

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM *VESTIDO DE NOIVA*: DO TEATRO PARA O CINEMA

Felipe Krul Bettiol¹
Charlott Eloize Leviski²

RESUMO

Este artigo tem como objetivo estabelecer a relação intermediária entre a peça *Vestido de noiva* (1943) e sua tradução para o cinema, realizada em 2006, por Joffre Rodrigues. Para isso, fez-se necessário aplicar o conceito de intermedialidade às diferentes representações artísticas, a partir de análises das teorias de Julio Plaza e Claus Clüver. A metodologia utilizada foi o método indutivo, por meio de uma triangulação entre a pesquisa documental, bibliográfica e levantamento. Ademais, investigou-se, a partir de Henri Bergson e Samuel Beckett, a utilização de técnicas experimentais que traduzem os mecanismos da memória como recurso de construção textual, que, por sua vez, promovem a teorização de que *Vestido de noiva* também pode ser interpretada como uma peça de memória. Por fim, por meio dos teóricos de cinema Sergei Eisenstein e Marcel Martin, traçou-se um paralelo entre as técnicas dramatúrgicas e cinematográficas a fim de representar os processos do fluxo da consciência.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. *Vestido de noiva*. Peça de memória. Intermedialidade.

¹ Aluno do 2º ano de Letras Português – Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2013-2014) da FAE Centro Universitário. E-mail: felipekrullbettiol@gmail.com.

² Mestre em Estudos Literários pela UFPR. Professora da FAE Centro Universitário. E-mail: charlott.leviski@bomjesus.br.

INTRODUÇÃO

Publicada em 1943, *Vestido de noiva* tornou-se um marco no teatro brasileiro: inovou desde a linguagem até a encenação dos personagens. Foi por meio dessa peça que Nelson Rodrigues conseguiu de vez integrar-se ao cenário teatral brasileiro. Pertencente às peças psicológicas, conforme sugere o próprio nome, explora-se a fundo o quesito psicológico da protagonista Alaíde.

Em seus textos dramaturgicos, o enfoque é no diálogo das personagens e na linguagem nua e crua do dia a dia. A característica da linguagem do cotidiano começou a ser desenvolvida em *Vestido de noiva*. Ribeiro (2004, p. 276) exemplifica bem essa questão ao afirmar que “os personagens em cena, pela primeira vez numa peça brasileira, começaram a falar de acordo com a maneira de expressar popular, familiar, com toda a espontaneidade das imperfeições gramaticais e de uma sintaxe defeituosa”. A linguagem simples, imitando o cotidiano, contribuiu muito para o sucesso da peça e abriu espaço para que o país conhecesse as temáticas polêmicas exploradas e apresentadas no texto rodrigueano.

No começo do século XX, o teatro brasileiro ainda tinha forte influência do teatro francês, em especial os figurinos e os cenários suntuosos e glamorosos. Por sua vez, “*Vestido de noiva* bania os cenários pesados e realisticamente luxuosos dos dramas de salão [...] substituindo-os por cenários sóbrios e quase ‘neutros’ em uma imprecisão, acessórios que são o drama em si que se desenrola entre os personagens” (RIBEIRO, 2004, p. 276).

Na primeira montagem da peça, em 1943, o cenário, idealizado por Santa Rosa, optou pela funcionalidade e modernidade. Na iluminação, realizada pelo famoso diretor polonês Ziembinski, utilizaram-se mais de 300 efeitos luminosos, a fim de separar os três planos em que se dividia o enredo.

Conforme Magaldi (1981), crítico literário e amigo do dramaturgo, o teatro rodrigueano possuía três distintas classificações: as peças psicológicas, as peças míticas e as tragédias cariocas (organizadas em dois volumes). Essa divisão teve uma função didática, uma vez que as peças foram agrupadas de acordo com sua temática. As peças psicológicas absorvem elementos míticos e da tragédia carioca, por sua vez, as peças míticas não esquecem o psicológico e afluem a tragédia carioca, que assimilou o mundo psicológico e o mítico das obras anteriores.

Em complemento à classificação de peça psicológica, pretende-se defender, neste artigo, que *Vestido de Noiva* também se trata de uma peça de memória, uma vez que apresenta o “eu” exteriorizado pela mente de Alaíde. O termo peça de memória foi cunhado pelo ensaísta Paul Nolan, em 1983, ao analisar os textos dramáticos de

Tennessee Williams e Arthur Miller no artigo *Two memory plays: The glass menagerie and after the fall*. Nolan (1983) postula que a peça de memória difere da peça onírica, do drama expressionista e do teatro tradicional em geral. Trata-se de uma projeção do “eu” que focaliza apenas a ação tal qual é entendida e filtrada pela mente do narrador-protagonista para atingir a raiz da ação propriamente dita: a consciência.

1 PEÇA PSICOLÓGICA E PEÇA DE MEMÓRIA

A peça de memória traz em cena um jogo diferente com a plateia. O narrador-protagonista, cuja memória é acessada, pode “editar” a realidade, pois para a memória não importa como os fatos aconteceram realmente, antes o que prevalece são as impressões que o sujeito tem sobre os fatos objetivos. São possibilidades do fluxo (ou corrente) da consciência: explorar o elemento de incoerência em nossos processos conscientes; ignorar fronteiras de espaço e tempo, ou estabelecer novos modelos em lugar dos movimentos diários; buscar análise interna de motivos e impulsos; e, principalmente, acentuar expressões sensoriais (HUMPHREY, 1955). Alguns dos recursos, de uma extensa gama de técnicas dramatúrgicas, utilizados nesse estilo são: *flashback*, *flashforward*, epifania, conexões simultâneas de presente e passado, focalizações múltiplas, intrusão de elementos desencadeadores de associações da mente, manejo e fragmentação do tempo.

Em *Vestido de noiva* ocorre o mergulho no interior da mente da protagonista, sendo que a ação ocorre simultaneamente em tempos diferentes, divididos em três planos. O plano da realidade fornece as coordenadas da ação, indicando o tempo cronológico linear do enredo. São elementos essenciais, para o desenrolar da narrativa, que aparecem por meio de *flashes*.

O espetáculo começa com ruídos indicando um acidente: “buzina de automóvel, rumor de derrapagem violenta, barulho de vidraças partidas” (RODRIGUES, 2004, p. 109). É o plano da realidade fornecendo as coordenadas da ação, demarcando o tempo cronológico linear do enredo e, além disso, trazendo à tona elementos essenciais para o entendimento dos acontecimentos.

Informações adicionais sobre o acidente, no início da peça, são fornecidas ao leitor à medida que se desenvolvem os demais planos: repórteres comunicam o incidente, descrevendo que se trata de uma mulher branca, 25 anos, casada, residente em Copacabana (RODRIGUES, 2004, p. 111). Só é revelado o nome da acidentada muitas cenas à frente, enquanto isso, cria-se um clima de suspense na narrativa.

Os outros dois planos – memória e alucinação – se passam no subconsciente de Alaíde, onde os diálogos e situações resumem-se quase sempre à projeção da mente decomposta de Alaíde, dividida entre o delírio e o esforço ordenador da memória. As informações são colocadas de forma fragmentária, correspondente à mente da personagem, por meio de cenas mudas, pela iluminação, outras vezes pela voz das personagens ao microfone ou sons que invadem o palco.

O retrato de Alaíde é construído por meio de episódios biográficos que aparecem no plano da memória: era uma jovem de classe média alta, casada, não precisava trabalhar e o marido era um industrial bem-sucedido. Ela havia se casado com Pedro, namorado de sua irmã, Lúcia. No entanto, o marido era apenas um troféu que ela conquistara da irmã. Após o casamento, tornou-se uma esposa frustrada. Essa típica mulher burguesa, casada e frustrada é recorrente na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

A fim de compensar sua frustração, Alaíde cria uma vida paralela, baseada nos diários de uma cafetina do começo do século XX: Madame Clessi, assassinada pelo namorado de 17 anos, em 27 de novembro de 1905. Tais escritos foram encontrados no sótão da casa em que Alaíde morava com os pais que, mesmo recatados, aceitaram a ideia de viver na casa da falecida cafetina.

A personagem de Alaíde é construída por meio de alucinações, imagens e lembranças do passado. Com intuito de analisar os planos da memória e da alucinação, faz-se necessária uma conceituação teórica sobre memória e sua relação com o corpo e a mente.

O filósofo Henri Bergson (1999, p. 17) entendia o corpo humano como matéria perceptiva de um conjunto de imagens que reagem umas sobre as outras. A percepção de universo do indivíduo depende da movimentação e da posição dos objetos. A modificação dos objetos provocam alterações no centro perceptivo, ou seja, a leitura das imagens feita pelo corpo se realiza em função desses movimentos. Ao cérebro cabe o papel de acompanhar a reprodução, relativa e variável, da memória. “Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, 1999, p. 30). De uma maneira simplificada, pode-se dizer que a percepção é o contato da agulha e a afecção é a picada; assim assumido que há uma diferença de grau entre os dois conceitos, põe-se em jogo a experiência da capacidade sensório-motora de uma imagem privilegiada, à disposição de modo que as imagens em torno dela possam sofrer sua ação (BERGSON, 1999, p. 63).

O resgate das lembranças pode ocorrer de diversas maneiras. Conforme assevera Samuel Beckett (2003, p. 31), a memória voluntária corresponde a uma “consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”; é a “memória uniforme da

inteligência; é de confiança para a reprodução”, não se interessa pelo “misterioso elemento de desatenção que colore nossas experiências mais triviais. Apresenta-nos um passado monocromático” (BECKETT, 2003, p. 31). O presente está impregnado de antigas imagens, detalhes de experiências passadas, por isso o que vem à tona pode, muitas vezes, ser infiel às imagens percebidas. Ainda, segundo Beckett (2003, p. 32) a memória voluntária pode ser um plágio de si mesma; encarada como um acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, o para-raios de sua existência, entrando em rigor por força do hábito.

Em *Vestido de noiva*, a personagem Aláide é representada pela sua própria projeção do “eu”, por meio de sua consciência. A fim de ligar seu presente ao passado e devanear a respeito do futuro, muitas vezes no plano da alucinação, a personagem é obrigada a abandonar a posição central e a recolocar suas imagens no mesmo plano. Por diversas vezes, Aláide faz voluntariamente uso de sua memória num esforço de compreender o que se passa:

Aláide – Por que é que eu estou aqui? [...]

Aláide – Aconteceu alguma coisa na minha vida que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? Estou-me lembrando! (RODRIGUES, 2004, p. 115).

Nem sempre as lembranças são consultadas como em uma enciclopédia. Beckett (2003) também aborda a respeito da memória involuntária que escolhe seu próprio momento e lugar; é nela que está armazenada “a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações”, “a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e de cal” (2003, p. 31). A memória involuntária é explosiva, “uma deflagração total, imediata e deliciosa” e, completa o autor, “subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pôde e jamais poderá revelar – o real” (BECKETT, 2003, p. 33).

O plano da memória é acionado não somente pelo esforço consciente da protagonista, como também pela explosão involuntária: “ALAÍDE (*alheando-se bruscamente*) – Espera, estou me lembrando de uma coisa. Espera. Deixa eu ver! Mamãe dizendo a papai. (*Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Pai e mãe*)” (RODRIGUES, 2004, p. 117). Na sequência ela recorda de uma conversa em que a mãe comentou ter ficado com medo ao ver um vulto e acreditar ter sido a alma de Madame Clessi, enquanto o pai responde que não era nada, para a mãe perder a “mania de alma” (2004, p. 117). Após esse *flashback*, retoma-se o plano da alucinação e Aláide continua sua conversa com Madame Clessi.

Bergson define a alucinação como “estado do sujeito projetado fora dele” (1999, p. 71). Se as ilusões estão ligadas a fatos reais e se a percepção é como um efeito de miragem, é porque, a fim de preencher intervalos vazios criados pela necessidade de uma imagem de destaque, os sentidos têm de, por finalidade, conceber uma continuidade que foi rompida e, enfim, reconstruir a totalidade do objeto material (BERGSON, 1999, p. 49).

A imagem de Madame Clessi é recorrente na mente de Alaíde no plano da alucinação e interfere nas tentativas de recobrar as lembranças no plano da memória, tornando-se um *leitmotiv* na peça. Conforme Bergson (1999, p. 20), as imagens que fazem parte da percepção podem sofrer graus de variações em decorrência de “certa imagem privilegiada” que ocupa o centro, regulando-se sob ela todas as outras, como se fosse girado um caleidoscópio. Madame Clessi pode ser considerada essa imagem privilegiada em *Vestido de noiva*, pois sob essa imagem central regulam-se as outras, assim como as situações turbilham-se em torno da personagem.

CLESSI – Você parece maluca!

ALÁIDE (ao lado de Clessi) – Eu?

CLESSI – Você está fazendo uma confusão! Casamento com enterro! ...

Moda antiga com moda moderna! Ninguém usa mais aquele chapéu de plumas, nem aquele colarinho!

ALÁIDE (agoniada) – Tudo está tão embaralhado na minha memória! ...

Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com presente (num lamento). É uma misturada! (RODRIGUES, 2004, p.143).

A mente de Alaíde toma proporções gigantescas na peça, recebendo papel de destaque na análise, uma vez que a ação é desencadeada pela tentativa da personagem reviver sua história. No entanto, a partir do momento que a personagem não tem mais o controle entre lembrança e alucinação, exige-se um nível aprofundado de leitura da peça para entender a intenção dramática. Afinal, como pode uma cafetina morta fazer comentários sobre seu assassinato? No plano da alucinação, a perspectiva do inverossímil é permitida:

CLESSI (inquieta) – Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?

ALÁIDE – O repórter disse que não. Disse que você estava linda.

CLESSI (impressionada) – Disse mesmo? Mas... (pausa com um olhar extraviado) E o talho no rosto? (abstrata) Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? (noutro tom) Eu queria tanto me ver morta! (RODRIGUES, 2004, p. 146).

O recurso da divisão dos planos indicados por meio da iluminação ou das rubricas explicativas funciona como um fio norteador para o espectador não se perder na consciência de Alaíde. Entretanto, a distinção entre os planos não obedece a fronteiras

rígidas. Na mente em decomposição de Alaíde, os planos da memória e da alucinação por vezes se confundem. O dramaturgo insere no segundo ato uma rubrica explicando que conforme a situação de saúde da protagonista se agrava, sua memória torna-se mais confusa: “A memória de Alaíde em franca desagregação. Imagens do passado e do presente se confundem e se superpõe. As recordações deixaram de ter ordem cronológica” (RODRIGUES, 2004, p. 134). Isso se dá pela própria base de conhecimento, que acrescenta ou suprime o que é desconhecido, ponto esse em que só se diferencia alucinação e memória pela maior intensidade da primeira.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O ENTRE LUGAR DA PEÇA E DO FILME

Muitas das obras literárias de Nelson Rodrigues ficaram conhecidas por meio de “adaptações” cinematográficas, sendo que a maioria foi denominada como inferior e pornográfica, vítima de releituras malfeitas ou de tentativas malsucedidas em realizar a transposição do teatro para as grandes telas.

Editor de mais de 40 longas-metragens, Gilberto Santeiro, curador da Cinemateca do MAN-Rio de Janeiro, defende que a obra de Nelson é altamente adaptável ao cinema devido a duas características: primeiro o diálogo, sendo que os diretores que preservam o texto original tem um trabalho mais positivo. A outra característica corresponde aos personagens de personalidade forte. No entanto, mesmo que os aspectos da linguagem da construção dos personagens possam ser empregados mais facilmente na transposição para o cinema, ainda assim são qualidades tipicamente teatrais do texto rodrigueano. Seria ingênuo simplesmente tratá-las como cinema puro.

A versão para o cinema de *Vestido de noiva*, lançada em 2006, teve como produtor, roteirista e diretor o filho mais velho do dramaturgo, Joffre Rodrigues. A carreira artística do diretor começou cedo: aos nove anos fez seu primeiro papel como ator e, desde então, dedicou grande parte de sua trajetória cinematográfica em produções de obras do pai, sendo *Vestido de noiva* um projeto que engloba quatro gerações, com duração de sete anos. Tal projeto foi encarado de modo divergente pela crítica: elogiada por alguns como um trabalho de dedicação e seriedade, no qual o diretor se empenhou em reconstruir o texto do pai para o cinema; por outro viés, recebeu a crítica de não criar autonomia para uma linguagem cinematográfica, tornando o diálogo por demais teatral. Conforme declaração de Joffre Rodrigues, no *Making of* do filme, organizado por Marcelo Gibson, seu objetivo foi manter a essência do texto teatral e convertê-lo para a linguagem do cinema. Por isso, segundo o diretor, a ênfase foi para a atuação, explicando-se a escolha cuidadosa do elenco que desempenhou os papéis principais:

Simone Spoladore (Aláide, a protagonista), Marília Pera (Madame Clessi, a cafetina), Marcos Winter (Pedro, o marido) e Letícia Sabatella (Lúcia, a irmã).

Marcel Martin (2007, p. 27) alega que no cinema, “o público verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocrementemente”. Sendo assim, é possível pensar na resignificação de situações que é oferecida a partir de uma visão subjetiva, neste caso, do diretor. Com base na interpretação do cineasta, é trazido à tona um filme com suas impressões e percepções modeladoras.

Além disso, pode-se dizer que “há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores” (MARTIN, 2007, p. 27), ou seja, é o conhecimento de mundo de cada um que vai gerar uma compreensão diferente de uma mesma obra. Nesse ponto é importante ressaltar que uma obra cinematográfica é a realidade dizimada pela visão artística do diretor e que é preciso aprender a ler um filme para decifrar o sentido das imagens e compreender as sutilezas dessa linguagem.

Nesse íterim, com intuito de promover a análise da versão fílmica de *Vestido de noiva*, faz-se necessária uma reflexão sobre o surgimento e aplicação da teoria da intermedialidade, além do estudo dos termos transposição e/ou tradução intersemiótica. A obra de Calvin Brown, *Music and literature*, de 1948, é considerada o documento fundador dos Estudos Interartes nos Estados Unidos. No início desses estudos, a adaptação cinematográfica de textos literários era uma questão abordada como a de tradução e, por isso, com a expectativa de que a adaptação do texto-alvo fosse o mais fiel possível (CLÜVER, 1997, p. 45).

Nos Estudos Interartes, o que torna os textos literários objetos propícios para estudo são as questões de intertextualidade. O modo como se atribui sentido aos textos deve ser atentado quando esse revelar relações intertextuais envolvendo outros textos criados em sistemas sógnicos diversos, momento em que a recepção se torna algo fundamental – o que depende da formação do indivíduo, hábitos interpretativos, condições e contextos (CLÜVER, 1997, p. 40-41).

Os Estudos Interartes englobam dimensões transmidiáticas, como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço, performance e de recitação (CLÜVER, 2006, p. 16). Esses estudos, ainda, são passíveis de divisão dos objetos estudados naqueles que enfatizam a análise de textos e de suas relações intertextuais e naqueles que abordam fenômenos interartes como produtos e práticas socioculturais (CLÜVER, 1997, p. 52).

A intermedialidade, onde deságuam os Estudos Interartes, refere-se àquilo que é designado amplamente como “artes” entre as mídias e seus textos. Segundo as contribuições de Helbig (1998 apud CLÜVER, 2006, p. 24), intermedialidade engloba

pelo menos três formas possíveis de relação: relações entre mídias em geral (relações intermediáticas); transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas); união (fusão) de mídias.

A transposição intersemiótica trata-se da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra (CLÜVER, 2006), assim como acontece com a tradução da peça *Vestido de noiva* para o cinema. O texto intersemiótico (ou intermídia), segundo Clüver (2006, p. 20), “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”.

O texto-alvo, para Leo H. Hoek (1995 apud CLÜVER, 1997, p. 42), em primeiro lugar, oferece uma reapresentação relativamente ampla do texto-fonte em um sistema de signos diferente, em que se encontra estilo e técnica e se acrescenta poucos elementos. Considerando isso, o texto transposto intersemioticamente, além de se atrair como um texto por si, vai ainda influenciar a maneira de olhar do leitor para o texto-fonte – isso porque impera a voz do tradutor (CLÜVER, 2006, p. 139). Sendo assim, textos lidos como transposições intersemióticas são analisados como um composto sógnico que permitem a construção de um sentido muito semelhante ao significado que pode ser construído a partir de um signo em outro sistema semiótico (CLÜVER, 2006, p. 150).

O quesito fidelidade é algo mais próximo de uma questão de ideologia porque o signo, como substituto, pode apenas apontar para o objeto, sem o poder de ser fiel ou não (PLAZA, 2003, p. 32). Na análise da versão fílmica, atenta-se para o fato de que Joffre Rodrigues realiza um roteiro cinematográfico mantendo a linguagem e diálogos da peça, tornando óbvia a forte tentativa de fidelidade entre o filme e a peça. Principalmente, no que se refere ao texto, quando aparece no letreiro de abertura de *Vestido de noiva* (2006) a seguinte informação: “do universo de Nelson Rodrigues, a JBR filmes e a Paradigma Filmes apresentam a adaptação cinematográfica da peça que deflora a moderna dramaturgia brasileira”. Além de utilizar a palavra adaptação, segue-se o lembrete de que o filme é baseado em uma peça homônima de Nelson Rodrigues.

Clüver (2006) assevera que, inevitavelmente, toda tradução poderá oferecer menos ou mais do que o texto original, ou seja, haverá cortes, reformulações e acréscimos. Cabe ao tradutor o papel de juiz, tomando as decisões do que será eliminado e a equivalência que precisa ser encontrada. Do mesmo modo, no filme *Vestido de noiva*, o diretor precisou fazer escolhas na tradução intersemiótica. Mesmo que o roteiro tenha relação estreita ao texto original, prefere-se a utilização do termo transposição ou tradução, ao invés de adaptação.

Nas traduções intersemióticas, tornam-se evidentes as diferenças essenciais entre os sistemas sígnicos, sendo possível evidenciar isso pelo estudo das soluções encontradas pelos tradutores. Ainda, o texto-alvo pode e deve ser visto como criação independente, explorando omissões, persistências, transformações, expansões e interferências do texto-fonte (CLÜVER, 1997, p. 43, 45).

As reformulações do roteiro com relação ao enredo da peça são observáveis desde a abertura do filme em que explica como Alaíde conseguiu o diário de Madame Clessi, diferente da peça, na qual começa com o barulho de um atropelamento, sendo só mais tarde revelada a identidade da mulher. A primeira cena do filme é a chegada dos pais e Alaíde na casa que foi o bordel de Madame Clessi. Quando ocorre a cena do atropelamento o espectador já obteve informações sobre Alaíde, sabe-se que é casada com Pedro, apresentado como um típico malandro carioca frequentador de botecos de sinuca, evidenciando-se a relação conflituosa do casal. Além disso, a personagem de Madame Clessi assume maior destaque no filme, chegando, talvez, a deixar o espectador que não leu a peça com dúvida sobre quem é a protagonista do filme.

Pode-se inferir que a versão cinematográfica de *Vestido de noiva* (2006) é realizada por meio da montagem narrativa invertida. Nesse tipo de montagem o desenrolar da sequência dos acontecimentos subvertem “a ordem cronológica em proveito de uma temporalidade subjetiva e eminentemente dramática, indo e voltando livremente do presente ao passado” (MARTIN, 2007, p. 155). O diretor se preocupa em criar uma atmosfera realista, apesar de o plano do bordel (alucinação) parecer impressionista. Não é expressionista porque o espaço é usado como suporte e não como extensão dos personagens.

3 DIVISÃO DOS PLANOS NO CINEMA: MEMÓRIA, ALUCINAÇÃO E REALIDADE

Na primeira cena do hospital, logo após o atropelamento, Alaíde é levada em uma maca e, ao passar pelos corredores, o plano aponta a subjetividade da personagem, a câmera foca no teto enquanto são observadas cenas com trocas de carícias sexuais (indicativo de alucinação de Alaíde). A cena seguinte é de Alaíde, ainda viva, recebendo os primeiros socorros da equipe médica. A passagem para a próxima cena ocorre por meio de *fade-out*, técnica que separa as sequências umas das outras, indicando uma mudança de lugar ou passagem do tempo (MARTIN, 2007, p. 87). O *fade-out* é um recurso que representa uma sensível interrupção da narrativa, correspondendo a uma mudança de capítulo. É o que ocorre no filme, um corte brusco na cena do hospital

com Alaíde na mesa de cirurgia para a cena seguinte, em que a personagem aparece tocando a campainha de uma porta pesada de madeira.

Para surpresa, quem atende a porta é Pedro travestido em um funcionário de bordel. Um dos grandes indícios do plano da alucinação é a indumentária de Alaíde quando foi atropelada: um *tailleur* cinza. Ainda nessa sequência, observam-se espelhos na entrada do bordel que deformam as imagens de Alaíde quando passa para a sala principal, indicando a exteriorização do “eu” da personagem. Um recurso encontrado para explorar o plano da alucinação no bordel é o tratamento da cor utilizada em função dos valores e da implicação psicológica de Alaíde, uma vez que a imagem recebe um escurecimento no segundo plano do cenário, enquanto a imagem das personagens em primeiro plano recebe um maior foco de luz. A música que sai da vitrola durante a conversa com a cafetina é mais um indicativo do plano da alucinação, pois a mesma música se repete em outras tomadas ao longo do filme, fazendo o espectador lembrar o cenário do bordel.

Alaíde está em busca de Madame Clessi. O espectador pode ficar confuso, a princípio, quando a cafetina aparece no bordel, mas ela já fora mencionada no início do filme, estabelecendo a relação de projeção criada por Alaíde enquanto lia os diários da cafetina. Conforme Marcel Martin (2007, p. 164), existe o estabelecimento de uma regra geral de que todo procedimento de expressão fílmica “é válido desde que psicologicamente justificado” independente de “sua inverossimilhança material” (MARTIN, 2007, p. 164), ou seja, é justificado desde que tenha função dramática. O encontro entre as duas é possível somente na alucinação de Alaíde. Aliás, a sequência do bordel é intercalada por cinco cenas de Alaíde no hospital, também utilizando a técnica do *fade-out*, que corresponde a uma mudança de tempo e espaço. Essa foi a estratégia encontrada pelo diretor a fim de deixar clara a separação entre realidade e alucinação.

Além da vestimenta de Alaíde, a indumentária de Madame Clessi é outro indício dos acontecimentos no plano da alucinação. A prostituta aparece usando um longo vestido de seda branco, as joias são todas com pérolas brancas, há só um adereço vermelho em seus cabelos. O detalhe em vermelho também aparece nos botões do comportadíssimo *tailleur* cinza de Alaíde. O significado simbólico da cor vermelha tem sentido ambivalente, uma vez que pode referir-se a cor da vida, do amor, do calor, da paixão e da fecundidade. Por outro lado, pode simbolizar a cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento de sangue e do ódio (LEXICON, 1997). Neste caso, ao se analisar a representação do vermelho na indumentária das personagens, não se pode realizar uma categorização binária, pois além da paixão e do desejo de vida em Alaíde e na cafetina, também se observa a representação da destruição e morte, uma vez que elas provocam desavenças familiares e amorosas na trama. Madame Clessi é assassinada por razões passionais, quando o rapaz de 17 anos com quem tinha um caso

amoroso descobre que ela pretendia deixá-lo. Por sua vez, Alaíde provoca a discórdia entre ela e Lúcia por causa de Pedro, sendo depois atropelada por um carro, ficando explícito que se tratava de uma trama entre o marido e a irmã.

Pedro, o marido já apresentado no início do filme, aparece na sequência do bordel primeiro como funcionário afeminado, depois como cliente que a acusa de assassina. Alaíde tenta se lembrar de quem é esse rosto, suspeitando que havia matado seu marido. Nesse sentido é que Madame Clessi tem um papel fundamental, uma vez que ajudará Alaíde a recuperar suas lembranças.

Uma das cenas em que se observa o plano da memória é de Alaíde vestida de noiva conversando com Pedro no quarto. A sequência é entrecortada por Alaíde conversando com Madame Clessi no bordel, ambas usando indumentária da alucinação, especificada anteriormente. Nesta cena, Lúcia participa da conversa. Após a saída de Pedro, as irmãs estão posicionadas em frente a um espelho, Alaíde está sentada na penteadeira e Lúcia em pé por trás da irmã, sendo que a câmera capta o reflexo das duas no espelho. Conforme Marcel Martin (2007, p. 67), tal recurso pode ter duas funções simbólicas: representar uma janela aberta para um mundo misterioso e angustiante, ou então pode ser uma testemunha impassível e cruel das tragédias humanas. Nesta cena ocorre uma grande discussão entre as irmãs, visto que Alaíde está prestes a se casar com o ex-namorado de Lúcia, e ambas exteriorizam toda raiva e frustração que sentem em virtude da disputa pelo mesmo homem. Alaíde admite que roubara o namorado da irmã, que por sua vez, revela que ainda se encontra secretamente com ele e ameaça que Alaíde poderia desaparecer misteriosamente. Esta não se abala com a declaração, pois, a seu ver, era a vitoriosa, pois Pedro a escolhera para se casar, enquanto Lúcia seria apenas um caso.

Logo após, temos um corte e o plano se passa em um velório de uma mulher, que mais tarde, pelas pistas fornecidas, leva-se a conclusão de que é o velório de Madame Clessi. A cena da discussão no quarto (lembrança) é intercalada pela cena do velório (alucinação). A equivalência do diretor para apontar esse momento transferido é uma cena em que aparecem a silhueta de Alaíde e Madame Clessi passeando na praia (alucinação). A partir desse ponto há uma mistura de casamento com funeral apontando a desagregação da mente de Alaíde, que se afirma confusa, misturando passado e presente. Não se separa mais memória de alucinação, tanto que os fatos tornam-se inverossímeis ao espectador, mas já se tem estabelecido ao espectador que os fatos se passam na realidade e na alucinação.

Da metade para o final há uma tomada em uma igreja, na qual Alaíde e Lúcia aparecem usando o mesmo modelo de vestido de noiva: Lúcia entra para impedir o casamento e rouba o noivo da irmã. Madame Clessi também está na igreja, assistindo toda confusão, um claro indício do plano de alucinação. A mudança para o plano de

realidade é indicado por um corte em que estão em cena Pedro e duas prostitutas, em um quarto barato de hotel. O barulho de telefone tocando é outro prenúncio da realidade. Pedro ouve a notícia de que a esposa foi atropelada e vai até o hospital.

Na sequência, a alternativa encontrada pelo diretor para sobrepor os planos foi, por três vezes, intercalar cenas entre a igreja (alucinação) e o hospital (realidade). A cena perde função no filme, tornando-se repetitiva e desnecessária, talvez devido à armadilha da tentativa de fidelidade ao texto dramaturgico. No texto teatral essa intercalação ocorre inúmeras vezes entre os planos, mas não foi encontrada outra alternativa no cinema, por isso, nesse caso a tradução não foi bem-sucedida.

Ainda na cena da igreja, em que se passa o plano da alucinação, o pai de Alaíde é representado como um padre afeminado, um recurso irônico acrescido no roteiro cinematográfico que, no entanto, não teve uma boa aplicação cênica. Uma das características da obra rodrigueana é o grotesco, porventura pode ter sido essa a tentativa do diretor, mas não teve função dramática, tornando-se incoerente.

Após declarada a morte de Alaíde, uma cena muito bem explorada é o *travelling* que enquadra em primeiríssimo plano ou close nos olhos de Lúcia, enquanto em *voice over* é reproduzida a voz de Alaíde.

Mas sobretudo a câmera sabe esquadrihar as fisionomias, lendo nelas os dramas mais íntimos, e essa decifração das expressões mais secretas e fugazes é um dos fatores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público (MARTIN, 2007, p. 39).

O close tem o poder de manifestar a significação psicológica e dramática da cena, sendo que o plano do rosto humano, aqui em especial representado pelos olhos de Lúcia, tem um poder dramático que não poderia ser expresso melhor. Além disso, ocorre um realce dos acontecimentos em virtude da morte de Alaíde, uma vez que Lucia desejava a morte da irmã e agora passa por uma crise de consciência. Na sequência da ação aparecem Pedro e Lúcia conversando no velório, tornando-se evidente que Pedro planejou a morte da esposa para ficar com Lúcia, conivente com tudo que ocorrera.

Entretanto surge uma indagação observada na tradução fílmica: por que aparecem Clessi e Alaíde na cena do velório, usando o mesmo traje de quando estavam na alucinação, já que se subentende que Alaíde morreu? Seriam fantasmas das duas que rondam os que continuam vivos ou, de fato, são aqueles minutos finais em que o corpo é decretado como morto pela equipe médica e a mente de Alaíde ainda permanece em funcionamento, indicando um prolongamento da alucinação? Prefere-se adotar a segunda hipótese, a de que mesmo depois de decretada a morte de Alaíde, prolonga-se a projeção de sua mente, ou seja, alucina como seria seu velório e o desfecho do caso amoroso entre Pedro e Lúcia.

CONCLUSÕES

A dramaturgia e o cinema são, obviamente, sistemas sógnicos diferentes, o que indica, em uma tradução intersemiótica – principal problemática tratada aqui – escolhas a serem feitas pelo tradutor, no caso, o diretor do filme. Coube a Joffre Rodrigues, responsável pela versão fílmica de 2006, o papel de juiz. No processo criativo, houve, certamente, o momento em que as equivalências e correspondências foram avaliadas, e, como o próprio diretor afirma, essas escolhas foram alicerçadas na tentativa de fidelidade ao texto-fonte.

Durante a análise do texto teatral, procurou-se investigar a utilização de técnicas experimentais que traduzem os mecanismos da memória, a fim de se ter uma compreensão mais efetiva do funcionamento da mente de Alaíde. Nesse processo, em que Bergson e Beckett foram usados de suporte para esclarecer e definir conceitos como memória voluntária e involuntária, atentou-se ao fato de que *Vestido de noiva* também pode ser considerada uma peça de memória, uma descoberta exposta no presente estudo.

Para realizar a comparação e avaliar os recursos e meios encontrados para traduzir a obra original para a linguagem cinematográfica, a definição de intermedialidade foi de suma magnitude, permitindo relacionar os sistemas sógnicos distintos de forma a oportunizar um diagnóstico mais preciso a respeito da tradução intersemiótica realizada da obra em questão. Diversos foram os recursos encontrados por Joffre para a realização do filme, sendo sua maior preocupação a busca pela fidelidade, que ao se considerar a diferença dos sistemas de signos, era praticamente impossível.

Na tradução para o cinema procurou-se traçar um paralelo entre as técnicas dramatúrgicas e cinematográficas a fim de representar os processos do fluxo da consciência. Assim sendo, o que na peça, por exemplo, foi demarcado usando efeitos luminosos, no filme foi indicado por meio da indumentária e da música. Além disso, o cenário e o tratamento da iluminação também são itens explorados no filme para demarcar os planos. Fica evidente que o bordel corresponde à alucinação de Alaíde, uma vez que é plano de fundo para o encontro de Alaíde com a cafetina morta, idealizado pela protagonista em vida.

Em outros momentos, a busca pela fidelidade ao texto-fonte causou problemas práticos, o que resultou em perda de carga dramática, por meio de repetições de cenas que funcionam muito bem no texto dramatúrgico, mas não no roteiro cinematográfico.

REFERÊNCIAS

- BECKETT, S. **Proust**. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.
- _____. Estudos interartes: conceitos, termos objetivos. **Literatura e sociedade**: revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo, n. 2, p. 37-55, dez. 1997.
- _____. Inter textus/inter artes/inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 1, p. 10-41, 2006.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HELBIG, J. Der rezipient als cybernaut: Gedanken zur poetik des elektronischen romans. In: HELBIG, J. (Org.). **Intermedialität**: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. p. 81-92.
- HOEK, L. H. La Transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In: HOEK, L. H.; MEERHOFF, K. (Org.). **Rhétorique et image**. Textes en hommage à A. Kibédi Varga. Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1995. p. 65-80.
- HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LEXICON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PIRES NETO, J. Vestido de noiva. **Revista Zingu**: revista eletrônica mensal dedicada ao cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.revistazingu.blogspot.com.br/2009/08/enrcvestidodenoiva.html>>. Acesso em 20 abr. 2013.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RIBEIRO, L. G. O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: RODRIGUES, N. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1, p. 275-285.
- RODRIGUES, N. **Nelson Rodrigues**: teatro completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. v. 1.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Macarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- VESTIDO de noiva. Direção e Produção de Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro: Riofilme, 2006. 1 dvd (111min).
- WILLIAMS, T. **Memórias**. Tradução de Aurélio de Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

