

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Karen Aquini Gonçalves

DO LIVRO ÀS TELAS:
traduções intersemióticas de Dorian Gray

Porto Alegre

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

Karen Aquini Gonçalves

DO LIVRO ÀS TELAS:

traduções intersemióticas de Dorian Gray

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social
– Habilitação em Publicidade e
Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da
Silva

Co-orientador: Felipe Maciel Xavier Diniz

Porto Alegre

2011



FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública da monografia intitulada “Do livro às telas: traduções intersemióticas de Dorian Gray” de autoria de Karen Aquini Gonçalves, estudante do curso de Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 18 de novembro de 2011.

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Karen Aquini Gonçalves

DO LIVRO ÀS TELAS:
traduções intersemióticas de Dorian Gray

Monografia apresentada à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da
Silva
Co-orientador: Felipe Maciel Xavier Diniz

Conceito final:

Aprovada em de de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

Prof. Dr. André Iribure Rodrigues – UFRGS

Profa. Dra. Eliana Pibernat Antonini – UFRGS

Porto Alegre

2011

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar os procedimentos que envolvem a tradução entre diferentes meios, investigando duas das adaptações fílmicas do romance “O retrato de Dorian Gray” (2006) de Oscar Wilde. Para tanto buscamos informações sobre o surgimento e consolidação da linguagem cinematográfica, relacionando-a com outras formas artísticas, especialmente a literatura. A partir disto, apresentamos alguns conceitos sobre adaptação fílmica e tradução intersemiótica. Ainda discorremos sobre a vida e obra de Wilde, assim como sobre o livro que é objeto de nossa análise e as adaptações audiovisuais que ele inspirou. Por fim, avaliamos de que forma a construção dos sentidos é operada pelo processo tradutório focados nas expressões da sexualidade em cada uma das obras.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; adaptação fílmica; Oscar Wilde; Dorian Gray; sexualidade.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Dorian em uma das suas visitas ao submundo londrino..... | 52 |
| Figura 2 – Basil desapontado ao saber do noivado de Dorian..... | 54 |
| Figura 3 – Retratos de Gray no estúdio de Basil..... | 61 |
| Figura 4 – Sequência de cenas onde Dorian posa para Basil..... | 62 |
| Figura 5 – Dorian beija Basil..... | 63 |
| Figura 6 – Dorian se observa timidamente no espelho..... | 65 |
| Figura 7 – Dorian fragmentado e a curiosidade por si mesmo..... | 66 |
| Figura 8 – Dorian envaidecido com a própria imagem refletida..... | 66 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 7 |
| 1. CINEMA E LITERATURA | 10 |
| 1.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: ORIGEM E INFLUÊNCIAS..... | 10 |
| 1.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E LINGUAGEM LITERÁRIA | 15 |
| 1.3 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA..... | 18 |
| 1.3.1 Adaptação como Tradução Intersemiótica | 22 |
| 1.3.2 Fundamentos da Tradução Intersemiótica | 24 |
| 2 OSCAR WILDE E DORIAN GRAY | 31 |
| 2.1 VIDA E OBRA DE OSCAR WILDE..... | 31 |
| 2.2 O RETRATO DE DORIAN GRAY..... | 34 |
| 2.2.1 Adaptações fílmicas do romance..... | 38 |
| 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DE ANÁLISE | 41 |
| 3.1 OS FILMES | 41 |
| 3.1.1 The Picture of Dorian Gray – 1945 | 43 |
| 3.1.2 Dorian Gray – 2009 | 44 |
| 3.2 SEXUALIDADE | 45 |
| 3.3 ANÁLISE INTERSEMIÓTICA..... | 46 |
| 3.3.1 Expressões da sexualidade na obra literária | 47 |
| 3.3.2 Traduções da sexualidade no filme 1945 | 51 |
| 3.3.3 Traduções da sexualidade no filme 2009 | 60 |
| 3.3.4 As relações entre sexualidades de Dorian Gray | 70 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 72 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 75 |
| FILMES | 76 |

INTRODUÇÃO

Os diálogos entre o cinema e a literatura sempre se mostraram frutíferos. Desde o seu surgimento, a linguagem cinematográfica se inspirou na arte milenar dotada de uma infinidade temática e de um imenso arsenal narrativo para construir a sua própria forma de expressão. Uma evidência deste processo é que Griffith¹, considerado o pai da linguagem fílmica, transpôs modelos narrativos da obra de Charles Dickens² para a sua produção. Inspirado nos recursos romanescos ele desenvolveu técnicas utilizadas até hoje como as montagens paralelas e o *close-up* (STAM, 2003).

O processo de adaptação de obras literárias para o cinema sempre esteve presente na evolução e construção da história fílmica. Neste trabalho, exploramos as adaptações através da teoria da tradução intersemiótica baseada nos pensamentos de teóricos como Charles Peirce, Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Julio Plaza. O termo em si foi introduzido por Jakobson³, apesar de diversos outros pensadores haverem tratado do assunto com outras terminologias. Coube a Julio Plaza organizar e sistematizar todo o conteúdo desenvolvido acerca do tema em sua obra “Tradução Intersemiótica” (2003), que serve como base teórica para este estudo.

A presente pesquisa tem como tema a tradução intersemiótica entre a linguagem literária e a fílmica, se propondo a investigar os procedimentos tradutórios entre os diferentes meios, através da análise de duas das adaptações fílmicas do romance “O retrato de Dorian Gray” (2006) de Oscar Wilde: a de Albert Lewin de 1945 e a de Oliver Parker de 2009. O foco analítico será em uma temática específica da obra original que se desdobra de maneiras peculiares nas obras originadas: a sexualidade. Nosso interesse é na identificação e comparação dos processos de construção de sentidos operados pelas traduções da obra literária para as versões cinematográficas.

¹ D. W. Griffith foi diretor de cinema estadunidense, considerado o criador da linguagem cinematográfica. Sua obra mais conhecida é o filme “O Nascimento de uma Nação” (1915).

² Notável romancista inglês.

³ A expressão foi cunhada pelo teórico em 1959 para conceituar a “transmutação” ou “interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais” no livro “Linguística e comunicação” (2008).

Para construirmos o arsenal teórico que servirá de alicerce para a análise, no primeiro capítulo traçaremos um panorama sobre o surgimento do cinema até a sua consolidação como linguagem, retomando as principais teorias que colaboraram para o seu desenvolvimento e identificando de que forma as demais artes tiveram influência na constituição dos seus recursos próprios. Seguiremos com uma aproximação entre a literatura e o cinema, buscando congruências e particularidades de cada meio e de que forma eles se interrelacionam através da troca de influências. Exploraremos especificamente o tema das adaptações de obras literárias para a linguagem fílmica, propondo que elas sejam enxergadas através da tradução intersemiótica, apresentando os argumentos pertinentes para justificar o uso dessa terminologia para designá-las. Para o fechamento desse capítulo, discorreremos a respeito dos fundamentos que constituem a teoria da tradução intersemiótica, como a renúncia do termo “fidelidade” quando tratamos de uma obra originada de outra e a sistematização dos diferentes tipos de traduções possíveis entre meios: icônica, indicial e simbólica. Esse material teórico servirá no capítulo de análise para a classificação dos processos que iremos identificar.

O segundo capítulo aborda a vida e a produção do escritor Oscar Wilde, aprofundando na obra que originou o presente estudo, “O retrato de Dorian Gray” (2006). A trajetória pessoal do escritor em muitos momentos se confunde com a sua realização artística e o romance que iremos analisar é dotado de considerável carga das ideias, anseios e frustrações do autor. A questão da sexualidade, que funcionará como o filtro de nossa análise, é extremamente presente em sua vida e produção literária, conforme desenvolveremos no capítulo específico. Nele também traremos informações sobre o enredo do livro, demonstrando o impacto que ele causou na sociedade vitoriana e a sua relevância para a literatura até os dias de hoje. Traçaremos um panorama de todas as adaptações audiovisuais que o romance recebeu, endossando sua importância e sua afinidade com o meio cinematográfico.

No último capítulo desta pesquisa penetraremos nos procedimentos metodológicos de análise, onde apresentaremos os critérios que nos levaram a eleger os dois filmes dentre a diversidade de adaptações disponíveis, assim como discorreremos brevemente acerca das principais características de cada obra escolhida. Além disso, exploraremos a questão da sexualidade, justificando a sua pertinência como categoria temática que terá sua transposição entre meios avaliada

pelo presente trabalho. A partir disto, partiremos para a análise propriamente dita, identificando de que forma se dá a construção de sentidos em torno da sexualidade na obra literária e, na sequência, reconhecendo as traduções dos aspectos concernentes à temática e como elas colaboram para a construção do conceito de sexualidade em cada uma das obras, concluiremos estabelecendo relações comparativas entre elas.

1. CINEMA E LITERATURA

1.1 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: ORIGEM E INFLUÊNCIAS

O surgimento do cinema no final do século XIX culminou com a ascensão das formas de entretenimento populares, seguindo uma tendência de sensações vívidas e intensas que vinha sendo desenvolvida pelo melodrama teatral. De forma geral, os filmes gravitavam em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma, quanto ao conteúdo. A excitação predominou, por exemplo, no “cinema de atrações”⁴ e nos suspenses, como os *thrillers* de Griffith (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

Para muitos teóricos, as expressões da sétima arte estavam de acordo com as transformações do cotidiano em decorrência da ascensão da indústria e das metrópoles: “A alma metropolitana, aquela alma sempre atormentada, curiosa e desancorada, deslocando-se de impressão fugaz em impressão fugaz, é com muita razão a alma cinematográfica” (KIENZL *apud* CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 116).

O cinema conseguiu se conectar à realidade do homem moderno e à sua experiência na metrópole através da transposição do hiperestímulo moderno para a estética do entretenimento popular (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004). Por essa razão fez ressurgir um ambiente favorável para o desenvolvimento de uma arte genuinamente democrática, pois abarcava sem preconceito todas as formas de expressão artística. Esse aspecto inclusivo do cinema, antagônico à elitização que caracterizava as artes “nobres” da época, é justificado pela sua dependência do público. Não há cinema sem consumidor imediato, o que difere significativamente de outras formas de arte que evoluíram em muitos momentos através de expressões individuais de artistas desprezados em vida e valorizados somente em períodos posteriores. Justamente pela necessidade da conquista de espectadores para sua sobrevivência, constata-se que o cinema é caracterizado por uma efêmera duração estética (BAZIN, 1991). Bazin afirma que “um escritor pode se repetir, no fundo e na

⁴ Termo de Tom Gunning para designar filmes centrados no espetáculo, antes da integração narrativa, por volta de 1906 (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

forma, durante meio século. O talento do cineasta, se ele não sabe evoluir com sua arte, não dura mais do que um ou dois lustros” (1991, p. 102).

Com o intuito de fortalecer o cinema como linguagem, os cineastas sempre buscaram a sua “essência”. Alguns teóricos dos primórdios tempos, como Jean Epstein, defendiam que o cinema deveria almejar a independência total das demais artes, se servindo exclusivamente de recursos cinematográficos, como uma forma de alcançar um cinema “puro”⁵. Em outra linha, alguns teóricos e também cineastas, como Griffith e Eisenstein, assumiam sem pudores as influências de outras artes nas suas obras, pois acreditavam que esse processo só poderia enriquecer a linguagem que estava em pleno desenvolvimento (STAM, 2003).

A corrente de teóricos “puristas” que, além de Jean Epstein, contava com Fernand Léger, Hans Richter, Germaine Dulac, defendia um cinema experimental, que não deveria se preocupar em reproduzir uma realidade reconhecível ou enredos compreensíveis. Sendo a narrativa herdada de outros meios, ela deveria ser descartada:

Como algo promiscuamente compartilhado com as outras artes, a narrativa era percebida como uma base demasiado frágil para o estabelecimento das qualidades especiais do cinema. Geralmente associada a textos escritos não seria capaz de fornecer a base para a construção de uma forma de arte puramente visual. (STAM, 2003, p. 53)

De acordo com essa corrente ficava claro que as relações entre o cinema e a literatura não eram desejáveis e nem mesmo possíveis, pois eles não acreditavam que a linguagem cinematográfica poderia evoluir e se estabelecer como forma de expressão se buscasse referência em outras artes. Outros teóricos relativizam esta noção. André Bazin, por exemplo, considerava que a história do cinema era resultado “dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas” (1991, p. 84), ou seja, sendo uma arte jovem quando comparada a outras como a literatura, a música, o teatro ou a pintura, seria natural que o cinema se apoiasse na “experiência” de outros meios já consagrados para desenvolver a sua própria linguagem. Essas

⁵ Conceito defendido pela corrente dos “puristas”, como Epstein, Germaine Dulac, entre outros. Seria o cinema essencialmente como imagens ritmadas, que rejeitaria os enredos (STAM, 2003).

influências fizeram com que a linguagem fílmica se caracterizasse pela heterogeneidade, sendo uma arte que:

[...] sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade da escultura e arquitetura, a dramaticidade do teatro, e a narratividade da literatura (BRITO, 2006, p.64).

Nos seus primórdios, foram inúmeras as definições atribuídas ao cinema a partir de outras expressões artísticas, como “escultura em movimento” de Vachel Lindsay ou “música da luz” de Abel Gance. Essas acepções, ao passo que estabeleciam laços entre as linguagens, determinavam suas diferenças fundamentais e evidenciavam a tentativa de uma linguagem ainda imatura em se legitimar como meio: “um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação ao seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49 - 50).

No sentido do amadurecimento da teoria cinematográfica e a sua consolidação como forma artística dotada de seus recursos específicos, os teóricos-cineastas soviéticos tiveram uma colaboração fundamental. O fundador da primeira escola de cinema do mundo, Kuleshov entendia que “o que distingue o cinema de outras artes é a capacidade da montagem para organizar fragmentos dispersos em uma sequência rítmica e com sentido” (STAM, 2003, p. 55). Tanto Pudovkin, quanto Eisenstein, mesmo em estilos diversos, estabeleceram a montagem como “o fundamento da cine-poética” (STAM, 2003, p. 54). Eles concebiam que um plano somente adquiria sentido em relação a outros, sendo integrante de um sistema maior.

A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético como ideológico. Na concepção eisensteiniana o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos (STAM, 2003, p. 58).

O cinema de Eisenstein utilizava as imagens para instigar o pensamento e não somente contar histórias. O contraste entre os planos tinha a função de

“provocar, na mente do espectador, chispas de pensamento resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção” (STAM, 2003, p. 57). Além de sua colaboração inquestionável para a teoria do cinema, principalmente através do conceito de montagem, os soviéticos tiveram o mérito de produzir um cinema que combinava “criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa” (STAM, 2003, p. 54).

Os formalistas russos viram no cinema, em pleno processo de consolidação como forma de arte, um vasto campo de exploração estética para “estenderem as ideias ‘científicas’ já desenvolvidas em seu trabalho com a literatura a um campo que denominavam ‘cinematologia’” (STAM, 2003, p. 64) e objetivavam, desta forma, estabelecer para a teoria cinematográfica uma poética semelhante à literária.

Os formalistas se preocupavam com a “*techne*, os materiais e procedimentos do ‘ofício’ do artista/artesão” (STAM, 2003, p. 65). Para a sua análise textual, o aspecto mais relevante era a “literariedade”, que consistia em identificar nos textos as formas de emprego do estilo e convenção e, principalmente, a sua aptidão para refletir acerca das próprias qualidades formais (STAM, 2003).

Os formalistas foram os primeiros a enfrentar a difícil tarefa de sistematização dos fenômenos cinematográficos, explorando a analogia entre a linguagem e o cinema. Tinianov assemelhava a montagem do cinema à prosódia literária:

Assim como a trama subordina-se ao ritmo da poesia, da mesma forma, subordina-se ao estilo no cinema. O cinema empregava procedimentos cinematográficos como a iluminação e a montagem para transcrever o mundo visível na forma de signos semânticos (STAM, 2003, p. 66).

Para Eikhenbaum, a montagem seria independente da trama. “O cinema, para ele, era um ‘sistema particular da linguagem figurativa’, cuja estilística trataria da ‘sintaxe’ cinematográfica, a ligação de planos em ‘frases’ e ‘orações’” (STAM, 2003, p. 67). Os formalistas se preocupavam mais com os aspectos estilísticos e poéticos do que propriamente os linguísticos. A sua estética não era focada em regras corretas de seleção e combinação de elementos, mas sim na valorização dos desvios das normas técnicas e estéticas (STAM, 2003).

O estruturalismo de Praga⁶, sendo um dos seus principais expoentes Roman Jakobson, desenvolveu muitos preceitos que fundamentavam o formalismo russo, especialmente no quesito das “funções estéticas”. Aprofundando esses estudos, Jakobson acabou elaborando o conceito de “tradução intersemiótica”, que serve de base para este trabalho.

Os preceitos formalistas tiveram grande influência em outros movimentos e foram muito explorados por teóricos posteriores do cinema. Metz, por exemplo, estendeu para a teoria cinematográfica a concepção formalista de especificidade literária (STAM, 2003). Identificou os traços (que ele nomeou de códigos) exclusivamente cinematográficos e aqueles que são partilhados com outras linguagens. Esses traços possibilitariam que conseguíssemos diferir o cinema das demais linguagens.

O que é talvez mais promissor em Metz é seu empenho por distinguir o cinema de outros meios no que diz respeito a seus meios expressivos. O seu método pode ser considerado diferencial e diacrítico: a identificação ou construção da especificidade do cinema pela exploração de suas analogias e discrepâncias com outros meios (STAM, 2003, p. 142-143).

A retomada de algumas das principais teorias cinematográficas tem o intuito de revelar o caminho que o cinema percorreu até se consolidar como linguagem. Acreditamos que se faz pertinente a este trabalho sobre traduções, pois nos possibilita identificar as influências que atravessam o meio cinematográfico, assim como as suas características artísticas específicas. Falar de processos de adaptação entre meios é basicamente falar das especificidades de diferentes linguagens. A seguir exploraremos as semelhanças e divergências entre literatura e cinema.

⁶ Grupo de críticos literários e linguistas estabelecidos na cidade de Praga que desenvolveu métodos de estudos semióticos e de análise estruturalista a partir do final dos anos 20 durante aproximadamente uma década (STAM, 2003).

1.2 LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E LINGUAGEM LITERÁRIA

A influência da literatura no cinema remonta desde os primórdios da sétima arte, não somente no âmbito das adaptações de histórias literárias, mas também através da reprodução de processos narrativos. João Batista de Brito⁷ elege Charles Dickens como responsável por ensinar o cinema a falar e a ser narrativo, afirmando que D. W. Griffith, considerado o criador da linguagem cinematográfica, confessou ter buscado inspiração nos recursos de linguagem utilizados nos romances de Dickens para conceber uma forma de comunicar através das câmeras.

São diversos os recursos literários de narrativa utilizados pela linguagem fílmica. Furtado⁸, baseado nos estudos de Erich Auerbach, elenca alguns deles:

De Homero o cinema aprendeu o flashback e a ideia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto [...] De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a ideia de que realismo tem hora (FURTADO, 2003).

Eisenstein (1990), por sua vez, aproxima as duas linguagens traçando um paralelo entre formas de analisar obras originadas e expressas nos diferentes meios: parâmetros como o modo de filmagem dos planos, considerando as escolhas de luz, ângulos e lentes seriam critérios de análise equivalentes no cinema à observação de aspectos como o uso das palavras, das frases e suas indicações fonéticas na obra literária. Mesmo que sem mencionar o conceito de tradução, o cineasta já pensava nas interrelações entre os meios. Sendo o maior expoente da teoria e prática do cinema de montagem soviético, ele acreditava que a linguagem cinematográfica não teria somente sido influenciada pelas demais artes, mas também teria transformado as realizações da história de todas as artes e da própria experiência humana (STAM, 2003).

⁷ BRITO, J. B. **Literatura no cinema**. João Pessoa, 2006. Disponível em: <http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf> Acesso em: 10 junho 2011.

⁸ FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Passo Fundo, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>> Acesso em: 13 maio 2011.

Apesar de similitudes consideráveis, as divergências entre linguagens são explícitas. Furtado (2003) elenca três diferenças técnicas e/ou estéticas fundamentais que afastam os dois meios. O primeiro aspecto consiste na observação de que todas as informações do audiovisual necessariamente são sensíveis à visão ou à audição. Apesar de óbvia, é uma característica que afeta substancialmente a experiência narrativa e o trabalho do cineasta, pois “palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível” (FURTADO, 2003). A segunda diferença é que o escritor literário conta com a imaginação do leitor, havendo a necessidade, então, de descrever somente o que julga imprescindível. Enquanto o cineasta precisa imaginar todos os detalhes, concretizar cenários, figurinos, aparência das personagens, materializando todas as imagens que o leitor criaria na mente. Por essa razão se dá a dificuldade de alcançar as expectativas do imaginário do público quando se trata de adaptações literárias. O terceiro aspecto seria que no cinema o autor é quem determina o tempo de apreensão das informações, enquanto na literatura é o leitor que determina o seu ritmo. Brito sintetiza: “A literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (2006, p. 62).

Considerando que a câmera só consegue reproduzir o aspecto exterior de seu objeto, é recorrente limitar a linguagem cinematográfica à lógica das aparências e à psicologia do comportamento, porém são diversos os recursos fílmicos para alterar a exterioridade direcionando sua significação para uma única realidade interior. Segundo Bazin (1991), a maioria das imagens do cinema está alinhada à psicologia do teatro ou do romance clássico, presumindo “com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida” (BAZIN, p. 1991, 90).

O surgimento do cinema causou transformações estruturais na literatura, da mesma forma que a fotografia na pintura (BRITO, 2006). É inegável que os inéditos “modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (BAZIN, 1991, 88-89).

É recorrente a afirmação de que o romance contemporâneo foi fortemente influenciado pelo cinema, principalmente o americano (BAZIN, 1991). Escritores como Hemingway, Faulkner e Caldwell, e, ainda, os europeus Gide, Camus e Virgínia Woolf, ao limitarem o foco narrativo à visão do protagonista, privilegiando os diálogos em detrimento do narrador onisciente clássico, aproximam seus romances a roteiros fílmicos. Alain Robbe-Grillet, crítico fervoroso do modelo balzaquiano de romance clássico, é o maior expoente ao se tratar desse assunto. Em seus romances restringia o leitor à visão material das situações narradas, recusando, assim, o narrador de Balzac que tinha acesso até mesmo aos pensamentos e sentimentos das personagens (BRITO, 2006).

É evidente na literatura a valorização dos fatos, através de recursos relatais, que têm grande compatibilidade com a linguagem cinematográfica, pois esta dispõe de recursos imagéticos e sonoros que facilitam a reprodução de eventos. Entretanto,

nesse processo de influências ou de correspondências, o romance foi mais longe na lógica do estilo. Foi ele, por exemplo, que mais sutilmente tirou partido da técnica da montagem, e da subversão da cronologia; foi ele, sobretudo, quem soube elevar a uma autêntica significação metafísica o efeito de um objetivismo inumano e como que mineral (BAZIN, 1991, 91).

A presença do cinema na literatura transcendeu a mera “inspiração”. A influência da nova linguagem na anterior foi tamanha que se pode averiguar a existência de diversos livros *noir* americanos com narrativas claramente estruturadas pensando-se em prováveis adaptações de Hollywood (BAZIN, 1991). Sendo na sua expressão mais radical ou moderada, é fátual que a literatura sofreu mudanças irreversíveis após a invenção do cinema. Segundo Jean Duvignaud, "desde que o cinema surgiu não sonhamos mais da mesma maneira" (*apud* BRITO, 2006, p.68) e essa alteração de caráter psíquico não poderia deixar de influenciar a linguagem literária.

A inversão da influência é um sinal da importância do cinema como expressão artística, como influenciador de artes consagradas, sendo uma indicação de sua força e potencial. Em razão de a linguagem cinematográfica já ter conquistado a sua autonomia, a adaptação acaba se posicionando cada vez mais como uma escolha artística. O cinema não mais necessita se apoiar em outras formas de arte para se

expressar, pois ele já é uma arte consolidada, munida de suas próprias qualidades. O cineasta que decide traduzir uma obra literária, por exemplo, o faz por uma opção de arte. Da mesma forma que ele poderia criar algo completamente inédito, ele se desafia a reinventar uma narrativa que já é consagrada no campo literário através dos recursos que têm disponíveis no meio fílmico. É a sua visão artística do objeto literário, uma transcrição, portanto. Essa questão será desenvolvida no decorrer deste trabalho.

1.3 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

A adaptação de obras literárias para o cinema é uma prática comum, o universo da literatura inspira das maneiras mais diversas as narrativas fílmicas, Brito afirma que “na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais” (2006, p. 68).

Usualmente as adaptações são analisadas pela sua eficácia em transpor os elementos romanescos para as telas e o principal critério de julgamento de sua qualidade é a fidelidade ao original. Pela impossibilidade linguística de reprodução fiel, numerosas eram (e ainda são) as críticas que se opunham à prática, principalmente advindas dos literatos: “O argumento geral pode ser o da traição ao original, ou da distância semiótica entre as duas linguagens, ou o do desnível qualitativo supostamente inevitável” (BRITO, 2006, p. 69). Uma representante dos escritores hostis em relação às adaptações foi Virgínia Wolf, mesmo que muitos teóricos tenham indicado a influência da narrativa fílmica em sua produção. Em crítica à adaptação de *Ana Karenina* de Tolstoi para o cinema, ela afirma (WOLF *apud* BRITO, 2006) que as imagens da tela são incapazes de retratar a densidade psicológica das palavras, conotando assim que:

na transposição de uma linguagem à outra, invariavelmente ocorreria uma descomunal e desastrosa perda de sentido, não compensada de nenhuma outra maneira, ou em nenhum outro nível. A crer no depoimento da escritora, parece que o signo icônico do cinema nunca vai poder alcançar a riqueza de significação do signo verbal, como se o cinema estivesse condenado a ser, por natureza, um defeituoso. (BRITO, 2006, p. 69)

Fazendo coro à escritora, Jean Mitry (*apud* BRITO, 2006) defende a impossibilidade da adaptação entre as duas linguagens, isso porque inevitavelmente o adaptador trairá ao romance original, pois não há como ser fiel à forma nem ao espírito, pois os valores significados não existiriam de forma independente à sua forma de expressão. A melhor maneira de adaptar para Mitry seria através da ressignificação da obra original pelo cineasta, que se afastaria da mesma, mas com a “honestidade” de mudar o título. Entretanto, reafirmando sua posição, conclui que “a câmera nunca estará na ponta de uma caneta, tanto quanto a caneta jamais estará na ponta da câmera” (*apud* BRITO, 2006, p. 70), ou seja, cada forma de expressão artística sempre estará sujeita a uma visão específica através de seus próprios aparatos materiais.

Na corrente favorável à prática, Bazin defende que há adaptações tão bem sucedidas que praticamente existem independentemente de seus originais. Ele exemplifica com filmes inspirados nos romances de Victor Hugo e Alexandre Dumas: “Javert ou D’Artagnan fazem desde então parte de uma mitologia extra romanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja obra original não passa de uma manifestação acidental e quase supérflua” (BAZIN, 1991, p. 82). Evidentemente nem todas as adaptações alcançam a excelência das citadas. Segundo o autor, há casos de romances maravilhosos que no cinema são tratados como sinopses desenvolvidas.

Mesmo os casos mal sucedidos não podem ser julgados como prejudiciais à literatura, pois o público apreciador do romance original não há de ter sua opinião modificada em relação ao livro em razão de uma má adaptação e, do outro lado, os espectadores do cinema, que ignoravam a existência da versão literária, podem ser divididos em duas vertentes: aqueles que permanecerão ignorando o original, se contentando com a versão fílmica; e aqueles que despertarão o interesse em conhecer a obra literária, aumentando, desta forma, a popularidade da mesma.

Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura. (BAZIN, 1991, p. 93)

O cinema de maneira alguma tem a pretensão de substituir as demais artes, essa tarefa seria impossível levando em conta as matérias distintas entre o leque de linguagens. Relativizar a visão crítica do processo adaptativo abre caminhos para percebermos uma evidência: as versões filmicas de prestígio advindas da literatura ou de qualquer outra arte só podem vir a servir como promoção das artes primas, “não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença” (BAZIN, 1991, p. 104).

Considerando que, a princípio, a literatura empresta conteúdo e forma refinados para o trabalho adaptativo de cineastas, pode-se supor dois caminhos para o filme adaptado:

ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de ideias e de garantia de qualidade [...], ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela [...] Não apedrejemos os fabricantes de imagens que “adaptam” simplificando. A traição deles, como dissemos, é relativa e a literatura nada perde com isso. (BAZIN, 1991, p. 93-94)

Já na perspectiva da história do cinema e do impacto das traduções no seu desenvolvimento, identificamos a afirmação recorrente de que o trabalho adaptativo não seria proveitoso no sentido da evolução da linguagem cinematográfica. Na contramão desta corrente, Bazin continua defendendo a prática e alega que o romance fornece ao cinema uma matéria complexa que muito colabora para o seu enriquecimento. Considerando que a literatura, em tese, teria uma evolução mais avançada e um público crítico e erudito, seus personagens, sua forma e contextualização desafiaram a prática cinematográfica a reproduzir “um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada” (BAZIN, 1991, p. 93).

O maior desafio encontrado por quem se propõe a adaptar é em casos onde as características peculiares à literatura têm papel fundamental e determinante na obra original, como a forma escrita ou o estilo do autor. É justamente na transposição desses elementos literários para os seus equivalentes fílmicos que se encontra o verdadeiro talento do cineasta. Como exemplo, Bazin recorre à adaptação de Jean Delannoy para “Sinfonia Pastoral” de Andre Gide. Ele acredita que o efeito dos passados simples utilizados na escrita de Gide é traduzido

habilmente por Delannoy para a versão fílmica através da presença constante da neve ao longo de toda a sua narrativa. Adaptações valiosas como a citada se opõem à visão preconceituosa de que a prática tradutória seria um “exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o ‘cinema puro’, não teria nada a ganhar” (BAZIN, 1991, p. 96).

A respeito do procedimento, Bazin (1991) define que a adaptação desejável seria uma tradução estética, aquela que se preocupa em reproduzir o espírito do original, respeitando a essência do romance e do romancista, e não aquela que não passa de uma transposição literal ou, então, que se afasta demais do texto. Essa fidelidade estética que o cinema tem conseguido há muitos anos alcançar nas suas traduções literárias ou teatrais, que até dado momento⁹ eram linguagens consideradas mais desenvolvidas em função da sua “experiência”, demonstra o amadurecimento da expressão fílmica como arte:

Se hoje o cinema é capaz de se opor eficazmente ao domínio romanesco e teatral, é porque, em princípio, ele está bastante seguro de si e é senhor de seus meios para desaparecer diante de seu objeto. É porque pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras que ele investe. Longe da multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso. (BAZIN, 1991, p. 98)

Bazin descarta a noção de fidelidade, noção esta que seria ilusória. Cada linguagem possui leis estéticas peculiares, “o romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras” (BAZIN, 1991, p. 94-95).

François Truffaut (*apud* BRITO, 2006, p. 72) afirma que “o problema da adaptação é um falso problema”, pois não há uma forma correta de adaptar e nem mesmo uma regra específica que deva ser cumprida durante o procedimento. “Essa

⁹ Na obra de Bazin são recorrentes afirmações que colocam as artes mais tradicionais como mais desenvolvidas, porém temos que considerar que o autor escrevia na década de 1950, portanto, é necessário que relativizemos esse conceito levando em conta a grande evolução que o cinema obteve nesses, aproximadamente, 60 anos.

gratuidade da adaptação, simétrica, como em Bazin, à gratuidade da própria criação original, não deixa de ser, convenhamos, também um princípio” (BRITO, 2006, p. 72). A adaptação é vista por nós como uma expressão artística qualquer, com a particularidade de ser inspirada em outra obra de arte, porém isso não justifica que ela seja julgada por critérios de fidelidade. Este trabalho não se propõe a engessar ou categorizar formas de traduzir uma obra, nosso interesse é na observação dos fenômenos tradutórios, muito mais voltada para o exame do campo das significações do que para uma verificação de similitude entre original e originados. Nosso foco é verificar os diferentes pontos de vista artísticos expressidos em cada uma das obras analisadas.

Alain Garcia propõe harmonia ao embate original e originado, através da sugestão de uma nomenclatura que seria mais coerente à situação: "a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura; somente a 'transposição' não trai nem um, nem a outra, se situando na interface dessas duas formas de expressão artística" (GARCIA *apud* BRITO, 2006, p. 74). Considerando que a palavra adaptação sugere acomodação/adequação a um novo meio, "implicando de alguma forma, uma certa situação necessariamente hierarquizante em que o mais fraco, como que darwinamente, teria de se submeter às leis do mais forte" (BRITO, 2006, p. 75), podemos estabelecer, portanto, que a definição "transposição" ou "tradução" seriam mais adequadas. Esses conceitos serão desenvolvidos a seguir.

1.3.1 Adaptação como Tradução Intersemiótica

Roman Jakobson (2008) introduziu o conceito de "tradução intersemiótica" para designar a transmutação de uma mensagem de um meio para outro. Essa categoria, que posteriormente foi aprofundada por Julio Plaza (2010), faz parte das três formas de tradução do signo conceituadas por Jakobson: intralingual, definida como a tradução de signos verbais por outros signos do mesmo idioma; interlingual, a "tradução propriamente dita" de signos verbais em signos de uma língua diversa; intersemiótica ou transmutação: seria a tradução de signos verbais em sistemas de signos não-verbais ou de um sistema de signos para outro.

Julio Plaza, apoiado em sua trajetória de pesquisa e sua atividade como tradutor-artista, convicto de que a tradução intersemiótica carecia de estudos que abordassem os problemas específicos da sua prática, sistematizou uma teoria exclusivamente intersemiótica. A relevância desse estudo se dá na medida em que concebemos a tradução intersemiótica “como forma de arte e como prática artística na medula de nossa contemporaneidade” (PLAZA, 2010, p. XII). Na sua obra “Tradução Intersemiótica” (2010), que serviu de base para a teorização deste trabalho, Plaza reuniu e organizou os pensamentos de inúmeros teóricos que abordaram pontos relevantes sobre o tema.

A partir da inserção da tradução no campo da semiologia, expandimos o seu significado e conseguimos dispor de interessantes aparatos para a sua análise. Para o exercício de apreciação da tradução como processo intersemiótico é imprescindível observar as características semióticas das linguagens que estão sendo comparadas e de que forma a intertextualidade está inserida na adaptação como semiose explícita e reveladora do processo tradutório.

Sendo considerada, então, uma forma de tradução, a adaptação deve ser valorizada e analisada pela sua potencialidade de geração de novos sentidos. Não mais sob a ótica da reprodução dos aspectos ou da “essência” do original que a adaptação deve ser vista, mas no sentido de extrapolação dos sentidos, de produção e descoberta de novos significados no sistema sógnico pelo qual se expressa. Partindo desse princípio, essa teoria é categoricamente e estruturalmente contrária à noção de fidelidade (PLAZA, 2010).

O conceito de “tradução” no lugar de “adaptação” pressupõe que uma obra transposta de uma linguagem a outra transcende a simples reprodução de uma realidade pré-existente e alcança o patamar de criadora de novas realidades. Plaza define a tradução intersemiótica como:

[...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2010, p. 14)

1.3.2 Fundamentos da Tradução Intersemiótica

Diversos teóricos convergem a respeito de que a linguagem poética seria, a princípio, estruturalmente não passível de adaptações, pois a ambiguidade é uma das suas características intrínsecas. Jakobson afirma: “O trocadilho ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer essa dominância seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível” (2008, p. 72). Octavio Paz complementa este pensamento:

[...] se é possível traduzir os significados denotativos de um texto, por outro lado, é quase impossível a tradução dos significados conotativos. Feita por ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, intraduzível. (PAZ *apud* PLAZA, 2010, p. 25-26)

A tradução, portanto, não é possível. Só pode existir uma “transposição criativa”, que teria como princípio a “transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro” (JAKOBSON, 2008, p. 72). Esse processo, que tem princípios diversos do que anteriormente era definido como tradução, alcança níveis de complexidade muito semelhantes à criação de novos textos. Para Paz (*apud* PLAZA, 2010, p. 26), não somente a tradução e criação são processos idênticos, como “há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação”, conforme demonstramos anteriormente ao discutir a influência do cinema sobre a literatura de diversos escritores consagrados, como Virgínia Wolf. Paz atribui à tradução poética o significado de “transmutação”, que deveria, segundo o conceito de Valéry, “produzir em meios diferentes efeitos análogos” (*apud* PLAZA, 2010, p. 26). Os teóricos Roman Jakobson, Octavio Paz e Paul Valéry “convergem num mesmo ponto de chegada: a tradução como transcodificação criativa.” (PLAZA, 2010, p. 26)

Para Plaza (2010), o tradutor tem a capacidade de inserir o passado no presente, assim como a habilidade de fazer a via inversa, introduzir o presente no passado. Esse processo só é possível através da tradução, que é condizente ao seu contexto histórico e social. Desta forma, ele acaba “subvertendo a ordem da

sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido” (PLAZA, 2010, p. 5). Com base no pensamento de Marx, ele afirma que toda a forma de arte é limitada pela sua época, não há expressão artística arbitrária e isenta dos determinismos das condições de produção em que ela é originada.

A história pode ser recuperada de diversas maneiras: como nostalgia, fetiche, novidade, conservadorismo ou de forma crítica, resgatando elementos utópicos e sensíveis a serviço de uma iluminação do presente. Porém, a forma mais compatível com o processo tradutório seria como “afinidade eletiva”, de forma a reorganizar o sistema da percepção e sensibilidade, dialeticamente relacionado ao novo, do passado como devir, “como ícone, como possibilidade não atualizada” (PLAZA, 2010, p. 8). Segundo Baudelaire:

[...] na beleza, colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável sem este segundo elemento. (*apud* PLAZA, 2010, p. 8)

Dentro dessa visão temporal da arte, onde temos a criatividade enxergando na história uma forma de linguagem, Plaza, levando em conta o processo tradutório, traça relações entre os tempos e os tipos de signos propondo a seguinte classificação: “*passado como ícone*, como possibilidade, como original a ser traduzido, o *presente como índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o *futuro como símbolo*, quer dizer, a criação à procura de um leitor” (2010, p. 8). Desta forma, a tradução passa a ser considerada “como trama entre passado-presente-futuro” (PLAZA, 2010, p. 8), relação que se altera conforme o ângulo do olhar analítico pela ênfase em uma das esferas.

A tradução intersemiótica é vista pelo teórico como pensamento em signos, isso porque ele acredita que um signo somente pode ter um significado atribuído através de outro signo. Por exemplo, qualquer pessoa que contemple uma obra e busque compreendê-la está inevitavelmente fazendo uma tradução de um signo para um novo. “Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sobre a dominância do eixo da similaridade: um signo se traduzindo em outro” (PLAZA,

2010, p. 27). O que difere a tradução poética¹⁰ dos demais processos de semiose é que ela almeja a perpetuação do original e não a complementação. Já a tradução intersemiótica, que pode ser considerada uma tradução estética, sintetiza em si os procedimentos de leitura, tradução, crítica e análise; portanto, alimenta e ilustra a discussão estética (PLAZA, 2010).

Partindo do princípio da intraduzibilidade do signo estético, por não ser possível dissociar a “informação estética” da sua realização, Haroldo de Campos defende que, mesmo pertencendo a linguagens diferentes, a tradução e seu original sempre terão suas informações estéticas “ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1976, p. 24). Isso porque, mesmo se tratando de códigos distintos, há uma analogia ou parentesco naquilo em que as linguagens ou signos envolvidos no processo tradutório pretendem traduzir, o que determina então uma relação icônica – há algo em comum entre elas - que segue leis.

Os signos icônicos “operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado” (PLAZA, 2010, p. 21). As semelhanças das qualidades entre as leis que regem o original e o originado norteiam a operacionalidade das traduções entre esses meios. Nessa medida, chega-se à necessidade de conceituar a grade classificatória de traduções intersemióticas com o intuito de compreender os processos tradutórios entre obras. Na sua proposta de tipologia das traduções, Plaza (2010) estabeleceu três matrizes de tradução: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica, que podem coexistir em uma mesma tradução.

Tradução Icônica

Esta se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sígnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente (PLAZA, 2010, p. 89-90).

Tradução Indicial

A tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula (PLAZA, 2010, p. 91-92).

Tradução Simbólica

¹⁰ Tradução poética sendo entendida como a tradução interlingual de um poema ou poesia.

Este tipo de tradução opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original (PLAZA, 2010, p. 93).

A classificação proposta pelo teórico pode nos auxiliar no exame dos processos envolvidos nas traduções que serão analisadas posteriormente. Percebe-se que a tradução a qual estamos nos referindo é completamente antagônica à tradução literal. Ela deve almejar traduzir de forma criadora, restauradora de significados, autônoma, buscando “vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma” (PLAZA, 2010, p. 29), ou seja, deve transcriar¹¹. Ao escolher um sistema sógnico para a sua atividade, o tradutor inevitavelmente está conduzindo a linguagem para direções intrínsecas à sua estrutura, isso porque no processo intersemiótico “os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2010, p.30).

A relação entre original e originado pode ser vista no sentido de uma troca igualmente vantajosa para as duas partes: originado deve sua existência ao original, mas é responsável por expandir a sua existência, através da sua ampliação e renovação (PLAZA, 2010). A tradução tem o poder transformador sob a obra da qual derivou, pois é uma forma de interpretação da mesma. Plaza constata que a intenção de qualquer obra é atingir a “língua pura” ou “linguagem superior”, que seria o ícone em si. Porém, original ou tradução são incapazes de alcançarem esse patamar isoladamente, portanto, por significarem o mesmo, eles conseguem complementar suas intenções intercedidas pelo signo icônico. Desta forma,

a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose (PLAZA, 2010, p. 32).

¹¹ O conceito de “transcriação” será retomado nas análises dos filmes.

Com base em Hölderlin¹², Plaza demonstra que a tradução é uma forma de externalizar significados implícitos de uma obra, ampliá-la, perpetuá-la e, também, uma forma de corrigi-la e aperfeiçoá-la. O signo estético, mesmo que se proponha como objeto, completo e como signo que não “se distrai de si”, não é imune à cadeia do tempo. O tradutor se situa em outra época e possui um olhar diacrônico a respeito da obra original e, portanto, “o tempo e a evolução da sensibilidade deram ao seu eco um poder de preenchimento” (PLAZA, 2010, p. 31). Em toda leitura de um texto há uma atualização de interpretantes que nós acrescentamos à obra neste processo, seguindo este princípio, a tradução pode ser classificada como “a forma mais atenta de ler” (SALAS SUBIRATS *apud* CAMPOS *apud* PLAZA, 2010, p. 34).

A tradução é a leitura no seu nível mais elevado justamente porque nela “há um sentido de aprendizado, evolução e representação mental, é o momento de síntese” (PLAZA, 2010, p. 35). Ela transcende por não se propor a ser produto final, ela permanece como possibilidade, pois se define “pelos conflitos, atritos e roteiros ambíguos dos seus interpretantes” (PLAZA, 2010, p. 35), que são recriados através dos deslocamentos de signos entre um meio e outro em busca de sentido. Neste ponto, pode-se inserir a tradução criativa na categoria de arte, que é também divergência da norma, subversão das convenções. Sobre a criação estética e arte Valéry discorre:

Numa obra de arte, dois elementos constituintes estão sempre presentes: primeiro aqueles dos quais não concebemos a origem (a geração), que não podem ser expressos em atos, embora possam depois ser modificados por atos; segundo os que são articulados, podendo ser pensados [...] o refletido sucedendo ao espontâneo dentro dos caracteres principais das obras e reciprocamente [...] E mais: dúvidas, resoluções, pontos de partida, tentativas aparecem na fase que chamo de “articulada”. As noções de “princípio” e de “fim”, que são estranhas à produção espontânea, não intervêm igualmente senão no momento onde a criação estética deve tomar caracteres de uma produção (VALÉRY *apud* PLAZA, 2010, p. 43).

A invenção abala as nossas estruturas, nos desafiando e demandando uma reorganização de nosso sistema, conforme observa McLuhan (*apud* PLAZA, 2010,

¹² O estudioso defende que a tradução é “emenda, externalização, extrojeção (levar para fora e para frente significados implícitos), mas ela é também correção” (PLAZA, 2010, p. 31)

p. 45), tudo que é criado (nos campos da arte ou da tecnologia) afeta a nossa composição corpórea, seja aglutinando-se a ela ou extraindo-a alguma parte, esse processo “exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo [...] Como extensão e acelerador da vida sensória, todo meio afeta de um golpe o campo total dos sentidos”.

Sendo vista como pensamento em signos, a tradução necessita encontrar maneiras de se relacionar com os sentidos humanos através de canais e linguagens, pois eles são os mediadores da relação entre o homem e o mundo. Não existem sentidos completamente isolados, há sim sinestesia e memória associadas inter-relacionando-os e que nos possibilitam constituir “uma comunicação adequada com nosso meio ambiente e que nos permitem estabelecer as chaves culturais pertinentes” (PLAZA, 2010, p. 47). As linguagens e códigos seriam extensões dos sentidos, que são incapazes de perceber a realidade em tempo integral. Essa “incompletude da percepção em relação ao real gera a inevitável incompletude do signo” (PLAZA, 2010, p. 47), a qual tanto nos referimos como fundamental na relação original-tradução.

A tradução proposta pelos teóricos pesquisados e tomados como base deste trabalho é avessa à noção de fidelidade pela sua simples impossibilidade. O procedimento possível e desejável é a transcrição de formas, que tem o objetivo de conhecer profundamente os signos diversos, buscando compreender suas relações estruturais. “Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2010, p. 71).

A forma artística concebida por Plaza é não passível de análise e nem discursiva, ela é sentimento e está “em congruência com as formas dinâmicas de nossa vida sensorial, mental e emocional direta: as obras de arte são projeções da ‘vida sentida’, em estruturas espaciais, temporais e poéticas” (LANGER *apud* PLAZA, 2010, p. 86). Essa complexibilidade da forma artística como apresentação de sentimento

não permite a sua abstração dos objetos, elementos ou partes que a constituem, pois seu efeito total é a síntese qualitativa desses elementos em congruência perfeita como signo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável, isto é, a lógica mesma da complexibilidade da consciência. A forma é, assim, aparição e a

tradução é a transformação de aparências em aparências (PLAZA, 2010, p. 86).

Analisando os principais elementos que influenciam na operação tradutória entre diferentes linguagens, concluímos que o pensamento que envolve a tradução, embora complexo, é voltado à busca de semelhanças. Ele não é evolutivo e os seus interpretantes, portanto, não são “finalistas”. Depreendemos disto que a representação decorrente da tradução nunca será plena. Desta forma, ela se posiciona no ponto de partida de todo o processo tradutório, onde se situa a obra original, aquela que é possibilidade não realizada, devir. “A tradução poética coloca questões que só podem ser reveladas no nível da arte, pois esta é produto da gangorra de interpretantes, dada a impossibilidade de delimitar um interpretante final” (PLAZA, 2010, p. 210).

Mesmo dedicando-se a uma teorização da prática tradutória, Plaza conclui que o repertório e a capacidade criativa do tradutor-artista são mais importantes do que qualquer teoria, regras ou normatizações que possam surgir a respeito do processo.

2 OSCAR WILDE E DORIAN GRAY

Este capítulo se dedicará a descrever a vida de Oscar Wilde e sua produção artística. Considerando que trataremos de “O retrato de Dorian Gray” (2006), único romance do escritor e, por muitos, entendido como um reflexo da era vitoriana e dele próprio, supõe-se que ponderar sobre o autor se faz necessário para uma maior compreensão da obra. Além disso, discorreremos especificamente sobre o livro, o impacto que ele obteve na época de seu lançamento, assim como esboçaremos um panorama acerca das inúmeras obras cinematográficas originadas dele.

2.1 VIDA E OBRA DE OSCAR WILDE

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, escritor, poeta e teatrólogo, nasceu no ano de 1854 em Dublin, Irlanda. Estudou em colégios protestantes, onde se distinguiu em estudos clássicos, em especial latim e helenismo. Em 1874, conquistou uma bolsa de estudos no Magdalen College de Oxford, onde foi agraciado com o Prêmio Newdigate de Poesia, por seu poema “Ravenna” (PIRES, 2005; ROLLEMBERG, 2001).

Um ano após a publicação do seu primeiro livro de poesia “Poemas” (1881), viaja aos Estados Unidos para palestrar sobre o seu Movimento Estético, que consistia na defesa e promoção da arte pela arte, a produção artística deveria somente almejar a beleza, não tendo a função de transmitir valores morais ou sentimentais. Wilde tornou-se o principal divulgador das ideias de renovação moral do Esteticismo, que também contava com toda a nova geração de intelectuais britânicos (PIRES, 2005).

O Esteticismo vai tomar especial expressão com Oscar Wilde que tinha uma percepção ávida e receptiva a todos os estímulos advindos da vanguarda cultural europeia, principalmente da francesa. Ele pregava, aos vitorianos obcecados pelo dever à moral, que a busca do prazer e da beleza era o principal objetivo da vida, que se manifestava na arte. Oscar Wilde, ao transmitir essa sua doutrina, também pretendia chamar a atenção da classe burguesa, quer pela forma de vestir, quer pelos paradoxos com que se comprazia em escandalizar aqueles que permaneciam nas tradições, baseados nos princípios morais estabelecidos. (PIRES, 2005, p.10 -11)

Em 1883, visita Paris para explorar o mundo literário francês e, ao retornar à Inglaterra no ano seguinte, casa-se com Constance Lloyd e com ela tem dois filhos: Cyril em 1885 e Vyvyan no ano seguinte.

Wilde desafiava a sociedade vitoriana¹³, repleta de convenções moralistas e sociais geralmente relacionadas a preceitos religiosos, cultivando “a excentricidade, o histrionismo e a exibição pública de seus dotes mundanos e, conscientemente, procurava associar esse estilo de vida à realização homoerótica” (COSTA, 1992, p. 54). Em 1891, lançou “O retrato de Dorian Gray” (2006), romance que trazia referências claras ao Esteticismo e traços de decadentismo, além de conter críticas explícitas à hipócrita sociedade vitoriana e, implicitamente, tratar da questão homoerótica. O romance obteve grande impacto na época, causando a revolta dos representantes mais conservadores da sociedade, recebeu diversas críticas negativas dos veículos de massa e seu conteúdo acabou alimentando os rumores sobre a vida pessoal do artista. Nos anos posteriores dedicou-se ao teatro, ganhando prestígio com diversas montagens: entre elas “Salomé” de 1893, “Uma mulher sem importância” de 1894 e “Um marido ideal” de 1895 (PIRES, 2005; ROLLEMBERG, 2001).

No mesmo ano em que lançou seu único romance, o escritor conheceu lorde Alfred Douglas, vulgo Bosie, que acabou sendo o responsável pelo longo processo judicial entre o seu pai, Marquês de Queensberry, e o escritor. O julgamento resultou na condenação de Wilde a dois anos de prisão por sodomia (ROLLEMBERG, 2001). Proust, escritor que também tratou da temática homossexual:

Comentando sobre a tagarelice e o histrionismo de Wilde, que fizeram-no acreditar na possibilidade teatral de transformar “sua vida em obra de arte”, subestimando a truculência da hipócrita burguesia inglesa, disse: “Wilde que, depois de afirmar que a maior dor que experimentara fora a morte de Lucien de Rubempré [herói de Balzac e objeto de paixão homoerótica de Vautrin], não tardou a aprender, durante seu processo, que existem dores ainda mais verdadeiras”. (COSTA, 1992, p. 54)

¹³ A Era Vitoriana no Reino Unido foi o período do reinado da Rainha Vitória, no século XIX, de prosperidade para o povo britânico, devido ao auge e consolidação da Revolução Industrial e das descobertas científicas e inovações tecnológicas, o que permitiu que a classe burguesa se desenvolvesse (PIRES, 2005).

Trechos de “O retrato de Dorian Gray” (2006) foram utilizados como provas de acusação no seu processo, assim como cartas de Wilde para Alfred e depoimentos de garotos de programa. Wilde ajudou a difundir, conforme definição de Costa, “a fantasia do homossexual *revolucionário e anticonformista*” (1992, p.47, grifo do autor), durante o seu julgamento reafirmou sua posição de mártir do homossexualismo através de seus depoimentos, como: “o amor que não ousa dizer seu nome... é belo, extraordinário, e constitui a mais nobre forma de afeto... por ele é que me vejo agora sentado neste banco... o mundo furta-se a ele e não o entende” (WILDE *apud* COSTA, 1992, p. 47). Ele mesmo se transformou em uma de suas personagens ou, podemos colocar de outra forma: as suas personagens e histórias eram como uma tradução livre de si mesmo e da sua vida privada. Ele praticava a transposição de fragmentos de suas paixões e dores para o papel. Tudo o que, a princípio, ele não poderia revelar para a sociedade, ele expressava através de suas obras.

Wilde foi preso e condenado a trabalhos forçados, sua falência foi declarada, Constance o abandonou e proibiu-lhe de ver os filhos: “Do homem que havia encantado a Europa agora sobrara uma sombra, um vestígio sem contornos definidos” (ROLLEMBERG, 2001, p. 17). Na prisão percebeu que a liberdade que usufruía anteriormente não passava de uma farsa e ele de “um instrumento de diversão do que Hannah Arendt tão bem chamou de ‘filisteísmo cultivado’ burguês” (COSTA, 1992, p. 54). Ainda assim, na prisão escreveu mais duas notáveis obras: “A Balada do Cárcere de Reading”¹⁴, baseado na execução de um ex-sargento dentro da Prisão de Reading e “De Profundis”¹⁵, uma bela e longa carta ao lorde Douglas.

Foi libertado em 1897, teve breve passagem por Londres e transferiu-se para a aldeia de Berneval, França, onde adotou o pseudônimo de Sebastian Melmouth. Retornou à escrita, contribuindo, inclusive, para o “*Daily Chronicle*”¹⁶. Wilde retoma o contato com lorde Douglas, porém este o acaba abandonando. Em novembro de 1900, o escritor falece em razão de meningite e “cholesteotoma” em um quarto barato de um hotel de Paris (PIRES, 2005).

¹⁴ In: WILDE, Oscar. **The letters of Oscar Wilde**. London: R. Hart-Davis, 1962

¹⁵ In: WILDE, Oscar. **The letters of Oscar Wilde**. London: R. Hart-Davis, 1962

¹⁶ Jornal inglês publicado de 1872 a 1930.

Segundo Pires, “tudo estava ao alcance de Oscar Wilde – gênio, fama, alta posição social, brilho e audácia intelectual. Ele, no entanto, converteu-se no arquiteto da catástrofe que encerrou a sua carreira de autor dramático” (2005, p.11), essa catástrofe em sua vida não teve menor impacto do que nos pensamentos conservadores dos vitorianos, e não poderia ser mais fundamental. A sua luta pessoal contra o moralismo acabou se tornando a matéria de sua criação e, conseqüentemente, essencial para a sua importância no universo literário até hoje. Wilde transformou-se na mais célebre e emblemática de suas personagens.

2.2 O RETRATO DE DORIAN GRAY

A famosa história de Wilde apareceu primeiramente em junho de 1890 na “*Lippincott's Monthly Magazine*”¹⁷. Sua repercussão foi bastante significativa, o que não surpreende considerando que nesta época o escritor já usufruía de certo prestígio adquirido graças a contos publicados e peças de teatro em cartaz. Alguns dos principais jornais londrinos definiram o romance como “venenoso” e “imoral”, estes adjetivos também de certa forma eram direcionados ao autor (PIRES, 2005; ROLLEMBERG, 2001).

A versão revisada e estendida em forma de livro veio a ser publicada em abril do ano seguinte. Nela, além de capítulos complementares, foi adicionado o seu famoso prefácio, onde o autor exprime sua teoria sobre arte e moralidade em revide à obtusidade da crítica, com passagens como:

Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte [...] Um livro não é, de modo algum, moral ou imoral. Os livros são bem ou mal escritos. Eis tudo [...] Nenhum artista tem simpatias éticas. A simpatia ética num artista constitui um maneirismo de estilo imperdoável [...] Toda a arte é completamente inútil. (WILDE, 1972, p. 9)

Wilde (*apud* PIRES, 2005, p.17) reconhecendo que o romance tinha muito de si: “Basil Hallward (o pintor do retrato de Dorian) é o que penso ser: lorde Henry o que o mundo pensa de mim: Dorian o que eu gostaria de ser – em outra época,

¹⁷ Foi uma revista literária da Filadélfia, que publicava no século XIX trabalhos originais, artigos e críticas literárias.

talvez”¹⁸. Podemos traçar um paralelismo entre o livro e a trajetória pessoal de Oscar Wilde, que vê a sua vida a entrar em declínio depois de se envolver em uma relação homossexual com o jovem Alfred Douglas. Wilde, em uma das cartas trocadas com os editores do “*St. James Gazette*”¹⁹, jornal inglês que fortemente criticou o livro, define sua história como: “um ensaio sobre arte decorativa. Ele reage contra a brutalidade crua do realismo puro. É venenosa, se você prefere, mas você não pode negar que é também perfeita, e a perfeição é o que nós artistas almejamos”²⁰ (WILDE in: MANSON, 1908, p. 52).

O romance tem início no atelier do pintor Basil Hallward, que recebe seu amigo dos tempos universitários, lorde Henry Wotton, e um jovem de beleza extraordinária, Dorian Gray, que é o objeto de inspiração do artista e tema do quadro no qual ele tem trabalhado. É evidente que o pintor nutre pelo rapaz uma grande adoração.

Lorde Henry também fica bastante interessado em Gray e não esconde sua intenção de influenciá-lo através de suas ideias hedonistas, pregando que a vida deve ser experimentada intensamente enquanto se tem juventude e beleza. O jovem, fascinado com o próprio retrato e com a sabedoria do lorde, expressa o desejo de permanecer eternamente jovem, mesmo que, para tanto, fosse necessário vender a sua alma. A partir de então, Dorian passa a explorar lugares e experiências inéditas. Em um dos seus passeios noturnos por Londres, conhece a atriz Sibyl Vane, deslumbra-se com a sua beleza e seu talento ao interpretar heroínas shakespearianas. Eles se apaixonam e, precocemente, planejam casamento. Porém, quando o amor entre eles se consuma, Sibyl perde a sua habilidade artística, sua capacidade de interpretar, e Dorian a abandona de forma cruel e impiedosa, afirmando que sem a sua arte, a atriz não teria valor. Essa valorização da beleza artística é evidente em todo o romance, reafirmando a faceta esteticista do escritor.

¹⁸ Tradução da autora. Texto original: “*Basil Hallward (the painter of Dorian’s portrait) is what I think I am: Lord Henry what the world thinks of me: Dorian what I would like to be - in other ages, perhaps*”.

¹⁹ Críticas dos jornais da época feitas ao livro, assim como as cartas de Oscar Wilde, estão reunidas e reproduzidas na íntegra em: WILDE, Oscar. In: MASON, Stuart. **Art and morality: a defense of The Picture of Dorian Gray**. London: J.Jacobs, 1908.

²⁰ Tradução da autora. Texto original: “*an essay on decorative art. It re-acts against the crude brutality of plain realism. It is poisonous, if you like, but you cannot deny that it is also perfect, and perfection is what we artists aim at*”.

A jovem acaba cometendo suicídio e Dorian detecta que o seu retrato passa a estampar um toque de crueldade na expressão. Gray fica devastado com a morte da atriz, porém lord Henry o persuade que o fato pode ser interpretado e apreciado como uma experiência valiosa. A partir deste momento, Dorian se despe de qualquer sentimentalismo e inicia sua busca incessante pelo prazer, entregando-se à devassidão, aos vícios e pecados. O seu retrato grava as suas transgressões e idade, enquanto sua própria aparência permanece jovem e bela. Ele é fortemente influenciado por um livro recebido de Harry, o qual descreve uma personagem que mergulha nos seus desejos e vaidades de forma excessiva. Sua fama em Londres se espalha, porém o rapaz continua a frequentar os círculos sociais londrinos, sua aparência e situação financeira privilegiada bastam para inocentá-lo frente à hipócrita sociedade vitoriana.

Seu amigo Basil o visita com o objetivo de recuperá-lo da degradação frente à sociedade, este encontro resulta na exposição do quadro a Hallward e posterior assassinato do pintor por Dorian. Ele permanece conduzindo sua vida baseado nos prazeres, porém, após alguns anos, ele cansa e tem o desejo de recuperar a sua vida. Acaba resistindo à tentação de seduzir uma menina ingênua, com o intuito que a sua ação modifique positivamente o retrato. Entretanto, ao analisar o quadro ele verifica que não há sinais de recuperação, mas sim um olhar de cinismo e hipocrisia, sua atitude não passava de uma expressão do seu egoísmo. Ao perceber isso, ele tenta destruir a pintura com um punhal, o que resulta na sua própria morte. O retrato volta a sua forma original, mostrando a aparência jovem e bela do rapaz, enquanto Dorian está velho, irreconhecível, com um rosto repugnante.

O romance, que traz influências góticas e da estética decadentista, explicita a inquietação do autor em relação à hipocrisia da era vitoriana na Inglaterra. Uma época marcada por contradições: prosperidade econômica, porém péssimas condições de vida para os trabalhadores; preservação do puritanismo, enquanto a prostituição era amplamente disseminada e tolerada. A obra refletia uma verdade que a sociedade vitoriana não queria enxergar:

O Decadentismo afirma-se com relevo na obra *The Picture of Dorian Gray*,... Nessa obra, Oscar Wilde assume uma visão clara da nova literatura, liberta de estigmas e de preconceitos. A sua obra *The Picture of Dorian Gray*, que foi criticada principalmente pelos moralistas, continha algo mais que um toque autobiográfico. O autor

apresenta a homossexualidade como uma realidade existente no seu país, embora sofresse a camuflagem da mentira e do opróbio. O livro expunha a hipocrisia da sociedade londrina que, vivendo numa das cidades mais imorais, se orgulhava das suas virtudes. (PIRES, 2005, p. 10)

A obra, por retratar a busca de Dorian pela eterna aparência bela e jovem e seu processo de autodestruição, através de sua vida mundana e desregrada, alimentou diversas acusações da crítica e do público. Os principais jornais expressaram sua profunda revolta contra o livro. O “*Daily Chronicle*” denunciou-o como “um conto gerado da literatura leprosa dos decadentes franceses – um livro venenoso, com atmosfera pesada com odores repugnantes de putrefação moral e espiritual”²¹ (MANSON, 1908, p. 55). O jornal “*The Scots Observer*” definiu que o romance era “falso à natureza humana”²², porque a personagem principal é um diabo; e “falso à moralidade”²³, pois o autor não se posiciona contra o caminho da maldade em detrimento de “uma vida limpa, saudável e sã”²⁴ (MANSON, 1908).

O editor do periódico “*St. James Gazette*” travou longa discussão com o autor. Nas diversas publicações, insinuou ironicamente que ele teria plagiado Horácio²⁵, que a história poderia ter sido contada por outros autores de formas maravilhosas, porém “foi reservado ao Sr. Wilde a fazê-lo maçante e desagradável... a coisa é muito rude, muito tediosa, e... muito estúpida”²⁶ (MANSON, 1908, p. 20). Ele ainda sugere que o autor possa ter tido prazer ao tratar do tema simplesmente porque é repugnante, que o livro deveria ser queimado, entretanto, apesar de ser uma história corrupta, ela não seria perigosa, porque, como antes citado, é “entediante e estúpida”. (MANSON, 1908, p. 23)

Wilde prontamente replicou todas as publicações do jornal, defendendo a sua obra. Em uma de suas cartas ironiza o método de análise do editor, reafirmando o seu Movimento Estético: “Sou completamente incapaz de entender como qualquer

²¹ Tradução da autora. Texto original: “*a tale spawned from the leprous literature of the French Décadents – a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with mephitic odours of moral and spiritual putrefaction*”.

²² Tradução da autora. Texto original: “*false to human nature*”.

²³ Tradução da autora. Texto original: “*false to morality*”.

²⁴ Tradução da autora. Texto original: “*a life of cleanliness, health, and sanity*”.

²⁵ Filósofo e poeta da Roma antiga.

²⁶ Tradução da autora. Texto original: “*It has been reserved for Mr. Oscar Wilde to make it dull and nasty... the thing is too clumsy, too tedious, and...too stupid*”.

trabalho de arte pode ser criticado de um ponto de vista moral. A esfera da ética é absolutamente distinta e separada”²⁷ (WILDE *apud* MANSON, 1908, p. 25). Em outra carta aponta falhas do próprio romance para defendê-lo de outras acusações:

Agora, se eu estivesse criticando meu livro, o que tenho certa intenção de fazer, acho que eu consideraria meu dever apontar que ele é muito cheio de incidentes sensacionais, e muito paradoxal no estilo, até mesmo, como o diálogo flui. Eu sinto que, de um ponto de vista artístico, esses são os verdadeiros defeitos do livro. Mas tedioso e maçante o livro não é. (WILDE *apud* MANSON, 1908, p. 39)²⁸

Apesar de o consenso geral ter apontado o livro e o autor como “imorais”, muitos consideraram essa a melhor produção de Wilde até então. O romance atraiu a admiração de muitos jovens do período, que se sentiram inspirados tanto pela história, quanto pelo estilo de vida do escritor. Hoje o livro é considerado um clássico e a história de Dorian vem sido recontada das mais diversas formas.

2.2.1 Adaptações fílmicas do romance

O romance de Oscar Wilde, mais de um século após o seu lançamento, ainda é fonte de inúmeros estudos, análises críticas e adaptações para o cinema, TV e teatro. Os temas abordados pelo escritor são extremamente atuais e presentes na nossa sociedade, como a discussão sobre a relação arte/moralidade, a valorização da beleza e juventude, estilo de vida hedonista e a homossexualidade.

Considerando que esta pesquisa tratará especificamente sobre tradução intersemiótica do texto literário para a linguagem cinematográfica, faremos uma exposição panorâmica a respeito das adaptações audiovisuais que o livro recebeu.

O portal *The Internet Movie Database*²⁹ tem registradas vinte e quatro adaptações, incluindo filmes e séries para TV. A maioria das produções é

²⁷ Tradução da autora. Texto original: “*I am quite incapable of understanding how any work of art can be criticised from a moral standpoint. The sphere of ethics are absolutely distinct and separate*”

²⁸ Tradução da autora. Texto original: “*Now, if I were criticizing my book, which I have some thoughts of doing, I think I would consider it my duty to point out that it is far too crowded with sensational incident, and far too paradoxical in style, as far, at any rate, as the dialogue goes. I feel that from a standpoint of art there are true defects in the book. But tedious and dull the book is not.*”

²⁹ <http://www.imdb.com>

americana, doze delas, seguido pelos países europeus que totalizam dez adaptações. Além delas, temos uma produção russa na década de 1910 e uma versão para a TV mexicana nos anos 60.

Há uma concentração significativa na década de 1910 de sete adaptações, talvez por um fator que abordamos no capítulo sobre o surgimento do cinema. Como pudemos verificar, no seu princípio, a linguagem cinematográfica se apoiou na literatura para buscar meios de expressão, pois ainda era uma arte jovem em pleno desenvolvimento dos seus próprios recursos. De 1918 a 1945 há uma lacuna na história das adaptações do romance. Porém, neste ano é produzida uma das versões de maior prestígio, a de Albert Lewin. No período de seu lançamento obteve considerável popularidade, chegando a vencer algumas categorias do Oscar. É a adaptação mais antiga a qual tivemos acesso e acabamos elegendo-a dentre as demais para fazer parte do corpus de análise deste trabalho. Os motivos da escolha serão expostos no próximo capítulo.

Nas décadas de 50 e 60, somente foram feitas versões para TV: em 1958 o canal italiano RAI produziu uma série que exibia peças de teatro de diversos autores, sendo um dos capítulos inspirado no livro de Wilde. E em 1969 o romance foi desdobrado em uma série de TV mexicana.

Já nos anos 70 voltamos a ter mais expressividade no número de traduções. Nessa década foram produzidas cinco, três na Europa e duas nos Estados Unidos. Dessas conseguimos assistir a duas: a de 1970 de Massimo Dallamano, que é considerada um filme “eurotrash”, retratando um Dorian Gray no auge da revolução sexual do final dos anos 60, explorando explicitamente swings, sexo sem pudores ou restrições de gênero; e a de 1976, produzida na Inglaterra, como um dos capítulos do programa “*Play of the Month*” da BBC, que exibia produções de peças clássicas e contemporâneas. Esta versão tem considerável fidelidade à trama, porém pouco explora os temas mais controversos de Wilde, se tratando de uma produção sujeita à censura televisiva.

Em 1980, há duas adaptações, uma americana e outra alemã. A versão americana é produzida para a TV e transpõe a história de Wilde para um contexto contemporâneo, transformando Dorian em uma mulher aspirante a atriz.

Na década de 90, curiosamente, não é feita nenhuma versão cinematográfica do romance. Em contrapartida, nos anos 2000, mais uma vez a obra inspira e origina diversas produções. Neste período foram feitas sete adaptações, a grande maioria nos Estados Unidos, somente duas sendo originadas do Reino Unido. Uma das versões de 2001 é um filme adulto com temática voltada para os sete pecados capitais; outra produzida no mesmo ano, “Dorian: Pacto com o Diabo” é um thriller que apresenta Dorian como aspirante a fotógrafo e modelo. Em 2003, Dorian Gray se transforma em super herói junto a outros grandes personagens da literatura como Dante Aligheri, Allan Quatermain e Mina Harker em “A Liga Extraordinária”, adaptação da *graphic novel* de Alan Moore. Na adaptação de 2005, do diretor David Rosenbaum, há uma grande alteração nas relações da tríade principal do livro, sendo o pintor Basil Hallward uma mulher, que em dado momento da trama se casa com lorde Henry. Ainda no ano de 2005 é feita uma adaptação em forma de curta-metragem. Em 2007, Duncan Roy produz a sua versão com o Dorian Gray século XXI, nela o jovem fica fascinado pela própria beleza, não através de um retrato, mas de uma instalação em vídeo com imagens suas. E 2009 é o ano da mais recente adaptação do romance, dirigida por Oliver Parker, que já havia produzido outro filme inspirado em um texto de Wilde (“A importância de ser honesto”). Mesmo contando com as atuações de atores conhecidos, como Colin Firth e Ben Chaplin, a versão não foi bem sucedida nas bilheterias, tendo demorado, inclusive, dois anos para ser lançada no Brasil.

As adaptações eleitas como objetos desta pesquisa foram a de Albert Lewin, de 1945, e a lançada em 2009, de Oliver Parker. No próximo capítulo dicorreremos acerca dos critérios utilizados para a escolha dessas versões, assim como apresentaremos as duas obras cinematográficas com maior detalhamento de informações.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DE ANÁLISE

Como procedimento metodológico de análise, optamos por eleger a categoria temática sexualidade, identificar as suas expressões no romance de Oscar Wilde “O retrato de Dorian Gray” para posteriormente analisar de que forma se dá a sua tradução intersemiótica para duas de suas adaptações fílmicas: a de 1945, de Albert Lewin e a mais recente de 2009, de Oliver Parker. Baseados na teoria da tradução intersemiótica, proposta por Roman Jakobson e organizada por Julio Plaza, vamos averiguar se as traduções da temática são de natureza icônica, indicial ou simbólica.

Previamente ao debate dos elementos e das traduções, compete a arguição das razões que levaram à escolha das filmagens de Albert Lewin e Oliver Parker, além de uma apresentação dos elementos mais relevantes de ambos os filmes. Certamente, não se pode negligenciar uma exposição acerca da categoria temática escolhida, a sexualidade, e os critérios utilizados nesta seleção. Por fim, pretende-se demonstrar a inspiração, adequação e tradução dos símbolos a esta pertinentes.

3.1 OS FILMES

Das vinte e quatro adaptações cinematográficas do romance³⁰, teve-se acesso a apenas sete, sem falar no filme “A Liga Extraordinária”, o qual não é propriamente uma adaptação do romance, mas tem o aporte do personagem Dorian Gray em um contexto completamente diverso da obra de Oscar Wilde. Os critérios utilizados para escolha abrangem o período retratado, a estrutura das personagens e o pertencimento à linguagem cinematográfica, como poderemos ver a seguir.

Em relação ao período retratado, elegemos os filmes que, como a obra original, inserem suas narrativas na Era Vitoriana. Os aspectos e particularidades do meio social circundante são marcantes na biografia do autor e no próprio romance, e nos interessa identificar de que forma são traduzidos para as obras fílmicas. Das sete adaptações, quatro desenvolvem a trama neste contexto histórico e as demais transpõem o enredo do livro de Oscar Wilde para “atualidade”: 1) a versão de

³⁰ Cadastradas no *The Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>).

Massimo Dallamano, lançada em 1970, reproduz a década de sua produção; 2) a de Allan A. Goldstein, no seu filme “Dorian: Pacto com o diabo”, de 2001, faz o mesmo, convertendo Dorian em um modelo aspirante a fotógrafo; 3) e a versão de 2007, de Duncan Roy, também atualizada, substituindo, inclusive, o quadro por uma instalação em vídeo de Dorian.

Para nosso estudo também consideramos importante que a tríade principal de personagens e suas características se mantivessem fiéis ao romance, dada a relevância às relações estabelecidas, em especial no que concerne à sexualidade. Por esse motivo, desconsideramos a versão de 2005, dirigida por David Rosenbaum, pois a personagem Basil Hallward foi retratada como uma mulher.

Dentre os filmes remanescentes da filtragem aplicada, temos uma produção para TV e duas para o cinema. A produção para a televisão, “*The Picture of Dorian Gray*”, de 1976, foi gravada na Inglaterra como um dos capítulos da série “*Play of the Month*” da BBC. Em razão de este estudo ser voltado à linguagem cinematográfica, eliminamos esta versão, para nos centrarmos nas particularidades das obras criadas para o cinema.

Por tais razões, foram eleitas como objeto desta pesquisa as adaptações de Albert Lewin, de 1945, e a lançada em 2009, de Oliver Parker: a mais antiga adaptação a que se teve acesso e a mais recente. A disparidade cronológica entre as obras é um aspecto interessante e que enriquece os contrastes do trabalho desenvolvido. Há uma multiplicidade de influências, bastante nítidas quando contrapostas às filmagens, tanto no quesito abordagem temática, quanto forma estética, considerando também os recursos audiovisuais disponíveis às épocas em que foram produzidos, bem como o contexto histórico e social. Antes de partirmos para a análise das obras escolhidas e darmos enfoque nas características específicas que nos interessam para tanto, vamos fornecer algumas informações sobre os aspectos gerais dos filmes.

3.1.1 The Picture of Dorian Gray – 1945

O filme mais antigo, dirigido e roteirizado por Albert Lewin, é influenciado explicitamente pelo cinema fantástico europeu da década de 1920, que tem nas histórias de horror seus maiores expoentes, como “Gabinete do Doutor Caligari” e “Nosferatu”. Há grande utilização da trilha intensa e contrastes entre luz e sombra para caracterização de climas psicológicos. A reconstituição de época é primorosa, através das suntuosas locações e dos figurinos fiéis ao período vitoriano. Esse filme é um sofisticado representante do cinema de terror dos anos 40, pois, ainda que não apresente monstruosidades explícitas ou aberrações científicas, é marcado, sobretudo, pela elegância em meio a um ambiente de mistério e terror extremamente apurados.

A versão pode ser considerada a de maior prestígio até então, sendo recorrente a sua menção quando se trata das adaptações da obra literária. Em 1946, conquistou o Oscar de “Melhor Fotografia” e foi indicado nas categorias de “Melhor Direção de Arte” e “Melhor atriz coadjuvante” pela atuação Angela Lansbury como a Sibyl Vane.

O filme tem consideráveis semelhanças ao romance. O narrador da versão cinematográfica desempenha a mesma função do narrador literário. Onisciente, conduz o espectador à mente das personagens, fornecendo informações sobre a personalidade e contextualizando as cenas que se sucedem. Em termos de enredo, tanto no que tange aos acontecimentos e à ordem cronológica da narrativa, também há considerável similaridade entre as duas obras.

No âmbito das personagens, há algumas diferenciações. A tríade principal do romance se mantém: Dorian, Basil e lorde Henry; porém ao núcleo principal da narrativa acrescenta-se a personagem Gladys. Na literatura ela desempenha papel quase figurativo, como uma prima de lorde Henry que se interessa por Dorian, porém sem importância significativa para a história que se procede. Nesta versão, Gladys é sobrinha de Basil e já se faz presente desde a primeira cena, ainda criança, quando assina junto ao tio o retrato de Dorian - elemento central da história. Quando adulta, ela e Dorian apaixonam-se e tornam-se noivos. Seu papel é fundamental para o desfecho do filme, podemos considerar que seu peso na trama é

equivalente ao de Sibyl Vane. É pensando nela e para garantir que ela nunca saberia o seu segredo que Gray assassina o amigo Basil Hallward. Seu amor pela jovem o faz se arrepende da vida devassa e corrupta, o que acaba sendo o estopim para sua morte, pois ao tentar destruir o quadro que carregava todas as marcas de seus pecados, ele acaba por terminar com a própria vida.

3.1.2 Dorian Gray – 2009

A mais recente versão fílmica do romance foi lançada em 2009 e teve sua estréia no Brasil este ano. Com direção de Oliver Parker, que já havia adaptado para o cinema outro texto de Wilde “A importância de ser honesto”, o filme apresenta traços dos gêneros drama, suspense e fantástico. Apresenta apurada direção de arte e produção de figurino com cuidado na ambientação de época, além de usufruir de tecnologias como CGI³¹ para a reconstituição da Londres do século XIX, caracterizada pelo *fog*, pelas chaminés e pela aparência lúgubre do Tâmis daquela período. A fotografia apela para os tons de azul e cinza para ilustrar o clima sombrio e gótico da obra original.

Podemos considerar esta adaptação uma das mais “sexualizadas” dentre as que o livro recebeu, explicitando cenas da vida “devassa” do jovem para os padrões vitorianos, que envolvem orgias, situações de sadomasoquismo e uso de substâncias químicas, conforme exploraremos na análise.

Diferentemente do livro e da versão anterior, não há presença do narrador, mesmo assim há considerável fidelidade ao enredo do romance. O núcleo central de personagens também é mantido e, assim como a adaptação de 1945, há uma personagem feminina que se envolve com Gray e acaba tendo importante relevância na trama. Neste caso, é a filha de Harry, inexistente no romance. Assim como a Gladys do filme de Albert Lewin, a personagem é apresentada ainda criança e quando adulta se envolve com o protagonista.

³¹ Sigla de *Computer-Generated Imagery*.

3.2 SEXUALIDADE

O tema da sexualidade muito nos interessa principalmente por ser uma das maiores causas para toda a polêmica que gravita em torno do livro.

O conteúdo controverso de “O retrato de Dorian Gray” (2006) provocou as mais revoltadas reações da conservadora sociedade vitoriana. Conforme afirma Jurandir Freire Costa: “O universo vitoriano nada tinha de liberal ou libertino. O puritanismo anglo-saxão não hesitava em punir com violência toda manifestação pública de atos considerados imorais” (COSTA, 1992, p. 41). Oscar Wilde foi punido, conforme abordamos no capítulo sobre a vida do autor do romance, sendo preso sob a acusação de homossexualismo. No seu julgamento alguns trechos da obra foram utilizados como provas de acusação.

Ao vislumbrar todas as adaptações acessadas, percebemos que o tratamento desta temática é bastante variável de uma versão para a outra. Encontramos obras em que as expressões da sexualidade são bastante implícitas ou quase nulas, algumas delas não apresentam qualquer teor homoerótico entre Dorian e o pintor Basil Hallward como, por exemplo, no filme de 2005, onde a personagem de Basil é uma mulher. Em contrapartida, há outras onde a sexualidade é tratada de forma bastante explícita, neste sentido sendo bem distintas da obra original.

Essa categoria temática possibilita uma infinidade de interpretações levando-se em conta o contexto da produção artística das obras: romance e as duas adaptações fílmicas. De acordo com Foucault, na sociedade todo o discurso é controlado: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa.” (FOUCAULT, 2009, p. 9). A sexualidade, junto com a política, seria a região onde as interdições mais atuariam: “como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes” (FOUCAULT, 2009, p. 10)

Podemos perceber que a sexualidade, o desejo e o promíscuo perpassam as três obras das quais estamos tratando, a começar pelo fascínio narcisístico de Gray

por sua própria imagem. Antes de desejar a qualquer outra pessoa ele deseja a si mesmo. Sua imagem andrógena se apaixona por ela mesma e por isso o desejo de perpetuá-la. A busca incessante pelo prazer é análoga à sua busca pela beleza plena e faz parte da realização “artística” de Dorian, que acaba sendo a sua própria vida. Nas palavras de lorde Henry ao jovem: “Você não fez nada. Não esculpiu uma estátua, não pintou um quadro, não produziu qualquer obra. A sua arte foi a vida. Você a musicou, e os seus dias são os seus sonetos.” (WILDE, 2006, p. 132)

Esse enfoque na realização plena da vida, como sendo a experimentação do maior número possível de sensações está presente nas três obras analisadas, porém de formas bastante distintas. O livro e o filme de 1945 se aproximam um pouco na maneira de abordarem a sexualidade, pois trabalham os elementos de forma implícita. Toda expressão dela é sugestionada, induzida, porém jamais óbvia. A filosofia hedonista aparece principalmente através dos diálogos, especialmente nas citações de lorde Henry. Já no filme de 2009, há uma inversão nessa relação: a sexualidade não é tão desenvolvida nos diálogos como nas outras versões, mas é explicitada através das cenas. Ela está, a todo o momento, escancarada. A seguir desenvolveremos a análise das expressões dessa temática no livro e nos filmes originados dele.

3.3 ANÁLISE INTERSEMIÓTICA

Neste subcapítulo desenvolveremos a análise intersemiótica em si. Procederemos com a apresentação das expressões da sexualidade na obra original, o livro “O retrato de Dorian Gray” (2006), identificando de que forma se dá o processo de construção de sentidos acerca deste tema na literatura. Partiremos, então, para o exame dos produtos fílmicos derivados do romance, com o intuito de reconhecer as traduções da sexualidade e seus procedimentos em cada uma delas, para que, posteriormente, possamos estabelecer relações comparativas entre todas as obras.

3.3.1 Expressões da sexualidade na obra literária

Conforme já foi constatado, as expressões da sexualidade são bastante sugestivas no livro, porém nunca explícitas. A busca hedonista de Gray, que aos olhos do homem burguês representava uma forma de vida decadente, calcada em devassidão, corrupção e vícios, é pouco demonstrada por meio de ações concretas. Por exemplo, são recorrentes caracterizações sobre os locais que Dorian frequentava, Wilde as descreve como: “taberna de má fama” (2006, p. 82), “antros e becos horríveis” (2006, p. 84), “piores antros de Londres” (2006, p. 91); ou, então, passagens onde o narrador discorre sobre os boatos que circulam sobre o jovem, que as pessoas sobre ele diziam as piores coisas, que ele levava uma vida de “vícios e pecados” e que “nenhuma jovem pura ou senhora decente deveria conhecê-lo” (WILDE, 2006, p.90). Essas caracterizações por vezes parecem ser colocadas pelo autor de forma irônica. Os atos horríveis que ele cometia ou o que ele fazia nos piores antros não são informados aos leitores, que podem fazer as mais diversas interpretações dos indícios que o autor fornece. Percebemos que a sexualidade e a lascívia são abordadas por Wilde de maneira bastante implícita, porém elas estão extremamente presentes no romance.

A busca hedonista enaltecida no livro está geralmente ligada à beleza e à juventude. Sendo elas efêmeras, deve-se procurar o prazer de maneira intensa, conforme elabora Henry “Harry” Wotton em seu eloquente discurso a Gray, quando o conhece:

O senhor dispõe só de alguns anos para viver deveras, plenamente, perfeitamente [...] Procure sempre sensações novas. Não tema nada. Não há nada no mundo que o senhor não possa fazer com a sua personalidade. O mundo é seu por uma temporada. (WILDE, 2006, p. 25)

A decisão de Dorian de perpetuar a sua juventude está diretamente relacionada à perpetuação dos seus prazeres. Ele não deseja o mundo “por uma temporada”, mas sim para eternidade e quer extrair dele todas as sensações que existem. Seu desejo não se restringe a manter uma aparência jovem e bela para sempre, mas também possuir uma vida eterna guiada pelo prazer.

Era hora de Dorian escolher seu caminho. Ou já estaria ele traçado? A vida decidira. A vida e a sua imensa curiosidade de conhecer a vida. A eterna juventude, a paixão infinita, os prazeres secretos e requintados, as alegrias delirantes, as loucuras do pecado. Ele haveria de conhecer tudo isso. O retrato que carregasse o fardo da sua degradação. Certa vez, como um Narciso, Dorian beijara os lábios pintados de sua própria imagem. Passara manhãs inteiras contemplando-a, quase apaixonado por ela. (WILDE, 2006, p. 66)

Ao longo do livro, percebemos situações em que Dorian se encontra completamente fascinado pela própria condição. Não somente por sua beleza imutável, mas pela possibilidade de alcançar níveis inimagináveis de “corrupção” da alma: “Estava cada vez mais enamorado de sua própria beleza. E cada vez mais empenhado em corromper a própria alma” (WILDE, 2006, p. 82). Essa “alma” pode ser considerada o estatuto do homem burguês. Ao corrompê-la, Dorian estabelece o rompimento com padrão moral vitoriano, por essa razão o ato se torna desejável e, até mesmo, admirável. O personagem possui traços muito complexos, pois expressa paradoxalmente sua potência, ao romper com a moralidade burguesa imposta, e as suas culpas, pelo sentido que dá à devassidão e à decadência.

O dispositivo para a mudança de percepção de Dorian e o seu despertar para novas perspectivas de vida é, sem dúvidas, lorde Henry. Essa personagem tem papel determinante no romance e é, praticamente, o porta-voz da sexualidade. Todo o seu discurso enaltece uma vida de prazeres, porém pouco ele aplica suas teorias na prática. Seu maior prazer é a influência que exerce sobre os outros, que, como no caso de Gray, acabam realizando sua doutrina de vida hedonista, ilustrada em passagens como:

O homem deve viver plenamente a sua vida. Todo o impulso que sufocamos, em nós, nos envenena. Peque o corpo uma vez e estará livre de pecado, porque a ação tem um efeito purificador. A única maneira de se livrar de uma tentação é ceder-se-lhe. Resistamos e nossa alma adoecerá de desejo do que proibimos a nós mesmos. A renúncia estraga a vida. (WILDE, 2006, p. 23)

É perceptível que Harry disputa com Basil a atenção do belo rapaz. É, inclusive, ao perceber a adoração que o pintor nutre por Gray, que ele se torna mais interessado em conhecê-lo. As declarações de Hallward a respeito de Dorian são

dotadas de sentimentalismo e possuem uma conotação artística. No trecho a seguir ele descreve o fascínio que o jovem exerce sobre ele e como o conheceu:

Reparei e vi Dorian Gray pela primeira vez. Foi um choque quando nossos olhares se cruzaram. Você me conhece. Sabe que sou, por natureza, independente. Senhor de mim mesmo. Mas fui assim até conhecer Dorian Gray. Realmente, não sei como lhe explicar. Sei apenas que pressenti: estava face a face com alguém cuja personalidade, tão simples, mas tão fascinante, poderia me atrair, envolver e absorver-me inteiramente a alma e até a arte. Tive vontade de fugir dali porque pressentia que aquela amizade me traria alegrias e tristezas indizíveis [...] Estávamos destinados a encontrarmos [...] Eu não me sentiria feliz se não o visse diariamente. Ele me é necessário. (WILDE, 2006, p. 15-16)

Mesmo de forma implícita, a tensão homoerótica está presente na narrativa. A sensação de descontrole, receio do sofrimento, a crença na inevitabilidade do encontro dos dois, a necessidade de ter o rapaz por perto, transcendem a mera admiração do pintor pelo belo e insinuam uma paixão. Em outros momentos o artista fala sobre o receio de expor o quadro por não querer que seja desvendado o seu sentimento em relação ao jovem: “Eu diria que o pintor, na sua tela, se revela a si próprio. O motivo por que não tenciono expor esse retrato é o receio de ter deixado nele o segredo de minha alma” (WILDE, 2006, p. 14).

O surgimento de Dorian na vida de Hallward significou uma mudança na sua arte, em seu estilo, revelando aspectos ocultos e maravilhosos na vida “Se você soubesse o que Dorian Gray é para mim!” (WILDE, 2006, p. 17). Lorde Henry ao ouvir as declarações do velho colega de faculdade conclui: “Isso que você me contou é um romance. Um romance de arte, digamos.” (WILDE, 2006, p. 18). Ele também demonstra sofrer com o sentimento não correspondido por Gray: “Dorian gosta de mim. É amável comigo. É só. Sinto que entreguei minha alma a alguém que a trata como se ela fosse apenas um enfeite para um dia de verão” (WILDE, 2006, p. 18). E sente ciúmes da atenção que Dorian dá ao lorde Henry. Em um dos trechos Harry convida Dorian para irem ao teatro, Basil pede que o rapaz fique com ele, porém ele opta pela companhia do lorde. Depois que os amigos saem e Basil fica sozinho, o narrador descreve: “O pintor deixou-se cair no sofá, com uma expressão de dor estampada no rosto” (WILDE, 2006, p. 29).

Os sentimentos do artista se tornam mais explícitos na sua confissão ao jovem:

Assim que o vi, você se tornou para mim a encarnação do ideal, do meu sonho de artista. Eu o adorei. Tive ciúmes da atenção que dava aos outros. Só me sentia feliz na sua companhia. O tempo ia passando, e, cada vez mais, eu me concentrava em você. Eu sonhava retratá-lo de todas as maneiras. Um dia, dia fatal a meu ver, decidi retratá-lo como você era na realidade. Só sei que trabalhando nessa tela, eu tinha a impressão de que cada pincelada revelava o meu segredo. Senti, Dorian, que “dissera” demais que pusera muito do meu eu nesse quadro. Foi aí que resolvi não expor. (WILDE, 2006, p. 73)

Conforme podemos perceber, a sexualidade gravita em torno de toda a narrativa literária. Seja através do discurso do lorde enaltecendo o prazer, das descrições da “devassidão” e “decadência” de Dorian ou através das declarações da paixão de Basil por Gray. Cada uma dessas expressões é tratada de maneira diversa. Podemos dizer que o hedonismo pregado por Harry é uma forma poética de expressar a sexualidade. Ele dissemina suas idéias através de frases de efeito, cuidadosamente formuladas para impactar, não somente pelo seu conteúdo, mas também por sua forma requintada. A devassidão de Dorian é uma sexualidade implícita, velada e misteriosa. Sabemos que ele é um ser sexual, porém não temos acesso à sua vida privada. O mistério possibilita idealizarmos uma lascívia que talvez não fosse possível se explicitada. Já, no que tange a sexualidade que está em torno da paixão de Basil pelo jovem, temos uma abordagem lírica. Não está presente o desejo sexual do pintor por Gray, toda a sua atração é relacionada a uma adoração artística pela beleza das coisas, a um encantamento pela pureza e juventude do rapaz. O seu sentimento “nada tinha que não fosse absolutamente puro e espiritual [...] Era o amor como conheceram Michelangelo, Montaigne, Shakespeare” (WILDE, 2006, p. 76), ao mesmo tempo em que, pela erotização da obra de arte, Basil também mantém uma relação erótica com a obra.

3.3.2 Traduções da sexualidade no filme 1945

Assim como no romance, as expressões da sexualidade e os sinais da vida transgressora que a personagem-título leva para os padrões do período são tratados de maneira muito sutil.

A forma de ilustrar a vida de um jovem que transgride os padrões morais instituídos na sociedade da época é feita através da narrativa ou com imagens que dão margem a suposições, não há cenas que explicitem atitudes que poderiam ser consideradas “devassas” ou “pecaminosas”. O narrador usa expressões como “ouviam as coisas mais perversas contra ele, boatos estranhos sobre seu modo de vida que se espalhavam por toda Londres”³². Por causa das coisas que fizera “amigos íntimos passavam a ignorá-lo após algum tempo”³³ e as mulheres com as quais ele tinha se envolvido “ficavam pálidas quando Dorian Gray entrava na sala”³⁴. Assim como no livro, são frequentes as menções aos lugares que ele frequentava como “antros”, “casas de má aparência no submundo de Londres” e “lugares horríveis perto de *Bluegate Fields*”, onde ele ficava dia após dia. O narrador descreve essas situações como “visitas ao abismo”. Nos momentos do filme onde é mostrado um desses locais “horríveis”, a promiscuidade é retratada através dos cenários e dos figurinos populares das personagens que ali se encontram em contraste com Dorian e sua vestimenta e postura elegantes. Não há demonstração de nenhum ato de devassidão. Em uma das cenas Gray entra por uma porta, porém não somos informados do que ocorre lá dentro.

³² Discurso traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

³³ Discurso traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

³⁴ Discurso traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).



Figura 1 - Dorian em uma das suas visitas ao submundo londrino.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 1945 (00:56:42)

Da mesma forma que se dá no livro, a sexualidade é implícita e envolta por uma atmosfera de mistério. Tanto na literatura, quanto nesta versão, a vida privada do rapaz é um segredo ao qual não temos acesso. Podemos dizer que, nesse sentido, a tradução da vida libidinosa de Dorian é feita de forma indicial nos momentos em que são reproduzidas as descrições do livro pelo narrador, e icônica quando há a caracterização dos ambientes que ele frequentava e as suas companhias “duvidosas”.

Outro ponto relevante, abrangido pelo tema da sexualidade, é a questão do narcisismo de Dorian Gray. O argumento central do romance tem a mesma função nesta adaptação. A tradução da fascinação de Gray pela própria imagem é feita de forma icônica. Na sua primeira aparição, o retrato é apresentado em cores, diferentemente de todo o restante do filme que é em preto e branco. Esse recurso visual justamente demonstra que o objeto possui características especiais, endossando a sua aura fascinante e misteriosa. Todas as personagens têm interesse pela figura, mas especialmente o próprio modelo. Em seu primeiro contato com a obra ele não consegue deixar de olhá-la e nem mesmo escuta o que os amigos falam. Ele inveja o retrato e deseja manter sua bela aparência intacta: “Se ao menos o quadro pudesse mudar, e eu pudesse ficar sempre como sou agora. Por isso eu daria tudo. Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria. Daria

minha alma por isso”³⁵. Podemos depreender que através dos seus recursos, esta versão consegue sintetizar iconicamente o projeto estético de Wilde, que defendia que a arte deveria ter o único objetivo de ser bela, negando concepções morais ou utilitárias.

As expressões da homossexualidade do filme são extremamente sutis, mais ainda do que no livro, e, assim como toda a sexualidade da obra fílmica em si, são envoltas pelo mistério. Na primeira sequência, lorde Henry e Basil conversam no estúdio do artista que anda misterioso em relação a sua última obra, o retrato de um belo jovem. O pintor se mostra enigmático ao falar sobre o seu modelo, não querendo, inclusive, informar o nome ao amigo. Quando o lorde questiona a razão, ele justifica simplesmente: “Não posso explicar. Quanto mais velho fico, mais gosto de mistérios. Deve parecer tolice para você”³⁶. Essas demonstrações de preocupação e zelo do pintor podem ser consideradas também uma tradução indicial daquele ciúme de Basil Hallward tão explícito no romance. Esse ciúme não é apenas em relação a alguém que ele deseja, mas também em relação ao objeto de sua criação. Nesse sentido, modelo e obra se confundem para o artista. No livro a questão da homossexualidade é construída em torno da fascinação artística do pintor pela beleza física e espiritual do seu modelo, essa admiração é expressa principalmente através das falas da personagem que descreve os seus sentimentos em relação a Dorian. Já no filme não há declarações sentimentais e fervorosas de Basil; ao contrário, a personagem envolve a relação que ele tem com o jovem e os seus próprios sentimentos com demonstrações enigmáticas. Quando, por exemplo, lorde Henry elogia o quadro e diz que ele deve ser enviado a uma grande exposição, entretanto o artista reage afirmando que não enviará a nenhum lugar, justifica: “Coloquei nele muito de mim. Sabia que iria rir, mas mesmo assim é verdade”³⁷. Porém, quando Harry tenta aprofundar o assunto e descobrir qual é a verdadeira razão de não querer exibir o quadro, é explicitado no filme um elemento que no romance fica subentendido, o místico ou fantástico:

[Basil] Há alguma coisa que eu não consigo entender. Qualquer coisa de místico.

[Harry] Místico?

³⁵ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

³⁶ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

³⁷ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

[Basil] Não sei como explicar, mas sempre que Dorian posa para mim, é como se uma força fora de mim mesmo estivesse guiando a minha mão. É como se o quadro tivesse vida própria, independente de mim. E é por isso que não vou expô-lo. Pertence por direito a Dorian Gray, e eu devo dar a ele.³⁸

Considerando o conhecimento prévio do livro, poderíamos conotar que essa “força fora de mim” fosse uma expressão de um sentimento sobre o qual o artista não teria controle, porém avaliando o filme como uma obra isolada, os atributos “místicos” do quadro acabam justificando a preocupação de Hallward. Há uma suavização em relação à obra literária no que tange a expressão de seus sentimentos, sobre o quanto a personalidade de Gray o fascina e influencia a sua arte. Seu interesse pelo jovem é traduzido iconicamente através das expressões do ator e preocupação da personagem com a vida de Dorian. Por exemplo, quando Hallward é informado de que o rapaz está noivo, ele demonstra reprovação. Enquanto lorde Henry discorre sobre o fato, Basil fica pensativo, mostra semblante grave e pesaroso:



Figura 2 – Basil desapontado ao saber do noivado de Dorian.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 1945 (00:29:45)

³⁸ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

Nesta cena os dois amigos estabelecem o seguinte diálogo sobre a notícia:

[Basil] Dorian noivo? De quem, Harry?

[Harry] Uma atriz de um teatro barato.

[Basil] Uma atriz? De cabelos tingidos e cara pintada?

[Harry] Não critique os cabelos tingidos e a cara pintada, Basil. Há neles um charme extraordinário.

[Basil] Não pode estar falando sério.

[Harry] Acho que nunca falei tão sério.

[Basil] Mas não aprova. Não pode aprovar.³⁹

A reprovação em relação ao relacionamento do amigo pode ser um indício de interesse homossexual, porém é dúbio, assim como toda a expressão dessa categoria no filme. As manifestações que poderiam ser entendidas como ciúmes, podem também se revestir de preocupação do pintor em relação ao amigo muito jovem e ingênuo, que pode estar tomando decisões precipitadas na vida, o que acentua o caráter icônico das sugestões. Apesar da presença de indícios da obra original na originada através da transposição de algumas falas, o espectador que não conta com o aporte do conhecimento prévio do romance, não recebe informações suficientes para chegar à formulação da hipótese de que possa haver um interesse de natureza homoerótica do pintor em relação a Dorian.

Outro aspecto interessante é o papel desempenhado pelo lorde Henry nas relações dessa tríade de personagens principais. Assim como no livro, no filme, desde que vê o quadro de Dorian, Harry demonstra incrível interesse e curiosidade em conhecê-lo baseado somente na aparência “atraente” (adjetivo utilizado por Harry) de seu retrato e por perceber o quanto o artista o admira. Apreendemos desde o princípio um clima de disputa entre Harry e Basil pelo jovem. O pintor chega a afirmar não querer que lorde conheça Dorian. Wotton, por sua vez, já no primeiro contato com o rapaz, demonstra o seu intuito de conquistá-lo, através de elogios e ideias provocantes. Hallward, desconfortável com a presença do lorde, solicita que ele se retire com a desculpa de ser necessário para que ele proceda com o trabalho. Porém, Harry, percebendo que conseguiu despertar o interesse do jovem, questiona a Gray se ele deve ir embora mesmo e o rapaz pede que ele fique. A competição entre os amigos tem características de um jogo de sedução, mesmo que o fator do desejo sexual não esteja explicitamente presente. Essa atmosfera de competição e

³⁹ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

sedução é construída iconicamente através de recursos visuais, como os olhares entre as personagens, por vezes desafiadores, em outras demonstrando cumplicidade; e sonoros, como o tom de voz ou o ritmo das falas.

As menções ao prazer são recorrentes ao longo do filme, principalmente através das citações de lorde Henry Wotton. Mais uma vez a sexualidade do romance é traduzida de forma indicial. Ele prega que a vida deve ser vivida da forma mais intensa, que não se deve resistir às tentações e aos prazeres. As colocações do lorde geralmente são reproduções de trechos extraídos do romance como: “nenhum homem civilizado lamenta um prazer e um homem não-civilizado desconhece o que seja um prazer”⁴⁰ e “prazer é a única coisa que merece ter uma teoria”⁴¹. Já na primeira cena do filme, o narrador descreve lorde Henry da seguinte forma: “Ele viveu somente para o prazer. Mas o seu maior prazer foi observar as emoções de seus amigos e quanto as suas próprias, nada experimentava”⁴².

Em sua eloquente explanação para Dorian sobre viver a vida plenamente, Harry afirma que “só há uma maneira de se livrar de uma tentação e é cedendo a ela”⁴³, ao resistir “a alma adocece ansiando pelas coisas que lhe foram proibidas”⁴⁴, pois “não há nada que possa curar a alma, senão os sentidos”⁴⁵. Ele incentiva Gray a entregar-se às tentações enquanto é jovem:

[Harry] O tempo sente ciúmes de você, Sr. Gray. Não esbanje o ouro de seus dias. Viva. Não deixe que nada se perca. Nada tema. Sua juventude vai durar pouco tempo e nunca mais vai tê-la de volta. Conforme envelhecemos, nossas lembranças são assombradas por estranhas tentações que não tivemos coragem de ceder. O mundo é seu por uma estação.

Lorde Henry durante o seu discurso está bastante interessado em uma bela e rara espécie de borboleta que encontrou no estúdio de Basil. Percebe-se que, no seu processo de dominação e influência sobre Dorian, Harry faz o mesmo com a borboleta que ele consegue capturar. Ele a coloca em um líquido que a desfalece, assim ele consegue preservá-la para, possivelmente, utilizá-la como um artigo

⁴⁰ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴¹ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴² Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴³ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴⁴ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴⁵ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

decorativo. Desta cena podemos depreender que o processo de dominação e “envenenamento” da borboleta é uma metáfora da dominação da mente e personalidade de Dorian, ou seja, uma forma de traduzir simbolicamente a questão da dominação, que é abordada no livro. Além disso, enquanto Harry tenta preservar intacta a beleza da borboleta, ele exalta esses valores no seu discurso, o que acaba fazendo com que Dorian deseje preservar também sua juventude e beleza. A bela borboleta morre para servir de adorno ao lorde, assim como o fato de dominar o belo rapaz acaba sendo um “adorno” para o seu ego. O filme adiciona alguns elementos, inexistentes no livro, que desempenham a função de reforços visuais da mensagem original, como é o caso da borboleta. Nesse sentido, podemos identificar os procedimentos de transcrição que introduzimos no capítulo teórico: é a nova forma de linguagem transmitindo uma mensagem advinda de outro meio através de seus próprios recursos de maneira a enriquecer o universo de significações da obra como um todo.

Podemos dizer que a sexualidade, sendo envolta, tanto no livro como no filme, pela aura de mistério, possui nesta versão uma tradução para um elemento simbólico muito forte. A maioria das expressões do mistério e do místico tem nas cenas a presença de uma estatueta de um gato. Mais um elemento simbólico ausente na narrativa literária, mas que agrega sentidos no novo meio pelo qual a tradução opera, assim como verificamos no caso da borboleta. Ele aparece quando Basil fala sobre o fator místico no quadro de Gray, nesse momento ele está fazendo um esboço do gato. Em outra situação, quando Dorian expressa o desejo de trocar a sua alma pela juventude eterna, lorde Henry o alerta que o gato “é um dos 73 grandes deuses do Egito e é bem capaz de atender o seu pedido”⁴⁶. O argumento do místico está presente quando Basil confessa ao rapaz o porquê da sua apreensão em expor o quadro:

[Dorian] Mas me disse há um mês atrás, que jamais iria expô-lo. Você disse ao Harry a mesma coisa.

[Basil] Nessa ocasião o quadro possuía uma estranha fascinação para mim. Dava impressão de possuir vida própria. Isto me afetou tanto que senti que não poderia deixá-lo ser visto publicamente. Talvez tenha visto a mesma qualidade misteriosa nele, Dorian? Notou alguma coisa misteriosa neste quadro? Algo que a princípio não tenha notado, mas que se revelou a você subitamente? Claro que notou.

⁴⁶ Discurso traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

[Dorian] Eu vi alguma coisa nele. Algo que me pareceu muito curioso. Tem razão. Pode haver algo fatal em um retrato.

[Basil] Acho que entendo o que sente a respeito. E respeitarei seus desejos. Talvez um dia se recupere disso, como eu fiz. De qualquer maneira, não deixarei que destrua nossa amizade.

É possível supor, até mesmo, que esse objeto é o símbolo da sexualidade no filme, pois ele, com o artifício do místico, é utilizado nos momentos onde o desejo e a sexualidade se manifestam. Quando, por exemplo, Dorian expressa a vontade de permanecer eternamente jovem, ou nas insinuações sobre o possível desejo de Basil em relação a ele, e em outras situações, como na cena em que Sibyl Vane está na casa de Dorian. Ela está indo embora e tem a impressão de que os olhos do gato se moveram. Gray explica que é bem provável em função das histórias que escutou dos amigos. Então ele pega um livro que está ao lado do objeto e lê um trecho:

[Dorian] Aurora segue a aurora, e as noites envelhecem e então de repente este curioso gato jaz curvado no tapete chinês com olhos de cetim delineados de ouro. Para fora, seu mistério repulsivo! Animal hediondo, para fora! Você desperta em mim cada sentido bestial, você me torna o que eu não seria. Você faz do meu credo uma fraude estéril, você desperta meus sonhos de vida sensual.⁴⁷

Ao terminar de ler, o jovem está com o semblante completamente alterado, seu olhar para Sibyl é malicioso. Ele questiona o que ela faria se ele propusesse que ela ficasse. Primeiro ela se constrange e se encaminha à saída, enquanto Gray provoca: “Suponha que eu esperasse uma reação convencional”⁴⁸. Porém a moça acaba retornando e os dois se olham. A próxima cena mostra Dorian escrevendo uma carta à jovem. Apesar de não ser mostrada nenhuma cena de contato físico entre os dois, fica subentendido que eles tiveram uma relação sexual.

Importante ressaltar que o convite que Dorian fez à Sibyl para que ela passasse a noite com ele foi um teste proposto por lorde Henry. Ele sugere: “Acredito que ela o ama tanto que não é preciso casar com ela”⁴⁹, insinuando que ele poderia ter relações sexuais com a jovem sem a necessidade do matrimônio. Dorian reage dizendo que Sibyl é sagrada para ele. O lorde afirma que “somente as

⁴⁷ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴⁸ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

⁴⁹ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

coisas sagradas merecem ser tocadas”⁵⁰ e recomenda que o rapaz teste a garota para verificar se ela é “tão boa quanto bonita” e se é digna de ser sua mulher. Neste trecho enxergamos um contraponto entre a bondade/pureza e a realização dos desejos. A mulher ao “entregar-se” ao homem antes do casamento perderia a sua “bondade” e a qualidade de esposa. Esta versão acaba abordando alguns valores morais inexistentes no romance. Apesar de em ambas as obras percebermos algumas expressões de preconceitos machistas, neste filme essa questão é muito mais evidenciada. Lorde Henry, que é a personagem que prega a satisfação dos desejos e a busca hedonista, é justamente quem acaba emitindo juízos de valor preconceituosos em relação à realização feminina dos desejos sexuais. Enquanto Dorian, o jovem macho, não só poderia, mas deveria entregar-se a todas as tentações sem pudores.

O machismo se reafirma com o fato de Dorian realmente terminar seu relacionamento com a jovem na manhã seguinte à noite em que eles tiveram a primeira relação sexual. Ele escreve uma carta dizendo que ela havia matado o amor dele, traindo ao ideal que ele tinha dela e que a partir daquele momento ele viveria somente para o prazer. O motivo que o leva a terminar o relacionamento com Sibyl é completamente calcado na moral e a perda do pudor da mulher que ele amava acaba sendo o dispositivo para a sua própria (“a partir de agora viverei somente para o prazer”). No romance o episódio da separação dos jovens é bastante distinto. Dorian leva seus amigos para assistir ao espetáculo de Sibyl, porém ela atua pessimamente. Gray fica devastado e termina o seu relacionamento com a atriz, pois ela já não é mais a artista que ele tanto admirou. Abaixo um trecho do livro onde Dorian conversa com Sibyl após a peça:

Você matou meu amor. Já não desperta mais nada em mim. Amei-a porque era maravilhosa. Tinha talento, inteligência. Agora tornou-se superficial e tola. Que loucura a minha! Como pude amá-la! Com a sua arte, eu lhe daria o mundo. Glória, riqueza. Sem a arte você deixou de existir para mim (WILDE, 2006, p. 55).

Claramente a razão do desencanto do rapaz em relação à jovem é ligada a sua admiração pela arte e não possui nenhuma característica moral. No livro Dorian nutria uma adoração pela beleza artística de Sibyl, essa adoração pode ser

⁵⁰ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (1945).

relacionada à que Basil sentia pelo jovem. Porém no filme esse teor artístico é subtraído e transformado em valores morais e puritanos. Aliás, não são poucas as menções ao “pecado” relacionado às tentações e à “impureza”. Durante toda a narrativa qualquer realização de desejo, principalmente sexual, é diretamente enquadrada na categoria da imoralidade. O que acaba destoando de algumas ideias de Wilde.

A obra cinematográfica se utiliza de subsídios simbólicos para enriquecer a sua tradução, como é o caso de elementos como a borboleta ou a estatueta do gato. No que se refere às menções ao prazer e à caracterização da decadência de Dorian Gray há considerável semelhança de tratamento entre o romance e a versão fílmica, assim como as citações de lorde Henry são quase transcrições da literatura, as insinuações e mistérios que circundam a vida sexual das personagens são muito equivalentes de uma obra para outra. A maior diferenciação se dá nas manifestações homoeróticas, que são bastante amenizadas na tradução de Lewin.

Constatou-se que livro e filme produzem sentidos muito similares no que tange as categorias da sexualidade. Ambos envolvem o desejo, o sexo, a perversão e o homoerotismo em uma aura de mistério. Eles desenvolvem a ideia de sexualidade diretamente ligada ao privado. Ela está presente, porém sempre insinuada. Os desejos e o sexo estão ali, porém encobertos pelo segredo. Podemos dizer que o filme consegue traduzir a ideia de Wilde de que cada um tem o direito de manter a sua vida privada longe dos olhos julgadores da sociedade. É uma tentativa de defender os seus direitos de realizar seus desejos e vontades sem filtros morais impostos. Não caberia a ninguém emitir juízos a respeito da vida (sexual ou não) dos demais indivíduos. Em ambas as obras é a própria consciência da personagem principal que a condena à dor e à morte, reforçando que os julgamentos alheios devem ser descartados.

3.3.3 Traduções da sexualidade no filme 2009

De forma muito diversa se dá a construção de sentidos da sexualidade no filme de 2009. Ele não só é explícito em relação ao conteúdo sexual, como toda a trama gira em torno da sexualidade, diferentemente do livro e da adaptação de

1945. Porém não é uma sexualidade insinuada, misteriosa, na versão mais atual são recorrentes cenas de sexo, orgias e uso de substâncias químicas. Não menos óbvias são as expressões da homossexualidade. Desde o início ela está presente, seja nas demonstrações da atração que Basil sente por Dorian, pelos jogos de sedução de diversas cenas ou pela exibição efetiva de relações sexuais.

Logo no começo percebemos o interesse de Basil pelo jovem através de olhares e demonstrações subjetivas. Diferentemente do livro, pouco o artista fala sobre a sua adoração por Dorian. A primeira manifestação de seu interesse se dá em uma cena onde Gray faz uma apresentação de piano. Mesmo sem conhecê-lo, Hallward faz um esboço do jovem. Após o término da apresentação, Dorian está em um grupo de mulheres conversando, Basil se aproxima e uma delas o apresenta como sendo um dos melhores artistas de Londres. Ele responde ao elogio: “Agatha, por favor, um humilde estudante da beleza”⁵¹, enquanto mostra ao grupo o seu esboço. Essa cena inexistente no romance e na tradução anterior, porém nesta versão serve para introduzir a relação entre o pintor e o Gray.

Desta cena segue-se outra onde o mesmo esboço aparece junto a diversos outros retratos do jovem que estão pendurados no estúdio de Basil, onde Gray está posando para ele. A questão da fascinação do pintor pela beleza de Dorian fica bastante clara nos primeiros contatos entre os dois. A cena que demonstra os mais diversos retratos que o artista fez do rapaz é a forma de traduzir iconicamente essa adoração/fascinação pela beleza do jovem.



Figura 3 – Retratos de Gray no estúdio de Basil.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (00:06:48)

⁵¹ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

Em outra cena, também no estúdio de Basil, enquanto Dorian posa, ocorre o seguinte diálogo:

[Dorian] Você ainda não cansou de olhar para mi?
 [Basil] Com certeza, não. Quanto mais eu olho, mais eu vejo.⁵²

O clima da cena é bastante erótico, através de uma sequência de imagens que estabelece relações icônicas com a questão da homossexualidade, alternam-se olhares de Dorian enquanto posa, de Basil enquanto o observa, *close-ups* nos olhos do retrato, boca de Gray e a boca retratada.



Figura 4 – Sequência de cenas onde Dorian posa para Basil.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (de 00:12:40 a 00:12:56)

Quando Dorian comunica que está noivo de Sibyl Vane, Basil mostra-se insatisfeito, negando o convite que o jovem faz para que assistam ao espetáculo da amada. Lorde Henry aceita o convite e, enquanto ele e Dorian estão na carruagem a caminho do teatro, conversam sobre as impressões dos amigos a respeito da notícia:

[Dorian] Acho que nem todos aprovam. Principalmente Basil.
 [Harry] Talvez Basil deveria ter menos medo dos seus próprios sentimentos.

⁵² Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

Essa cena se dá de forma diversa do livro e do filme de 1945, pois nas versões anteriores, Basil vai ao espetáculo de Sybil e conheceu a jovem. Essa alteração acaba sendo mais uma forma de reforçar que os sentimentos do pintor em relação a Dorian transcendem a amizade ou o interesse artístico. O filme sempre faz questão de explicitar que há nesta relação um teor homoerótico. Isso se evidencia ainda mais no aniversário de Gray, que é outra situação que não existe nas demais versões. A atmosfera da festa é altamente erótica, havendo trocas explícitas de carícias entre os convidados, que demonstram se encontrarem em um estado alterado de consciência. Em uma das cenas, Hallward solicita que Dorian empreste o seu retrato, pois ele quer expô-lo. O jovem, que já havia mostrado resistência ao pedido anteriormente, começa a seduzir o pintor. Ele se aproxima dele de forma insinuante:

[Dorian] O melhor presente que alguém poderia dar. Na verdade, gostaria de demonstrar o quanto.

[Basil] Mas então não é tão irracional pedir emprestado de volta por um tempinho.

[Dorian] Não tenho certeza se eu já expressei de verdade toda a minha gratidão.

[Basil] Não consigo pensar...

Basil é interrompido pelo beijo de Dorian. O artista a princípio se mostra retraído, porém depois retribui o ato. Há uma insinuação de relação sexual posterior, porém não explícita. A aura de mistério que impera nas obras anteriores é dissipada nesta versão, reduzindo neste sentido o potencial icônico da obra.



Figura 5 – Dorian beija Basil.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (00:50:56)

Basil deixa a festa e retorna quando todos já se foram com o intuito de conversar sobre a conduta do jovem e os boatos que percorrem a sociedade londrina. O diálogo é repleto de olhares insinuantes.

[Basil] O que aconteceu com o Dorian Gray que pintei?

[Dorian] Você não entenderia. Sempre serei aquele Dorian. Posso confiar em você Basil? Gostaria de ver porque nunca pode exibir essa imagem?⁵³

Eles sobem até o sótão, onde Gray mostra o seu retrato, que deixa Basil horrorizado. Dorian explica a situação e busca a compreensão do artista, responsabilizando-o por ser o co-criador do terrível retrato. Enquanto o diálogo se desenvolve, há intenso contato físico da parte do jovem em relação ao amigo. Todas as suas atitudes têm um quê de sensualidade, ele se mostra envaidecido pela sua capacidade de seduzir e por se sentir constantemente desejado. A relação de intimidade que ele desenvolve com Basil acaba sendo mais um de seus jogos de conquista, mesmo indiferente ao sentimento de paixão que o artista nutre por ele, ele sente a necessidade de demonstrar o poder que possui de dominá-lo. Esse prazer que Dorian tem em submeter o pintor não aparece muito nas outras obras; aliás, no filme de 1945 não identificamos nenhuma expressão. Porém no livro está presente de forma muito sutil através de demonstrações de indiferença de Gray em relação a Basil, como no trecho que citamos na apresentação das expressões da sexualidade do livro, onde o artista fala que o jovem trata a sua alma como se fosse somente “enfeite para um dia de verão” (WILDE, 2006, p. 18).

Podemos constatar que no início do filme a expressão do homossexualismo é insinuada, icônica, sendo desenvolvida por meio da atmosfera de sedução entre os dois. De forma diversa ao livro, a paixão do artista não é declarada por meio de suas colocações, mas demonstrada através da linguagem corpórea e de suas reações. Da mesma maneira, a questão da adoração artística aparece na primeira parte do filme através das relações que são insinuadas de forma icônica. O filme usufrui de seus recursos imagéticos para transpor o que é descrito pelas personagens da literatura. Ao longo da trama, o homoerotismo passa a ser tratado de forma bastante distinta das obras anteriores, a partir do beijo gay, a temática é escancarada através de interações entre as personagens criadas pelo cineasta, que não existiam no

⁵³ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

romance. Nesse sentido o roteirista e diretor, Oliver Parker, passa a evidenciar a sua escolha artística na obra, recusando o controverso princípio de fidelidade.

Outro quesito que mostra a autonomia do cineasta é na abordagem do narcisismo de Dorian. A sua admiração pela própria imagem se desenvolve no filme através do espelho. Ele aparece em alguns momentos-chave e auxilia na construção da vaidade de Dorian. Seu primeiro olhar para o espelho se dá no início do filme, depois que ele volta de uma festa em sociedade, onde conheceu lorde Henry e começou a perceber que desperta o interesse das pessoas. O olhar para si ainda é um pouco tímido e inseguro, mas já enxergamos um despertar de seu interesse para a própria imagem.



Figura 6 – Dorian se observa timidamente no espelho.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (00:10:20)

Esse interesse evolui e, em outra cena, ele recolhe um caco de espelho quebrado do chão, coloca-o no lugar e se olha novamente no espelho. A imagem refletida é fragmentada pelos pedaços quebrados, mostrando o próprio Dorian como um ser fragmentado, talvez com fragmentos ocultos que ele ainda não teria descoberto. Seu olhar é um pouco diferente e demonstra curiosidade.

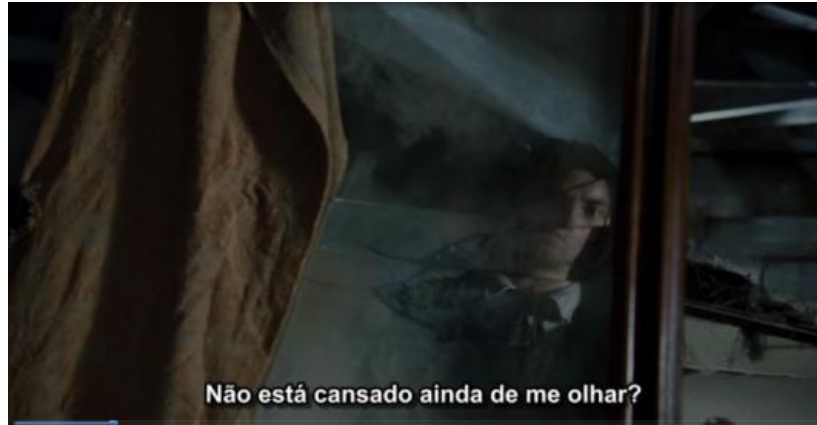


Figura 7 – Dorian fragmentado e a curiosidade por si mesmo.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (00:12:28)

O momento de coroação da vaidade de Dorian frente ao espelho se dá depois de que ele já viu o seu quadro pronto. Ele passa a se preocupar mais com a sua aparência, tanto que seu próximo contato com o objeto é em uma alfaiataria. Ele está experimentando um blazer, quando lorde Henry o presenteia com um porta-cigarros. Gray pega um deles, faz pose e se admira no espelho envaidecido e com olhar de confiança. Podemos considerar que o espelho é uma forma simbólica de traduzir a vaidade do jovem que no romance aparece nos momentos em que Dorian admira o seu retrato.



Figura 8 – Dorian envaidecido com a própria imagem refletida.

Fonte: O retrato de Dorian Gray – 2009 (00:25:28)

A influência que lorde Henry exerce sobre Dorian, assim como nas demais obras, também é explícita. A figura do lorde é extremamente erotizada, em sua primeira aparição no filme ele fala a um grupo de pessoas: “O único jeito de tratar uma mulher é fazer amor com ela se for bonita e com outra pessoa se for normal”⁵⁴, desde o princípio seu discurso contém um teor erótico. Em seguida Harry se aproxima de Dorian oferecendo a ele um cigarro, Gray recusa e o lorde comenta: “Considero o cigarro o prazer perfeito”⁵⁵. Mais uma vez sua fala é relacionada ao prazer. Enquanto o jovem se sente desconfortável no novo ambiente, lorde Henry o observa com olhar interessado e com um toque de malícia.

Eles conversam um pouco e Harry oferece cigarros novamente. Desta vez, o rapaz acaba aceitando, o que demonstra desde já o poder da influência de lorde Henry. É por causa dele que Dorian tem contato com a luxúria e os vícios. Primeiramente o apresenta ao cigarro e às bebidas alcoólicas, depois o leva até casas de prostituição induzindo-o, inclusive, à experimentação de drogas. Seu discurso para Gray, assim como no livro e no filme anterior, é impregnado pelo enaltecimento de uma vida usufruída de forma intensa. Em todas as obras é esse personagem que desperta em Dorian o desejo pela busca hedonista: “As pessoas morrem de senso comum, Dorian, um momento perdido de cada vez. A vida é um momento, não existe outra vida. Faça-a queimar sempre com a chama mais quente”⁵⁶ ou “Nenhum homem civilizado nega um prazer. A única maneira de se livrar de uma tentação é entregando-se a ela. Sempre procure novas sensações, Dorian. Não se coíba de nada”⁵⁷.

Entretanto, o Henry de 2009 é um pouco distintos dos anteriores. Ele, mais do que pregar uma vida hedonista, claramente a pratica. Sua influência acaba sendo mais direta, pois ele acompanha Dorian nas suas primeiras experiências, o que não acontece no romance, nem na versão de 1945. Nelas Harry é o advogado do caos, porém na sua vida privada parece preservar os valores do matrimônio.

⁵⁴ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

⁵⁵ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

⁵⁶ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

⁵⁷ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

Mesmo sendo introduzido aos “pecados” pelo amigo, Dorian transcende e acaba buscando novas sensações por conta própria, conforme demonstra a cena em que, após alguns anos, Harry recebe cartas do rapaz que está viajando em busca de novas experiências. Em uma delas, Gray diz para o lorde: “você me ensinou que a vida deveria ser gozada com a chama mais quente, sua luz não me cega, nem seu calor me queima”⁵⁸ e conclui que ele próprio, Dorian, é a chama. O elemento fogo reaparece, mencionado anteriormente por Harry quando aconselha o jovem a levar a vida de forma intensa, fazendo-a “queimar sempre com a chama mais quente”. O fogo também está presente quando Dorian expressa o desejo de permanecer jovem eternamente, enquanto ele fala que trocaria a sua alma pela juventude eterna, Harry está queimando uma pétala de rosa em uma vela. O fogo pode ser interpretado como uma metáfora da vida idealizada por Wotton: intensa e efêmera. Não há uma chama eterna e é por isso que, enquanto durar, ela deve queimar com a maior intensidade. Harry transpõe esse princípio para a sua vida, usufruindo dos prazeres na juventude, mas quando envelhece opta por uma vida tradicional, dedicando-se ao casamento e à paternidade. Porém Dorian desafia a natureza, ele é o fogo perene. No decorrer do filme, o lorde se mostra incomodado com a condição imutável do rapaz, tanto que acaba sendo o responsável pela própria morte de Gray, que é causada por um incêndio que Harry provoca ao tentar destruir o quadro com fogo. A chama que guiava a vida de Dorian acaba consumindo por completo.

Conforme já comentamos, essa versão fílmica trata do ato sexual de forma muito explícita, podemos dizer que até mesmo escancarada. O início da degradação do retrato de Dorian é diretamente relacionado à libertinagem. Isso fica muito claro na sequência em que são exibidas diferentes situações sexuais de Dorian alternando com cenas da deterioração do retrato. Mesmo que as cenas se restrinjam a mostrar somente o jovem buscando a realização de seus desejos sexuais, isso é o suficiente para causar a “corrupção” da sua alma. Nesse sentido, podemos dizer que há uma limitação de significados nessa tradução em relação ao livro e à adaptação de 1945. Nas versões anteriores, como não tínhamos acesso à vida privada de Dorian, a sua decadência poderia estar ligada a diversos fatores que ficavam ocultos e não necessariamente seria fruto exclusivo de experiências sexuais. Inclusive há

⁵⁸ Diálogo traduzido e reproduzido do filme “O retrato de Dorian Gray” (2009).

insinuações no livro de que ele estaria envolvido com moedeiros falsos, que teria levado alguns amigos a cometerem suicídio, enfim, a origem do pecado poderia ser variada. Não era reservada à sexualidade. O problema em explicitar é que, inevitavelmente, há uma restrição de significados ao que é mostrado. Automaticamente as acepções que cada indivíduo formula baseado nas insinuações das obras anteriores são eliminadas. Em suma, essa adaptação ao limitar o pecado à realização sexual, acaba reduzindo as sugestões icônicas da obra original. Além disso, o sentido simbólico do filme acaba sendo moralista, mesmo com o uso explícito da sexualidade.

Até mesmo o assassinato de Basil acaba tendo uma conotação sexual. Logo que Gray executa o artista a facadas, ele apanha o cachecol ensanguentado de seu pescoço e o cheira com uma expressão de gozo estampada no rosto. A partir desta cena decorrem diversas outras relacionadas a sadomasoquismo. Como se o assassinato de Hallward fosse o dispositivo que revelou a Dorian o prazer que ele sentia ao proporcionar e sentir dor. Entre as cenas de orgia, com beijos homossexuais, espancamento, sangue, voyerismo e drogas, são alternadas cenas de Dorian em um chá em sociedade, onde estão presentes algumas mulheres com as quais ele já se relacionou. Essa sequência de imagens tem a constante presença do vermelho, tanto através de uma venda que Gray usa em uma das suas orgias ou do próprio sangue das cenas sádicas, quanto em uma rosa vermelha que uma das mulheres no chá usa como adereço no decote ou em uma geléia muito vermelha que eles degustam. Essa sequência tem um tom irônico através dos contrastes entre cenas, demonstra a hipocrisia da sociedade burguesa, que conserva rituais sociais que encobrem a sua própria “imoralidade” que ela mesma julga.

Essa é a adaptação, conforme observamos ao longo da análise, que aborda a questão da sexualidade de forma mais escancarada. A narrativa é embebida pela atmosfera sexual e todas as personagens acabam mostrando o seu lado erótico. Oliver Parker cercou completamente a sua obra de referências ao assunto e extraiu da obra de Wilde o seu máximo teor de sexualidade, traduzindo livremente as insinuações da literatura para cenas explícitas e, de certa forma, restringindo o universo de significações icônicas da obra, pois, ao contrário da versão anterior e do romance, não há nada relacionado à sexualidade que não seja óbvio.

3.3.4 As relações entre sexualidades de Dorian Gray

Ao traçarmos paralelos entre a obra original e as duas originadas considerando o filtro da sexualidade, conseguimos estabelecer algumas relações. A sexualidade do romance e da versão de 1945 é misteriosa, privada, insinuada. No filme ela é escondida nas sombras, ambientes sóbrios e na formalidade das atuações. O fato de ser o de 1945 um filme em preto e branco reforça ainda mais a ideia de sobriedade e até mesmo certa frieza em relação ao tema. Essa sexualidade é tão misteriosa que chega a ser relacionada ao místico. Enquanto o Basil do livro é dominado pela beleza e personalidade de Dorian, o Basil do filme se fascina pelas características místicas do retrato. A questão do místico é traduzida simbolicamente para o filme através da estatueta do gato egípcio. Podemos considerar que o objeto é a síntese da sexualidade retratada: enigmático, parece inofensivo, imóvel e inexpressivo, porém está sempre presente e é dotado de poderes inimagináveis.

Já o filme de 2009 se mostra bastante avesso a essa ideia: nele a sexualidade é explicitada através de cenas e situações que não existem no romance original para ilustrar o estilo de vida de Dorian sugestionado por Wilde. O clima sensual está nas cores quentes das cenas, nas expressões corpóreas dos atores (trocas de olhares e contatos físicos) e nas próprias situações recorrentes de relações sexuais. Conforme constatamos anteriormente, ao explicitar, esta versão acaba reduzindo o potencial de significações icônicas da obra. Por outro lado, assim como a tradução de Albert Lewin, também podemos considerar que a sexualidade possui um elemento visual simbólico no filme de Oliver Parker: o fogo. Ao contrário da estatueta do gato, o fogo tem intensidade, sua presença altera a atmosfera, aquece e pode queimar.

No diálogo entre as traduções, podemos sintetizar cada uma das obras nesses elementos simbólicos criados: o fogo, assim como queima intensamente, se extingue em algum momento. As expressões óbvias e abertas da sexualidade no filme de 2009 são como a chama intensa, que pode “queimar” com o contato (no caso do filme, as cenas explícitas são por vezes hiperbólicas), porém as suas significações são limitadas, efêmeras como a chama que se extingue rapidamente.

Já o gato misterioso, que somente insinua, tem o poder perene de significar e gerar novos sentidos.

Retomando os princípios da tradução intersemiótica como transposição criativa ou transcrição, capaz de gerar novos sentidos e realidades, percebemos que a tradução de 1945 é muito mais rica em significações, porque ali predomina o princípio icônico. Ela amplia e renova a discussão estética em torno da obra, resgatando-a como devir e estabelecendo, assim, um diálogo fecundo com o romance, onde cada um deles colabora com o universo de interpretantes dos textos. Já a tradução de 2009 resgata o romance de Wilde como fetiche e não devir, por isso que transforma todas as sugestões icônicas em expressões explícitas da sexualidade já realizada e habitualmente simbolizada. Ela não dá margem às novas criações de sentidos, cessando o processo de fecundação, quase que se propondo a ser o produto final, pois se encerra em si, não dando continuidade ao diálogo estético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo preocupou-se com a análise dos procedimentos tradutórios entre linguagens distintas. Através da utilização da teoria da tradução intersemiótica, pudemos nos debruçar em duas obras cinematográficas originadas do romance de Oscar Wilde, “O retrato de Dorian Gray” (2006): a de Albert Lewin de 1945 e a de Oliver Parker de 2009.

Nossa análise teve como enfoque a verificação das traduções da temática sexualidade, que consideramos uma categoria de suma relevância e de caráter fundamental na constituição de todas as obras avaliadas. Buscamos identificar as manifestações do tema no romance e nos filmes originados. Com base nesta análise pudemos perceber os aspectos específicos de cada obra e observar os procedimentos de resignificação entre o texto literário e suas adaptações. Por termos utilizado duas traduções inspiradas na mesma fonte e traçado comparativos entre elas, fomos capazes de depreender o quão diversos podem ser os resultados de um procedimento tradutório. Mesmo nos utilizando do recurso comparativo, nossa intenção não foi subjugar as produções fílmicas ao romance, mas procurar construir o universo particular de significações que circundam o erotismo em cada delas, respeitando e valorizando as suas características específicas.

Percebemos que as relações entre obra original e originadas tem se alterado na evolução do conceito de tradução. No que tange às adaptações da literatura para o cinema, se durante o processo de consolidação da linguagem fílmica a arte da escrita serviu como fonte de inspiração, hoje há uma troca intensa de informações entre as duas. A literatura consegue enxergar o cinema como inventor de novas formas de expressão, que tem muito a agregar às narrativas romanescas consagradas, ampliando o seu poder de significação. É por essa razão que a obra original deve ser vista como um ponto de partida, não de chegada, pois ela é dotada de possibilidades de significar, ainda mais se tratando de um romance tão rico em potencial icônico como o de Oscar Wilde. As interações entre expressões artísticas distintas só tem a agregar às partes envolvidas no processo.

Romance e filmes, mesmo que calcados no mesmo enredo, cultivam particularidades que os tornam produções artísticas singulares e díspares, cada uma

delas com o seu valor específico. As especificidades são resultantes de diferentes expressões de arte, que se dão em meios munidos de recursos e qualidades materiais diversos e em períodos históricos e sociais peculiares, o que só contribui para a discussão estética da obra e engrandece o seu poder de significar. Mesmo que, conforme constatamos com o filme de 2009, algumas adaptações possam trabalhar o potencial icônico do texto-fonte de forma restrita, elas não vem a prejudicar a obra original, pois, conforme alegamos, cada expressão artística é única e independente.

Pelos motivos expostos é que reafirmamos que este trabalho não se propôs a atribuir juízos de valor às diferentes formas de tradução para a linguagem cinematográfica, nem foi guiado por critérios de fidelidade buscando uma verificação de similitudes entre original e originados. Nossa atenção foi voltada à observação das obras com o intuito de averiguar como cada meio semiótico trabalhou a construção de significações da sexualidade e pudemos constatar que, ainda que na mesma linguagem, cada artista se expressa de acordo com os seus anseios e objetivos artísticos, ele busca a transcrição. Almejar a fidelidade no processo tradutório e julgar uma obra através desse conceito é, portanto, limitar a arte.

O universo de possibilidades interpretativas, por vezes paradoxais, é próprio da produção artística, pelo seu caráter icônico inerente. O significado do objeto só é completo na mente de quem o contempla e o interpreta, antes disso, ele é devir, uma possibilidade não realizada. Da mesma maneira, se dá o processo da tradução, que nada mais é do que uma forma de interpretação e significação de uma obra. A peculiaridade dessa configuração do olhar para um produto cultural, é que ela colabora para a discussão acerca dos processos de significação. Ela não apenas interpreta, mas difunde, re-explora, ressignifica e expande a obra original, ampliando o seu campo de alcance.

A pesquisa que desenvolvemos para este trabalho, assim como os exercícios de análise e comparação das obras, nos proporcionou perceber que a tradução fílmica (e acreditamos que de qualquer outra natureza também), não se restringe à utilização de fragmentos de um texto-fonte para a sua remontagem de modo distinto em um novo suporte, nem a uma simples ilustração dele através dos recursos materiais da nova linguagem. Sendo uma tradução intersemiótica, ela perpassa a

descoberta das possibilidades de significações que o texto sugere, bem como a escolha das opções que a linguagem fílmica propicia ao artista-tradutor para a sua própria criação ou transcrição, como conceituamos anteriormente. Portanto, no ato de fazer uma transposição entre meios diversos, o tradutor desenvolve seu próprio universo criativo que se mantém em diálogo com o universo da obra escolhida por ele, em função de uma afinidade com o criador do produto original, para realização do seu ideal artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Soraya F. **A tradução intersemiótica do romance *The hours* de Michael Cunningham para o cinema.** In: Transcrições: teorias e práticas. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

BAZIN, André. **O Cinema – ensaios.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. (extraído de *Cinéma, um oeil ouvert sur le monde*, Guilde Du Livre, Lausanne).

BRITO, J. B. **Literatura no cinema.** João Pessoa, 2006. Disponível em: <http://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf> Acesso em: 10 junho 2011.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Cultrix, 1976.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna.** São Paulo: Cosaf & Naify, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudo sobre o homoerotismo.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

EINSENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2008.

PIRES, Eliane Cristine Raab. **Oscar Wilde: a tragicidade da vida de um escritor.** Bragança: Instituto Politécnico de Bragança, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROLLEMBERG, Marcelo. **Sempre seu, Oscar: Uma biografia epistolar.** São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2001.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

WILDE, Oscar. In: MASON, Stuart. **Art and morality: a defense of The Picture of Dorian Gray**. London: J.Jacobs, 1908.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

FILMES

A Liga Extraordinária (The League of Extraordinary Gentlemen). Direção: Stephen Norrington. Atores: Sean Connery, Stuart Townsend e Peta Wilson. Roteirista: adaptado por James Robinson de Alan Moore e Kevin O'Neill. Angry Films, International Production Company, JD Productions e outras, 2003. 110 min. Son. Color. 35 mm.

Dorian: Pacto com o diabo (Pact with the Devil). Direção: Allan A. Goldstein. Atores: Malcolm McDowell, Ethan Erickson e Victoria Sanchez. Roteirista: John Osborne. Cinema 4 Films Inc., Dream Rock e outras, 2001. 88 min. Son. Color. 35 mm.

O Retrato de Dorian Gray (Dorian Gray). Direção: Oliver Parker. Atores: Ben Barnes, Colin Firth, Ben Chaplin e Rebecca Hall. Roteirista: Toby Finlay. Alliance Films, Fragile Films, UK Film Council e outras, 2009. 112 min. Son. Color. 35 mm.

O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray). Direção: Albert Lewin. Atores: George Sanders, Hurd Hatfield, Angela Lansbury e Donna Reed. Roteirista:

Albert Lewin. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1945. 110 min. Son. PB e Color. 35 mm.

O Retrato de Dorian Gray (Dorian Gray). Direção: Massimo Dallamano. Atores: Helmut Berger, Richard Todd e Herbert Lom. Roteiristas: Massimo Dallamano, Marcello Coscia e Günter Ebert. Sargon Film, Terra-Filmkunst, Towers of London e outras, 1970. 101 min. Son. Color. 35 mm.

O Retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray). Direção: David Rosenbaum. Atores: Josh Duhamel, Branden Waugh e Rainer Judd. Roteirista: David Rosenbaum. Veins of Madness Productions, Worldwind Entertainment e outras, 2005. 90 min. Son. Color. 35 mm.

The Picture of Dorian Gray. Direção: John Gorrie. Atores: Peter Firth, Jeremy Brett, John Gielgud e Judi Bowker. Roteirista: John Osborne. BBC (Inglaterra), 1976. 100 min. Son. Color. Video (PAL).