenvolvimento conceitual, não só um panorama semiótico, mas também, incluir nesse espaço fenomenológico, as relações sócio, históricas e culturais, que regem a construção das comunicações e de suas linguagens (nas quais os signos se encontram). Por conseguinte, a semiosfera se firma como um *continuum* semiótico de identidades, ao mesmo tempo que flerta com a multiplicidade referencial das linguagens e das línguas. Esse flertar, esse friccionar, é, aos olhos e cunho de Lotman, o motor do desenvolvimento linguístico e do costurar de um atlas semiótico sobre as comunicações humanas: só podemos nos compreender ou pela identidade comum ao pertencer a semiosferas semelhantes, ou no reconhecimento da diferença, reelaboramos nossos valores e ampliamos nosso mundo sócio e crítico.

O conceito de fronteiras nesse momento de entendimento conceitual, é muito importante para Lotman e nossa reflexão. A fronteira (*border*), é o lugar onde há as trocas entre os materiais da semiosfera, e os materiais do espaço alosemiótico ou extrasemiótico. É aqui, que as traduções acontecem, pois a semiosfera, precisa traduzir esses conteúdos, esses signos distintos, esse material semiótico para a disposição interna da semiosfera atual. Como membranas celulares com suas porosidades capilares que capturam proteínas ou outros materiais, e aos poucos, ao aglutinarem ao organismo, a fronteira é muito mais um reconfigurador de símbolos e promotor de sentidos, do que uma pragmática barreira. Nesse trabalho, nessa pesquisa em andamento, o conceito de fronteira se aproxima do gesto tradutor e estabelece uma possível plataforma de compreensão para a incansável profusão de sentidos, das traduções intersemióticas.

Ao analisarmos o elemento voz do teatro shakesperiano, e o seu não prosaico comportamento, vamos perceber que uma das grandes dificuldades na tradução de sua poética, é sua capacidade de mutabilidade contínua. Ora expressão corpórea do ator, ora ponderação do olhar, ora ritmo textual, ora movimento cênico, ora tudo amalgamado. Tal fluir de transformações, talvez, tenha a ver com a possibilidade de localização do elemento poético voz, nesse espaço semiótico fronteiro, que transcriba as informações e aglutina para suas semiosferas, novas possibilidades sócio e de comunicação. Importante ressaltar, essa

localização, não é estanque, mas sim móvel, modular, de acordo com o interesse tradutor da fronteira.

Quando, portanto, pensamos o elemento poético voz dessa maneira, o cinema de Orson Welles pode ser imaginado como uma semiosfera em constante contato através de sua fronteira, com outros campos semióticos, materiais alosemióticos. Os dispositivos levantados por Orson Welles para sua tradução, por tanto, passam a compor os mecanismos adaptativos da fronteira semiosférica, criando, através desse percurso aglutinador, seu olhar autoral sobre as obras traduzidas. No caso de *Macbeth* e Shakespeare, a disposição desse material a ser traduzido é um pouco diferente, pois, apesar de pertencer a um outro referencial histórico-semiótico, e logo, semiosféricamente distinto, Welles como diretor de teatro e ator, sempre teve contato e trabalhou com a obra de Shakespeare como já demonstrado, logo, a melhor ancoragem das disposições tradutórias a partir da assimilação dos conceitos e Lotman, é uma tradução interna.

Dentro da semiosfera há outras estruturas semiosféricas equivalentes a mesma em outras dimensões e configurações, elas representam as diferentes matérias culturais aglutinadas (traduzidas) e pertencentes aquele espaço maior denominado semiosfera. Shakespeare e **Macbeth**, já pertencendo ao universo lúdico e de atuação de Orson Welles como teatrólogo, faziam parte em um dado estado dessa semiosfera. Porém, sua tradução para o olhar fílmico de Welles, que só poderia ocorrer após sua consolidação como autor de cinema, promove um novo exercício de tradução ou retradução. Do ponto de vista então da estrutura equivalente a semiosfera, dentro da semiosfera, que é o universo fílmico de Orson Welles, Shakespeare, apesar de compor a vida de Welles, é elemento extrasemiótico e passível de ser (re)traduzido. Lotman em seu texto *A cerca de la semiosfera* (1984), para exemplificar esse funcionamento da semiosfera, faz um paralelo entre organelas celulares, e estruturas internas da semiosfera. Assim como as próprias organelas possuem membranas, invólucros, entre outras estruturas divisais passíveis de agregação de material externo (que também é interno do ponto de vista da célula como um todo), essas estruturas internas da semiosfera, teriam suas fronteiras tradutórias.

Lotman, através da sua atualização da semiótica, propondo uma contextualização cultural e informacional-histórica sobre ela, partindo de uma tentativa de compreender como as linguagens se organizam e reorganizam em discursos transmorfos, parece, nos alerta como os sentidos e os dispositivos narrativos e de comunicação são um *continuum* tradutório. Não há, ao que indica a semiótica da cultura, possibilidades de linguagem e língua, sem a tradução

e retradução pois todo material semiótico-cultural pode ser tanto semiosférico como pertencer a uma experiência extrasemiótica (que está fora de um referencial semiótico, mas possivelmente dentro de outro referencial semiótico ou outra semiosfera), e por conseguinte, ser produto de uma síntese tradutória nas fronteiras dessas estruturas fenomenológicas.

Logo, partindo do conceito de semiosfera e fronteira, as imagens em colisão na dialética imagética promovida na montagem intelectual de Eisenstein, são possíveis traduções promovendo sentidos rearranjados, e discursos não vetoriais, que usualmente se constituem como encerrados em si mesmos e construídos em uma lógica única. As fronteiras de Lotman, contradizem seu colega a quem ele dedica seu *A cerca de la semiosfera* Roman Jakobson, quando este, no seu livro *Linguística e Comunicação*, fala da impossibilidade da tradução da poética. Aqui, Lotman e Haroldo de Campos se aproximam, ao enxergarem no fenômeno da tradução, não somente um arranjo de aproximações estritas, mas sim, uma forma de enxergar o mundo e as relações das linguagens, que compõem o existir humano. Olhando de maneira mais detida para as estruturas da semiosfera, em particular, para a fronteira, existe ali uma transcrição constante, uma elaboração sofisticada de traduções que para além de um método, performam na existência, criando assim, um sentido ontológico no gesto tradutor. Por conseguinte, tendo em vista essa confluência entre os conceitos de semiosfera e fronteira de Lotman, transcrição de Haroldo de Campos, e a montagem intelectual de Eisenstein junto com as escolhas de cenografia e os usos da profundidade de campo, é necessário pensar que a tradução poética dificilmente pode ser acessada e realizada a partir de uma referência única. A poética na sua cisão da norma, e na sua constante reinvenção, urge por uma abordagem multilateral.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O desfecho dessa dissertação aponta para outras tantas perguntas e, a meu ver, fomenta outros tantos caminhos de pesquisa. O signo poético voz continua esvoaçado para mim, ele ora se comporta como ação dramática ora flerta com uma concepção de atmosfera. Tentei na dissertação ancorá-lo de várias formas: elaboração das personas para a ação dramática através da mimese; ocupação do espaço cênico; montagem conjugada a cenografia como mecanismo para traduzi-lo; estética bensiana; mas ainda que eu veja o mérito dessas manobras tradutórias, me parece tal signo pertence a um lugar de difícil acesso ao pensamento científico. O signo poético voz na obra de Shakespeare, a meu ver, chama atenção ao se comportar muito mais como uma condição a ser experimentada em uma ação dramática (seja ela no teatro ou no cinema) do que algo tangível e poroso. Creio, por isso também, Orson Welles traduziu Shakespeare praticamente a vida inteira, em alguma medida, creio, a cada filme e peça, lhe chegava um sentimento de satisfação parcial, desembocando assim, em novas empreitadas tradutórias. Somente uma obra, não dava conta de magnetizar esse signo voz, poético e fugidio. Refletindo sobre isso agora nessas considerações finais, uma abordagem que soa mais adequada a uma pesquisa mais profícua sobre o tema do traduzir Shakespeare e seu signo poético para o cinema de Welles, seria trabalhar não com iniciativas tradutórias individuais, filmes isolados em suma, mas sim, abordar a obra shakespeariana traduzida como um todo, interpretando os filmes shakespearianos de Welles como gesto uno de desdobramentos intrínsecos. Em certa medida, na introdução dessa dissertação, isso já foi debatido quando apresentada a necessidade de conhecer tais obras minimamente para entender Orson Welles como esse autor-tradutor, mas acredito que tal travessia nestas obras (**Macbeth, Otelo e Falstaff – O toque da meia noite**) não foram postuladas nesses termos aqui brevemente expostos como arremate reflexivo. Esse olhar mais holístico sobre a obra shakespeariana em Welles necessita, certamente, de um novo método de verticalização, novamente, trampolim para uma nova pesquisa.

Outro aspecto a ser considerado nessa dimensão mais holística da iniciativa tradutória do signo voz do teatro de Shakespeare para futuras pesquisas são as obras executadas, mas não finalizadas em tempo de vida de Orson Welles. É o caso de **O Mercador de Veneza** (1969), que adapta a peça de Shakespeare e que seria mais uma etapa, nessa tentativa de plasmar o signo poético voz. Como podemos ver, existe uma amálgama muito

maior de possibilidades tradutórias desse mesmo signo que, em suma, urge, para ser compreendido de maneira menos insular.

Porém, não nos apressemos a achar que existe um lastro definitivo para a compreensão dessa poética encrustada no signo voz e muito menos, uma forma que dará conta de toda a sua multiplicidade. Não, não é este o caso. Mesmo uma abordagem futura sendo holística nas suas proposições, ela ainda, só poderá alcançar aquilo que se circunscreve no recorte temático e metodológico da pesquisa. A ciência e sua formatação do conhecimento, parece, aqui, dar o direcionamento, mas ao mesmo tempo, castrar a possibilidade total de apreensão do fenômeno. A poética é sempre maior que seus receptáculos onde a poesia brota e se ramifica. Borges já nos alertava sobre: “Ora, tendemos a fazer uma confusão corriqueira. Pensamos, por exemplo, que se estudarmos Homero, ou a Divina Comédia, ou Frei Luis de León, ou *Macbeth*, estaremos estudando poesia. Mas os livros são somente ocasiões para a poesia.” (BORGES, 2019, p. 10).

REFERÊNCIAS

- A DAMA de Shangai. Orson Welles. Estados Unidos da América: Columbia Pictures, 1947, YouTube (87 min).
- A MARCA DA MALDADE. Orson Welles. Estados Unidos da América: Universal Internacional, 1957. YouTube (95 min).
- ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: uma Introdução**. Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARISTÓTELES. **Sobre a Arte Poética**. Tradução, Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BAZIN, André. **Orson Welles**. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** 2. Ed. Tradução, Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- BENSE, Max. **Pequena Estética**. 3. Ed. Tradução, J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 2. Ed. Tradução, Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BORDWELL, David. **O Cinema Clássico Hollywoodiano: Normas e Princípios Narrativos**. Tradução, Fernando Mascarello. Nova York: Columbia University Press, 1986, p. 17-32.
- BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais. A longa duração**. Tradução, Ana Maria de Almeida Camargo. Revista de História, v. 30, n 62, p. 261-294, 1965.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Tradução, Vera Lucia de Oliveira Sarmiento e Fernando de Azevedo Corrêa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- BURKE, Peter. **O Renascimento**. Tradução, Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição: Poética e Semiótica da Operação Tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CIDADÃO KANE. Orson Welles. Estados Unidos da América: RKO Pictures, Mercury Productions, 1941. MAX (119 min).

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. 3. Ed. Tradução, Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

FALSTAFF, o toque da meia noite. Orson Welles. Espanha, Suíça: Alpine Films; Internacional Films Española, 1965. YouTube (115 min).

GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval Volume II**. 2. Ed. Tradução, Manuel Ruas. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

GOFF, Jacques. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**. 2.Ed. Tradução, António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2010.

HELIODORA, Barbara. **Dramaturgia Elizabetana**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HEYER, Paul. **The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers INC, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. 2.Ed. Tradução, André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

JACQUES, Aumont; MICHEL, Marie. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução, Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 24. Ed. Tradução, Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. 2.Ed. Tradução, vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do Teatro Ocidental: da Grécia Antiga ao Neoclassismo Francês: Volume 1**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2020.

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto**. Tradução, Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996.

MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Culture: a critical anthology**. Los Angeles: University of California Press, 2014.

MACBETH, reinado de sangue. Orson Welles. Estados Unidos: Republic Picture, 1948. YouTube (107 min).

MARCEL, Martin. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução, Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução, Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Vinicius de. **O Cinema de Meus Olhos**. 3.Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MÜLLER, Adalberto. **Orson Welles: Banda de um Homem Só**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

O GRANDE ditador. Charlie Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1940. YouTube (124 min).

OTELO. Orson Welles. Veneza, Casablanca, Roma: Scalera Film, 1952. YouTube (91 min).

PALLOTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3.Ed. Tradução, José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUCH, Jean. **Jean Rouch**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **Transcriar, Transluciferar. A Teoria da Tradução de Haroldo de Campos**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 221-232.

SHAKESPEARE, William. **William Shakespeare: Comédias e Romances**. Tradução, Barbara Heliodora. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução, Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de Uma Noite de Verão**. Tradução, Marilise Resende Bertin. São Paulo: Editora Martin Claret, 2018.

SHAKESPEARE, William. **50 sonetos**. Tradução, Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução, Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRONO MANCHADO DE SANGUE. Akira Kurosawa. Japão: Janus Films, 1957. Ok.ru (110min).

VERNADSKY, Vladimir I. **THE BIOSPHERE**. Tradução, David. B. Langmuir. Nova York: Copernicus, 1997.