

## Intermedialidades da Personagem-Signo em *King Lear* e *Ran*

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sudha Swarnakar (UEPB)<sup>i</sup>  
Mestre Nivaldo Rodrigues da Silva Filho (UEPB)<sup>ii</sup>

LEAR: “[...] *O, that way madness lies; let me shun that;  
No more of that!*” (King Lear, Act: III. Scene: IV.)

### Resumo:

A ativação da personagem-signo indica uma dupla funcionalidade: primeiramente, como forma de verificar o dinamismo sógnicos das personagens em seus ambientes primários, e segundo, ao assegurar uma compreensão ampliada e relacionada da performance dos signos das personagens para além da órbita de seus suportes iniciais. Este estudo tenta comparar *King Lear*, de Shakespeare com *Ran*, a produção fílmica de Kurosawa, para averiguar a construção da personagem-signo e a tradução intersemiótica como processo desta construção. A proposta encontra suporte teórico-metodológico-analítico da Tradução Intersemiótica nas postulações de Júlio Plaza, André Lefevere entre outros; na teoria dos signos descrita por Pierce, bem como se ampara nas teorizações e abordagens sobre a Personagem, a Interdiscursividade, a Hibridação das linguagens e na Esquizoanálise.

**Palavras-chave:** personagem-signo, tradução intersemiótica, teatro, cinema, Shakespeare.

### Introdução:

Este trabalho propõe a leitura e análise, através a tradução intersemiótica, da personagem-tipo rei: “Lear” e “Hidetora” no trânsito da tradução fílmica *Ran* (1985), dirigida por Arika Kurosawa, da obra *King Lear* (1606), escrita por William Shakespeare. O objetivo deste trabalho é utilizar um novo termo para a análise da personagem no intuito de clarear ou entender o tipo “rei” nestas duas produções; fílmica e literária, e destacar as semelhanças e diferenças entre Lear e Hidetora, extraindo a categorização como personagem-tipo e propondo-lhes a conceituação de personagem-signo.

Antes de entrarmos nessa discussão, convém abrir um breve comentário sobre o tratamento conceitual da personagem desde a crítica da dramaturgia clássica e moderna, até na teoria contemporânea desta no cinema, para a verificação de que tais abordagens não suportam nem dão conta da presença modal da personagem nas mais variadas produções midiáticas, sobretudo no rastro existencial duplo que se estende entre a literatura e o cinema.

Foi a *Poética* de Aristóteles que no Ocidente fincou as bases para o estudo da personagem, ainda na via de uma proclamação da ação. É no livro XV da *Poética* que o Aristóteles descreve os elementos que compõem os caracteres, ou seja, a personagem, esboçando os atributos como: “bondade”; “conveniência”; “semelhança (verossimilhança)”; “coerência” e “necessidades” (ARISTÓTELES, 1993 57). Citando, para comprovar sua afirmação, exemplos de personagens como: Menelau, Ulisses, Ifigênia, Medéia e Édipo (op. cit, p. 58). Já a crítica moderna oblitera a diferença entre a personagem do romance e a personagem do drama, delineando a personagem como “flat” e “round” (FOSTER, 1927, p. 80-83). Na atualidade contemporânea, Sales Gomes (1987) entende que as características postuladas para a personagem literária (do teatro por Antonio Candido, e romanceada e novelística por Prado) fazem-se presentes e também constituem a personagem cinematográfica. Ademais, as questões envolvendo teoricamente a personagem e seus

<sup>i</sup> Sudha SWARNAKAR, Ph. D. Warwick, Inglaterra, Professora Titular Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) DLEA/ MLI [suswarnakar@yahoo.co.uk](mailto:suswarnakar@yahoo.co.uk) [sudha\\_swarnakar@hotmail.com](mailto:sudha_swarnakar@hotmail.com)

<sup>ii</sup> Nivaldo Rodrigues da SILVA FILHO, Mestre em Literatura e Interculturalidade-MLI- Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). [nivaldorfilho@yahoo.com.br](mailto:nivaldorfilho@yahoo.com.br)

formatos a partir da interseção de novos ambientes carecem de investigações, sobretudo no país, haja vista a crescente migração ou permuta, desta entre a literatura e o cinema.

Dentro desta ótica, por exemplo, em *Ran*, as “personagens são objetivas”, ou seja, isto quer dizer que o fluxo narrativo do filme que apresenta, por exemplo, a personagem Hidetora se estrutura tal como no teatro, isto é: as personagens realizam, mostram, fazem suas ações, esta se constitui, em último caso, o próprio enredo e ação dramática. O que ocorre, no entanto, é que tudo que se apresenta como objetiva, como ação própria da personagem Hidetora, mesmo no mais flagrante momento ativo desta, é resultado da opção, do ponto de vista da câmera, o real narrador de tudo o que se vê, inclusive pelas personagens. Disto aprendemos que, no cinema, embora a personagem fale, execute a sua ação, isto não é verdadeiramente uma ação real da personagem, mas uma operação do narrador. Assim, toda personagem cinematográfica, é postulada pela câmera, são truques narrativos (GOMES, 1987, p. 7).

Deste modo, a categorização dada por Aristóteles e Foster não oferece uma base clara para sustentar a compreensão de personagens como Lear e Hidetora que possuem uma vida conceitual conjugada, embora autônomas, isto é, na sua interpretação intersemiótica. Uma vez que, nesta esfera, essas personagens adquirem um postulado relacional para além da simples classificação tipológica como “flat” ou “round”. Porém, a “recriação” de Lear como Hidetora não é um processo simplesmente de transposição ou transformação ou mesmo numa adaptação contingenciada de ser agora uma personagem japonesa. Pois, a ambiência cultural que está por trás de toda uma reorganização funcional e conceitual da personagem não pode ser esquecida nesta equivalência ou fusão sógnica. O que se entende como tradução cultural.

Porém, a competição da natureza das personagens não se justifica pela simples ação - modificação - tradutora. Hidetora não é mais nem menos; melhor ou grandiloquente que Lear, é outra personagem que mantém intrínsecos relacionamentos com a personagem de Shakespeare, pois dela derivou. Atribuímos esta limitação co-relacional trazida por Gomes (Op, cit, Idem) como sendo fruto de um não reconhecimento do caráter da tradução, uma vez que a tradução implica sempre em outra coisa (objeto) distinta daquilo que a motivou.

Pois, no caso de Hidetora, Lear não sobrevive por ser uma originalidade, mas por ter sido ponto de partida provisório, sua existência não prescinde total e integralmente de Lear. Kurosawa a contextualiza não pelos padrões de Lear, mas em seu próprio mundo, por isso a vida autônoma, contudo relacionada.

Para uma melhor compreensão desta fusão à distância que caracteriza e conceitua a personagem-signo, tomemos outro atalho, agora nas contingências do signo, segundo o entendimento de Pierce (1977). Para tanto, focalizamos apenas a segunda tricotomia pierciana que aborda o signo em suas relações semânticas, procurando relacioná-las, para a sua definição, com a personagem-signo. Assim, no nível semântico, a personagem-signo que ora propomos em substituição à personagem-tipo instaura-se como:

- **ÍCONE**, uma vez que este possui a característica de semelhança com o objeto representado. De forma que as personagens-tipo rei Hidetora e Lear são signos icônicos recíprocos: são reis, e sofrem os mesmos destinos semânticos das situações que enfrentam (a partilha do reino –a abdicação -, a ingratidão, o degredo – exílio – dados pelos filhos/filhas, o reencontro com o filho(a) injustiçado(a) e a morte. E dentro da estrutura da personagem-signo são ícones um do outro, ou seja, pela tradução, Lear é re-escrito em *Hidetora*, ao passo e Hidetora é uma leitura de Lear;
- **ÍNDICE**, uma vez que o índice é um signo que tem – por similitude – alguma qualidade com o objeto denotado. Ou seja, é um signo que é afetado por seu objeto. Assim, a personagem-signo torna-se um índice na medida em que ambas as personagens-tipo que lhe configuram possuem uma relação indicial: *Hidetora* não é apenas um rei; esta não é a sua

intrínseca qualidade (íconica) que lhe define; ele é um rei sempre relacionado iconicamente a Lear. Situa-se como traço na modificação, na singularização própria com seu objeto (rei). No dizer de Pierce: “o Índice envolve uma espécie de ícone. Um Ícone de tipo especial: e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto” (PIERCE, 1977, p. 52);

- **SÍMBOLO**, pois, legitima-se como signo de referência para as personagens-tipos; essa referência denota o objeto rei, a identificação, a construção sócio-histórica desse objeto. Uma vez que, para Pierce (Ibidem), “o símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto”.

Compreendmos que a personagem-signo enquadra as “centelhas sgnicas” da personagem-tipo rei presente nas obras literárias e fílmicas aqui estudadas. Simultaneamente, passa a carregar, implícita e explicitamente, todas as categorias do signo, como definiu Pierce. Ou seja, a projeção da personagem-signo abrange os níveis icônicos, indiciários e simbólicos. Neste sentido, a personagem-signo é a ampliação sgnica dos ícones, dos índices e dos símbolos prepostos nas obras. Isto é, daquilo que ficou (no ambiente da obra) ou que foi traduzido (pelo filme) como signo que permeiam as personagens-tipo rei em ambas as obras.

Outro marco teórico que pode configurar a personagem-signo, advém das três possibilidades de compreensão teórico-analítica da tradução intersemiótica postuladas por Júlio Plaza (2003), quando trata das questões relativas à tradução. Nesse sentido, interessa-nos particularmente as três formas da tradução apresentadas por este autor: a tradução como ato de “produção sincrônica na história”; como “intercurso formadores de sentido” e; por fim, como ato de “transcrição de formas”.

Sendo destas três dimensões da tradução que retiramos o ideário da personagem-signo; uma vez que Plaza nos oferece as premissas teóricas da tradução para procedermos com um novo termo: a personagem-signo, como leitura intersemiótica dessas personagens. Assim, quando usamos o termo **personagem-signo** estamos tomando uma carona conceitual em Pierce e Plaza, aproveitando-se dos construtos daqueles teóricos para destacar as personagens-tipo rei entre as obras literária e fílmica e tentar redimensiona-las para além dos termos *flat* e *round* propostos por Foster e amplamente usados pela crítica tradicional.

Posta o ambiente teórico que formaliza a idéia de personagem-signo, retomemos ao fio que deixamos nas primeiras linhas, isto é, traçar o ideário da personagem-signo como um ato inaugural de enlace teórico e de análise do percurso sgnico das personagens-tipo rei nas obras analisadas. De maneira geral, objetiva-se, a partir dessa conceituação, localizar os pontos de encontro e de separação que configuram a porção sgnica imanente e co-relacional das personagens-tipo rei nas duas obras.

A problematização para esta abordagem teórico-analítica no cerne da significação tradutora da personagem, partiu da consideração de que, via de regra, após a produção fílmica, a obra literária passa a receber duas memórias: (a) primeira como sendo independente das traduções que recebe; e a segunda (b) que a relaciona de modo direto às traduções.

A conceituação da personagem-signo que ora propomos intenta resguardar ambas as categorizações no que diz respeito às personagens literária e fílmica; de um lado, assentando e conseqüentemente garantindo as características da personagem na obra literária; e, por outro lado, considerando as vinculações que a tradução fílmica impõe à uma compreensão mais extensiva e mediática dos inter-relacionamentos que esta consolida àquela. Uma vez que embora possua uma “identidade” particular, a personagem fílmica, mais das vezes, é também sobressaltada de convites irresolúveis à uma filiação por uma oriência literária. Portanto, se pretende estratificar/extratificar essa personagem “virtual” que chamamos de signo, cuja vida fantasmagórica de seus signos só é

possível na troca iônica entre filme e obra que se resguardam no espectro sógnico das personagens-tipo. De maneira geral, *King Lear* e *Ran* apresentam um enredo de poucas diferenças, embora o enfoque sócio-cultural sobre o qual cada uma das obras se assenta e apresenta são inteiramente distintos entre si.

Conquanto, podemos resumir a situação das personagens Lear e Hidetora dentro da seguinte ação dramática: Um velho patriarca vê-se na imanência de dividir seu feudo entre as filhas(os). A mais nova(o) reage contra a dissimulação e bajulamento das irmãs(os) que desejavam garantir os melhores e maiores territórios, e recebe do pai o desterro total. As(os) duas(ois) herdeiras(os) obcecadas(os) pela liderança do feudo expulsam o pai de seus domínios por não aceitarem suas premissas para o convívio. Enquanto a filha(o) mais nova(o) retorna para reconstituir a ordem perdida, morre juntamente com o pai em meio a luta pelo poder das irmãs(os) que acabam matando-se.

Os conteúdos que trazemos para a análise e conjugação da personagem-signo, serão aqui denominados de **cena enunciativa**, e compõem-se das cenas de todo o 3º Ato (mais incisivamente a cena VI), e alguns trechos de cenas do 4º Ato de *King Lear*. De forma geral, nos interessa vislumbrar na cena enunciativa em questão, a maneira peculiarmente idiossincrática pela qual a ação discursiva produzida por Lear passa a funcionar como um acerto de contas final contra a ingratidão que recebeu das filhas. Consideramos este momento da peça como de fundamental importância, por seu caráter esclarecedor e elucidativo, tanto para o desenvolvimento do enredo em si, quanto e, principalmente, para a personagem Lear.

A análise assim disposta, além de lançar mão dos procedimentos discursivos da análise do discurso, pede um reforço quanto às imanências comportamentais da personagem, para as quais lançamos mão da esquizoanálise proposta por Doel (2001), uma vez que a ação de “forjar”, “criar” um julgamento para as filhas – e contra a ingratidão – se afasta, em nosso entendimento, da compreensão de que Lear está louco.

Contrariamente a isto, nossa premissa insere-se na função lúdica do discurso (Orlandi, 2003) que, pelo jogo do disface, arrola enunciações de caráter **paródico**, de **pastiche** e do próprio **disfarce** da enunciação, conforme estabelecido por (GENETTE, 1982 *Apud* MELLO, 1996, p.16-17), mas que acaba por moldar um ato enunciativo de intenso vigor e elaborada intencionalidade, ou efeito discursivo, sobre o que intenta: deflagrar toda sua ira e sofrimento contra as filhas injustas para um tribunal interior, onde a fantasia, o desejo e o jogo da linguagem são poderes discursivos de alta e instantâneas concretizações.

A ação de Lear - à maneira indireta e sob o regime discursivo lúdico – possibilitou para si próprio, um campo aberto para criar um tribunal e julgar suas filhas. O dispositivo produzido deixa a personagem exercer, no plano da projeção simbólica, o poder deliberativo que não possuía mais. Assim, toda sua ação torna-se um vigoroso ato de reparação e re-estabelecimento definitivo para restauração da ordem e do poder social perdido.

### **Marcas da linguagem na tradução:**

As marcas que instauram a tradução da personagem Lear como Hidetora ocorreram predominantemente pela adoção tradutora da **redução**. Isto é, a redução foi a principal opção de operação adotada pelo cineasta na tradução fílmica resultante, muito embora as demais categorias da tradução também tenham ocorrido. Assim, no plano da tradução propriamente dita, pode-se confirmar em *Ran* a realização de procedimentos conjugados de **redução**; **adição**; **deslocamentos** e; **transformações** (**simplicificação** e **ampliação**) que evocam uma série de eventos narrativos do filme como apresentados em Brito (2006, p.20. Grifo nosso).

No âmbito das operações tradutoras, a obra fílmica *Ran*, os deslocamentos e transformações, como já asseverou Brito (2006, p. 53), Estão, no geral assim dispostos: 1) a motivação da divisão

pelos patriarcas-rei Lear e Hidetora, este por concessão e aquele por deliberação; 2) decorrente deste primeiro elemento (a motivação da divisão) ocorre o **deslocamento**: para o ato reativo de Cordélia é posto uma atitude crítica de Saburo à situação proposta; por fim, 3) o conteúdo trágico da obra de Shakespeare por onde a personagem é conduzida e luta, é transformada e deslocada para um campo expansivo semiótico: o filme recruta a codificação múltipla das linguagens na categoria épica (os planos longos, a musicalidade teatral).

Sobre o procedimento da redução, vale lembrar que, devido a extensão geralmente da obra literária realizada predominantemente sob a linguagem visual-verbal e a conseqüente materialidade do livro, é dentre as operações a mais presente nas traduções fílmicas de obras literárias. Certamente é da redução que a linguagem cinematográfica opera sua maior objetivação na literatura: executar cortes, reduções, ou seja, transformando plasticamente em segundos de imagens uma descrição ou narração do livro. O fato é que a redução é a operação por excelência da tradução.

Para analisar a ação sógnica da personagem Hidetora em *Ran*, focalizaremos a parte que corresponde à cena VI Cena do 3º Ato, de *King Lear*, onde a personagem Lear instaura um tribunal; uma vez que no filme esta importante ação foi reduzida, dentre muitas outras reduções promovidas pelo processo de tradução. A ausência, ou seja, a redução desta cena no produção fílmica coloca-se como bastante ilustrativa por ter sido a maneira pela qual a personagem Lear encontrou para por cabo às vicissitudes e situações que enfrenta, através da ativação do discurso lúdico. (MAINGUENEAU, 2005, p.38). A ausência deste importante trecho (cena) possui, entretanto seu equivalente sógnico no filme, que é redistribuído sob várias ativações sógnicas.

Podemos inferir que a opção, no filme, de não postular a referida cena, deriva do fato de a personagem constatar - pela ação material das outras personagens - que a própria desintegração, isto é, o caos que se afigura, é sem volta. Ou seja, toda a cadeia de situações movidas no início pela personagem, tem em *Ran* uma compreensão irreduzível, portanto trágica.

As severas situações que se abatem sobre o patriarca Hidetora são reativas de um passado sangrento, não seria um simples julgamento de juízo próprio, nem superior que o faria parar os fatos. Aliás, esse parece ser um dos campos abordados no filme que se liga irremediavelmente a cena suprimida (por redução) da peça. A ação dos deuses sobre os atos humanos é inócua em *Ran*, em contraponto à tradição ocidental greco-judaica na qual se assenta *King Lear*. Todas as situações vivenciadas tendem a serem interpretadas como resultante da ação do homem. “Estamos abrigados nas ruínas causadas pelo senhor” afirma Kyoami para seu senhor, tão logo ficam desabrigados da realeza. Essa mesma personagem ante a constatação trágica de que seu senhor já não mais vive, retruca: “Não existem deuses nem Buda. [...] vocês são os malfeitores. Fazem de nós seu divertimento! É tão engraçado assim, nos ver chorar?”.

A sensação de que a consciência das demais personagens reativa esse entendimento - que pode ser também atribuída a Hidetora embora já esteja morto - é trazida no final do filme quando as dúvidas dessa “assistência divertida” dos deuses são desvendadas nas imagens-informações de que Sue é decapitada, e ao fundo do funeral de Hidetora e seu querido filho Saburo, Tsurumaru fica à mercê da sorte de seus cegos olhos num abismo, sem a proteção do Buda, cuja flâmula de sua imagem é precipitada no fundo.

Disto tiramos que o julgamento formalizador da cena enunciativa em *King Lear* se realiza no plano da tradução, por redução em *Ran* como um ato épico, quanto ao entendimento dos destinos humanos e a força transformadora/destruidora de sua ação no mundo, bem como na intensa busca de um perdão reativo desses atos; enquanto que em *Lear* é personalizado, isto é, busca-se na figuração do Outro, pela via da ludicidade, uma equação condizente aos auspícios da própria consciência auto-reparadora(DOEL, 2001, p.82). É por isso que no filme não cabe o tribunal que existe na peça. Ou seja, se nesta, a emergência de um tribunal da consciência final da personagem Lear é posta devido a formalização que estrutura aquele universo; naquele, a ação do tribunal é

rarefeita pela consciência da mecânica livre dos homens. Assim, um tribunal em nada resolve, pois os atos devem conter a sua equidade conseqüente, mesmo que leve ao caos.

Já as transformações, advindas da tradução, são operadas no sentido da modificação da ambiência cultural. Assim, a época pré-cristã em *King Lear* é transformada no Japão feudal do século XVI. Há ainda, outros planos de transformações: A transformação das filhas em filhos. As inúmeras relutâncias e descontentamentos de Lear são transformados em iconicidades, como no exemplo das nuvens que cortam a imagem; a função da flecha como representação sígnica (icônica) da força, em contraposição à velhice declarada na obra de Shakespeare. De maneira que todas essas formas de traduções sígnicas têm grande premência na construção sígnica da personagem Hidetora dentro de um inter-relacionamento com Lear.

Todas essas ambiências narrativas imperam sobre a personagem de maneira singular, o que faz provocar um distanciamento operativo quanto a sua natureza, forma e função. Lear evoca uma ambivalência entre o trágico e o cristianismo (FRYE, 1999, p.130); enquanto que Hidetora é conduzido modernamente, pelo fato de descrever, sem o tom da tragicidade (embora ela se postule) o signo do homem em busca de seu caminho pela destruição de seus próprios atos que o forjam doravante pelo pagamento de sua culpa atroz na construção/destruição de suas relações sociais. Assim, diante tais semelhanças e diferenças, postulamos a idéia da personagem-signo para recuperar, ampliar e indicar os limites e autonomia dessas relações que se apresentam dentro da necessidade de entrever tais personagens, seja como significação estética própria, seja no intercâmbio entre as obras e elas próprias.

Dado este panorama, necessário se faz adentrarmos um pouco na peculiaridade híbrida da própria linguagem para dela retirar uma margem segura de focalização descritiva da cena em questão (em Lear), que se mostra como ilustração da personagem-signo no filme (com Hidetora).

Como sabemos a linguagem humana condensa-se em três matrizes: a sonora, a visual e a discursiva (verbal), que interagem entre si para formar uma cadeia única, pois como nos explica Betty Leirner (apud Pietroforte, 2004, p. 369), o princípio das matrizes nas “suas raízes, as linguagens se irmanam, conjugam-se em um só verbo: o milagre humano, ser de linguagem, para a linguagem”.

Pensado, pois, nesta vocação que chega a ser lei observável a todo instante, vale declinar, mesmo que rapidamente, sobre os cruzamentos mais basilares entre as matrizes. O interesse nestes cruzamentos é de imediato solicitar a compreensão de que na cena enunciativa ora analisada, pede-se a compreensão dessa mecânica da hibridação, para descrever a presença sígnica da personagem Hidetora; pois, como nos mostra Pietroforte (2004, p. 373), a lógica verbal pode se realizar em signos visuais ou sonoros. “Da mesma forma que a lógica visual pode se manifestar em signos verbais ou sonoros, tanto quanto a sonoridade pode adquirir formas que as aproximam dos signos plásticos ou da discursividade própria do verbal”.

Vejamos, de início, a imbricação das linguagens visuais-verbais, casa soberana da forma escrita. “[...] inclusive as pictográficas, ideográficas até atingir as sua forma mais convencional e arbitrária na escrita alfabética” (IBIDEM, p.384). Figuram nesta categoria que em sua grande maioria se faz pelo cruzamento da imagem e da palavra, a publicidade impressa, a charge, os quadrinhos e a linguagem do jornal. É o caso específico de Lear que pré-existe e se formaliza ao mesmo tempo no interior do sistema verbal propriamente dito e também o visual-verbal da linguagem. Hidetora, por sua vez, enquanto personagem fixado em outros sistemas, não se configura, a priori, neste sistema.

Em seguida, tem-se o entrosamento verbo-sonoro. É neste sistema de alta predominância semiótica que Hidetora demarca sua presentificação. Entretanto, devido os limites deste trabalho, optamos por não registrar metodologicamente este sistema (reproduzindo textualmente quando muito apenas as falas das personagens). Tendo, assim, que considerar todas as conjunturas de temas

existentes em *King Lear* como textualidade, isto é, sob a forma visual-verbal; sendo em Hidetora, posto como forma verbo-sonora, resguardando é claro, as diferenças de abordagens das falas, que diferem em muito às de Lear, muito embora haja trechos que coincidam.

Esta forma mostra-se de grande potencialização para a esfera da personagem-signo, uma vez que além das falas, as personagens são apresentadas com o paralelo da musicalidade. Esta, por sua vez, incide como marcação, ora de sentimentos, ora como emblema geral da situação em que se encontram. Neste sentido, as ações narrativo-sonoras que a musicalidade do teatro “Noh” traz à personagem-tipo rei Hidetora são, no plano semiótico, a própria presentificação da personagem tal; percepção que fica mais evidente e plausível quando, por meio da noção da personagem-signo, entendemos as equivalências semiótica em jogo na ação fílmica da personagem-tipo Hidetora e em franco inter-relacionamento com a personagem-tipo Lear, que lhe dá suporte imagético.

Quando, por exemplo, o castelo está em chamas e as imagens alternam-se, ora na figura aterrorizada de Hidetora, ora no fogaréu que toma o castelo, a musicalidade épica nos mostra tão bem quanto as imagens e a imponente narrativa do momento como de fundamental importância para a personagem e para o desenvolvimento do enredo como um todo. Anteriormente a esta ação, o corte da imagem pela ação musical no momento em que Hidetora lança a flecha no javali e depois no guarda de Giro também responde à mesma força narrativo-sonora, que é nada mais do que a iconização da personagem pela sonoridade.

Outra vinculação incorporativa entre as linguagens se dá no interior dos registros verbo-visuais-sonoras, que praticamente aglomera as categorias até agora descritas num só vetor sistêmico de linguagem. É neste particular que a idéia da personagem-signo nos servirá com bastante vigor e extensão para descrevermos como a personagem-tipo Hidetora realiza-se no interior da cena enunciativa.

Sabemos que o caráter narrativo não está circunscrito somente na linguagem verbal. O traço verbal pré-existe na dança, na música, e mesmo em qualquer imagem em movimento. “Há uma sonoridade, uma lógica da temporalidade, que chamei de eixo da sintaxe, que pode se manifestar em um corpo em movimento” (PIERTROFORTE, 2004, p.383). Assim, a imagem (presentificação), mesmo a mais estática ou sem fala que temos de Hidetora, narra sonoramente uma ação. Tal narração é realizada, como se sabe, pela câmera. Assim, em seu conjunto, as imagens nos oferecem inclusive até o pensamento da personagem, como podemos observamos no caso das nuvens em movimento, que surgem na precedência de uma situação-limite na qual vive Hidetora.

Neste caso, elas – as imagens das nuvens - são as próprias ações mentais da personagem e seu significado recobre-se, primeiro, pela constatação desta mecânica; e segundo, pelo ladeamento da própria narrativa explicitando nos atos conseqüentes, dentro de uma significação geral da obra, como aquele elemento que – no caso a nuvem em movimento – pausa, se fixa, se apresenta como elemento mental das vicissitudes em choque que desagradam a personagem. Por se tratar de imagens em movimento, mesmo quando não acompanhada de trilha sonora ou qualquer tipo de som, o cinema já traz a lógica da sonoridade dentro de si, na sintaxe das durações de seus planos, nos seus cortes, nos ritmos que impõe às seqüências (Idem, p. 386).

Disso temos que a personagem Hidetora é composta audiovisualmente. Toda sua presentificação ocorre tanto nas camadas narrativas (a falas que executa), quanto por camadas plenamente visuais e/ou sonoras. De outro modo, para reforçar o caráter de protagonista que tem, todas as camadas de imagens e sons que surge no filme são referenciadas a ele, ou seja, tem nele um ponto de encontro temático, descritivo e mesmo narrativo. Não é de outro modo que sua presentificação audiovisual possibilita a manifestação de si (como personagem que é) como semiose sonora. Esta semiose da sonoridade manifesta-se duplamente, como já tido e confirmado por Pietroforte (2004, p. 384): “não apenas naquilo que é nele audível, mas também na ausência de som, isto é, nos movimentos durações, enfim, nos ritmos de suas imagens”. Hidetora se presentifica



também nos vários ritmos das imagens como narrativa sonora. Todo o campo representativo do filme lhe traz como significação geral, mesmo quando não está na cena e, sobretudo quando morre, nas sete cenas finais com inúmeras tomadas e planos, dos oito minutos e cinquenta segundos finais do filme, que é também o final da narrativa de sua própria presença/ausência. É uma personagem que sobrevive num canal semiótico múltiplo, de modo que a ação da personagem-signo como interveniência de seus signos intrínsecos e extrínsecos podem descrever sua magnitude.

### **Conclusão:**

A proposição da categoria teórico-analítica que é a personagem-signo, quer revelar a coexistência de personagens contíguas em suportes distintos, refletir sobre o nivelamento, a inter-conexão ou banimento que uma pode provocar na outra, notadamente entre a literatura e o cinema e, consequentemente, deixá-las no campo da tradução, o que significa em última instância dotar a personagem da possibilidade do trânsito. Pois, o caso de personagens que adquirem duas memórias é algo tão sério quando o seu fraturamento idiossincrático advindo de uma dessas memórias (registro) quando dentro de um circuito de prestígio e/ou preconceito.

Pensar, pois, sobre aquilo que chamamos de “resquícios sígnicos”, é estar voltado para essas questões, deste a procura das equivalências até a detecção das diferenças entre personagens congêneres que co-habitam na distinção por uma condição eminentemente de ordem, de universos sígnicos distintos. A utilização da personagem-signo, intenta ainda, e de modo mais vigoroso, diluir esta ordenação entre as personagens que se vinculam quanto à natureza tipológica ou funcional que nasce dentro da ficção literária e migra, por transmutação, para a ficção fílmica, por exemplo. Assim, a personagem-signo revelar-se-á não pela negação ou restrição de uma personagem pela valorização de outra.

A personagem-signo que postulamos neste trabalho resultará, antes de mais nada, na inauguração de um tipo de termo para análise que não recorte a personagem do livro da órbita do filme que a re-apresenta de modo “diferente”; ao contrário, solicitará de ambos o que for de significativo para assim ampliar o contexto que mesmo distante e diferente se compraz e colabora para completar o seu “todo” mais possivelmente abrangente.

De outro modo, a tipologia da personagem-tipo que se origina, na adaptação dos caracteres da personagem-tipo matriz, presa, portanto, apenas a uma memória matriz, fundadora, como herança impregnada de sua oriência, acaba por deixar a dimensão da tradução totalmente excluída. Numa direção oposta da adaptação matricial da personagem-tipo, o conceito de personagem-signo vem clarificar seus dois sustentáculos teóricos: o signo e a tradução.

Do primeiro – do signo – a personagem-signo consolida-se pela compreensão de que o signo pode existir em certo grau, em tudo o que existe, dentro e fora do homem, além e aquém das formas de representação, de significações geradas pelos nivelamentos determinantes da dimensão do ícone, do índice e do símbolo.

Do segundo – da tradução – a personagem-signo é vista como ato tradutor: sincronicamente eletivo que se presentifica na interação, na invasão sinestésica das personagens-tipo; da captação interativa de sentidos ao nível do intracódigo; tanto no espaço interdiscursivo, quanto como transcrição de formas, isto é, na percepção das personagens a partir das quase infinitas seqüências de aparição no par obra-filme ou nos atos intencionais da mesma natureza sígnicas entre as personagens-tipo.

De forma que, chamamos a personagem-signo para unir, parear, relacionar personagens que se solicitam mutuamente apesar de autônomas em seus universos. Em suma: com Lear o argumento dá-se pela codificação verbo-auditivo, sua percepção fica neste caso atrelada ao verbo-escritural. Enquanto que em Hidetora, toda esta força discursiva transmigra para elementos eminentemente físicos e consequentemente visuais.



No plano da linguagem, que ativa a própria função social personagem, vimos que a função lúdica, ausente em Hidetora e amplamente executada por Lear, se mostra mobilizadora intrínseca de suas características enquanto marca pessoal, indicando que a reação contra a construção discursiva e dramática impostas pelas situações construídas por ela própria, teve através do ludismo a superação, ou pelo menos a tentativa, das situações/elementos: morte, poder e velhice, numa luta individual com a própria natureza pessoal e social. Para concluir podemos afirmar que: a idéia de adaptação sugere um apagamento das relações, uma minorização, simplificação e atitude arrogante, ao passo que o ideário da tradução apresenta o processo, a leitura relacionada, autonomia e inter-relacionamento.

A proposta teórico-analítica da personagem-signo procura desse modo, não executar um apagamento das personagens-tipo ao passo que busca dá-lhes visualidades contíguas, ou seja, tornar os signos existentes das personagens-tipo uma lembrança sígnica, uma potencialização à leitura de ambas. Sem deixar perder, no casulo da comparação simplista, da visão adaptadora, o imenso horizonte sígnico que existe, como força iônica, entre personagens que se interconectam pelo nascedouro relacionado uma com a outra, apesar da particularidade existencial do ambiente da cada uma.

Se nossa proposta de abordagem, pela personagem-signo, rastreia as estruturas de um e outro suporte, nos signos e códigos delas próprias para uma conexão operativa, para fins de análise e, entendida como ferramenta democrática dos signos criados pelas personagens-tipo rei, o faz como ponte intersemiótica para um alongamento, ampliação da significação das personagens das duas obras sem pontuar nem restringir-se a uma ou outra, mas procurando incondicionalmente o resgate sígnico que se compõem nelas próprias. Levando as outras percepções e/ou confirmações sobre o estatuto entre personagens que adquirem um duplo na ação tradutora, seja na própria ambientação literária, na realização fílmica ou noutras possibilidades de produção, isto é, de uma personagem lítero-fílmica.

Por último, reafirmamos que, ao deixarmos estas questões, não as consideramos como definitivas, mas como um passo inicial disposto e aberto que levem à necessária reflexão teórica, metodológica e analítica da personagem como signo na tradução.

## **Referências:**

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. texto bilíngüe grego-português. (coleção Ensaio – Serie clássica: 1)
- BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. São Paulo: UNIMARCO, 2006.
- DOEL, Marcus. “Corpos sem Órgãos: Esquizoanálise e Desconstrução”. In: SILVA, Tomaz Tadeu de. **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo: EDUSP, 1999.
- FOSTER, Edward M. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. “A personagem cinematográfica”. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Debates; I) p. 105-119.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. Souza-e-Silva, Décio Rocha. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- MELLO, Ana Maria Lisboa. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTEENCOURT, Gilda Maria da Silva. **Literatura Comparada: Teoria e Prática**. Porto Alegre: Sagra, 1996.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed, 3 impressão. Campinas: Pontes, 2003.

PIERCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PIERTROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

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

SHAKESPEARE, William. **King Lear**. (Ed). Kenneth Muir, Arden edition. London: Methuen , 1972.

**RAN**. Direção: Arira Kurosawa. Produção: Serge Silberman e Masato Hara. Intérpretes: Tatsuya Nadakai, Akira Terão, Yoshiko Miyazayi e outros. Japão: Herald Film/Greenwich Film Production. DVD.(162 min.)1985.