

THE ROYAL HUNT OF THE SUN: o teatro de Peter Shaffer e sua adaptação fílmica

Lucyana do Amaral Brilhante¹ (UFBA)

Resumo:

*Este trabalho tem por objetivo analisar a tradução fílmica da peça *The Royal Hunt of the Sun* do autor inglês Peter Shaffer. Essa peça foi um marco na carreira do dramaturgo, não somente pela mudança em relação às temáticas que o autor costumava abordar, mas ainda pelo uso de uma série de técnicas de palco que demonstram seu desejo de se entregar ao teatro total, ou melhor, a uma experiência teatral, um “jogo” em que interação, concomitantemente, diversas linguagens. Dessa forma, pretendemos verificar as soluções/estratégias utilizadas pelos realizadores do filme homônimo na transmutação de aspectos teatrais (cenário, música, mímica, máscaras etc) sugeridas pelo texto de Shaffer. Acreditamos que é possível observar como aspectos da linguagem teatral são traduzidos e recriados na adaptação fílmica. A análise tem como base os estudos de tradução intersemiótica, bem como os estudos fílmicos.*

Palavras-chave: literatura, cinema, tradução intersemiótica

Introdução

Apesar de não possuir uma obra vanguardista, Peter Shaffer escreveu peças que marcaram não só o teatro britânico, mas também a cena teatral de vários outros países. O interesse despertado e o sucesso comercial de algumas de suas peças foram algumas das razões pelas quais seu trabalho foi tantas vezes traduzido para o cinema. Ao todo, seis de suas obras foram utilizadas na criação de roteiros de filmes entre as décadas de 60 a 80 do século passado.

The Royal Hunt of the Sun (1964) foi uma peça que marcou a carreira de Shaffer, apesar de não ter sido seu primeiro grande sucesso. Ela ganhou vários prêmios, incluindo o *Tony*¹, um dos prêmios mais importantes do teatro. Na peça, Shaffer propõe o uso de diferentes linguagens por meio de recursos do teatro como a música, a dança, o coro etc no intuito de desenvolver um espetáculo em que o público possa vivenciar o teatro total.

A partir das indicações de Shaffer, na obra *The Royal Hunt of the Sun*, sobre o uso dos elementos acima citados, pretendemos verificar a tradução intersemiótica da referida peça para o filme homônimo, pois nos pareceu bastante intrigante analisar como o diretor e o roteirista lidaram com o desafio de traduzir a visão tão teatralizada de Shaffer para um novo sistema semiótico.

Em nosso artigo, apresentaremos, primeiramente, alguns aspectos da obra de Shaffer e do teatro total para depois tecermos alguns comentários sobre a peça, mostrando a ênfase de alguns dos elementos do teatro total abordados pelo autor. Finalmente, analisaremos quais as estratégias usadas pelo diretor (Irving Lerner) e roteirista (Philip Yordan) do filme para traduzir estes elementos.

1. Peter Shaffer e o teatro total

Os temas das peças de Shaffer congregam uma gama de questionamentos metafísicos acerca da existência ou não de divindades e o possível relacionamento entre esta divindade e os homens. O autor, embora não apresente respostas simples para questões tão complexas e inquietantes, não as minimiza ou evita. Ele mostra-se ousado ao elaborar peças que exigem uma grande concentração da audiência e que, geralmente, apresentam um desfecho pessimista. Além da temática densa e variada, que pode, por vezes, associar mitologia, filosofia e psicologia, o trabalho de Shaffer costuma provocar um envolvimento que transcende a esfera intelectual. A força emocional e

¹ Antoinette Perry Award.

psicológica com que suas peças arrebatam o grande público se relaciona, muitas vezes, à destreza com que o dramaturgo usa os recursos e técnicas do teatro.

Nas publicações de suas peças, Shaffer costuma dar todas as indicações de como e onde os recursos do teatro devem ser utilizados. Há a descrição do cenário e de sua disposição no palco, do uso de dança, de mímica, do coro ou das máscaras. A utilização de todos esses recursos são uma tentativa do autor de se entregar ao teatro total, uma preocupação inequívoca de trabalhar para conjunção de diversas linguagens. Shaffer o admite nas notas iniciais da publicação da peça *The Royal Hunt of the Sun*:

*There are no doubt, many ways of producing this play, as there are of setting it. My hope was always to realize on stage a kind of 'total' theatre, involving not only words and rites, mimes, masks and magics. The text cries for illustration. It is a director's piece, a pantomimist's piece, a musician's piece, a designer's piece, and of course an actor's piece, almost as much as it is an author's*² (SHAFFER, 1981, p. 8).

Shaffer acrescenta, ainda, que muitas das indicações do texto resultaram do trabalho conjunto com o diretor da primeira versão da peça: John Dexter. Portanto, o autor explica que, apesar de ter estado completamente envolvido na criação dos elementos de palco, o êxito na junção dos elementos também se deve ao talento do referido diretor.

Em *The Royal Hunt of the Sun*, dos diferentes elementos teatrais utilizados por Shaffer, fixaremos-nos no cenário, na mímica, na coreografia e na música, a partir de alguns momentos específicos da peça, quais sejam: o momento do primeiro encontro entre os conquistadores espanhóis e Atahualpa, o massacre dos incas e, ao fim, a morte de Atahualpa. A partir dos comentários acerca de como Shaffer descreveu o uso desses elementos, partiremos para a análise das estratégias tradutórias do roteirista e do diretor para transmutarem a peça para o cinema. Entretanto, antes de tudo, convém comentar um pouco sobre a peça.

1.1 *The Royal Hunt of the Sun*

A peça trata da invasão espanhola na América e da derrota do império Inca no período entre 1529 e 1533. O espanhol Francisco Pizarro organiza uma expedição ao “novo mundo” onde tinha ido uma vez e tido conhecimento da existência da grande riqueza naquelas terras. O rei da Espanha, Carlos V, desejando expandir seu império, dá à Pizarro o título de *Viceroy* para que governe em qualquer terra que venha a conquistar.

Na América, as tribos Incas são governadas por Atahualpa que se autodenomina o filho imortal do deus sol. Tal como o rei Carlos V, ele também faz uso da religião para obter vantagens políticas. Apesar da vastidão de seu império e do grande número de homens sob suas ordens, Atahualpa não está preparado para as artimanhas de seu inimigo. Quando os espanhóis chegam, fingindo ser pacíficos, conseguem ludibriar os incas. Depois de matar vários homens desarmados, seqüestram Atahualpa e, ao fim, conquistam todo o ouro do império.

O embate entre Pizarro e Atahualpa é decisivo na peça. Pizarro é um homem rude em busca de riqueza, mas é também alguém que começa a questionar a vida. Ele também busca uma resposta pessoal para o transcorrer contínuo do tempo e o fim inevitável de todos: a morte. A princípio não acredita em Deus, pois o deus cristão que ele conhece é aquele ligado à igreja e ela, por sua vez, é corrupta e, portanto, não é digna de confiança.

² Todas as traduções sem referências neste trabalho são da autora. “Não há dúvidas de que há muitas formas de produzir esta peça, bem como de montá-la. Minha esperança foi sempre a de realizar no palco uma espécie de teatro “total”, envolvendo não somente palavras, mas ritos, mímica, máscaras e mágica. O texto implora por ilustração. É uma obra do diretor, uma obra da pantomima, uma obra do músico, uma obra do designer e, é claro, uma obra do ator, quase tanto quanto uma obra do autor”.

Atahualpa, ao contrário, acredita nos valores e crenças de seu povo. Ele debocha do deus cristão dos invasores espanhóis. Ele sente como se realmente fosse um deus, pois domina todo um império (seus súditos lhe obedecem cegamente) e se considera imortal. Pizarro vê em Atahualpa seu salvador, pois é a partir do contato que trava com ele que resgata suas esperanças, suas crenças, seu “eu” espiritual. Contudo, com a traição dos espanhóis e a morte de Atahualpa, Pizarro vê suas crenças e esperanças desaparecerem. Ele acaba por concluir que a procura por um deus é inútil. Essa é a verdadeira questão da peça: a busca de um deus. Ou como disse Shaffer (*apud* COOKE; PAGE, 1987, p. 24): *the search for a definition of the idea of god*³.

O foco da peça, portanto, não é histórico. Contudo, a imponência da história épica parece ter inspirado Shaffer a produzir no palco um espetáculo grandioso em que o excesso parece ser a palavra-chave, perpassando uma série de elementos do teatro.

1.2 O teatro total em *The Royal Hunt of the Sun*

Antes de comentarmos as cenas do filme com as quais trabalharemos mais especificamente, é importante conhecer as sugestões de Shaffer para a peça, em sua tentativa de criar seu “jogo” teatral. Só assim, será possível entender as operações de “selection, amplification [...] and [ou] actualization⁴” (STAM, 2000, p. 66) por ocasião da adaptação fílmica.

No que se refere ao cenário, poucas são as indicações de Shaffer no texto da peça. Ele diz simplesmente: *A bare stage. On the back wall, which is of wood, hangs a huge metal medallion, quartered by four black crucifixes, sharpened to resemble swords*⁵ (SHAFFER, 1981, p. 13). Mais adiante, perceberemos que a aparente simplicidade do palco irá dar lugar a um símbolo de esplendor, pois o medalhão será aberto e representará o sol, o deus-sol Atahualpa.

*The stage darkness and the huge medallion high on the back wall begins to glow. Great cries of ‘Inca!’ are heard. [...] Exotic music mixes with the chanting. Slowly the medallion opens outwards to form a huge golden sun with twelve great rays. In the centre stands Atahualpa, sovereign Inca of Peru, masked, crowned, and dressed in gold*⁶ (SHAFFER, 1981, p. 23).

Acreditamos que, nesse caso, o cenário se apresenta como um reforço para a caracterização do império inca, bem como de seu rei, Atahualpa. Percebemos, a partir da descrição, um envolvimento da imagem do cenário com a música e o figurino para criar o esplendor da peça.

Uma outra descrição detalhada de Shaffer se refere ao primeiro encontro entre os espanhóis e Atahualpa. A entrada dos índios com as cores, a música, os instrumentos e sua diferença em relação ao rei não pode deixar de ser percebida.

The music crashes over the stage as the Indian procession enters in an astonishing explosion of colour. The King’s attendants – many of them playing musical instruments: reed pipes, cymbals, and giant maracas – are as gay as parrots. They wear costumes of orange and yellow, and fantastic head-dresses of gold and feathers, with eyes embossed on them in staring black enamel. By contrast, ATAHUALLPA INCA presents a picture of utter simplicity. He is dressed from head to foot in white: across his eyes is a mask of jade mosaic, and round his head

³ “[...]a procura por uma definição da idéia de deus”.

⁴ “[...] seleção, ampliação, [...] e atualização”.

⁵ “Um palco simples. Na parede de madeira ao fundo está suspenso um grande medalhão de metal dividido por quatro crucifixos pretos pontiagudos que parecem espadas”.

⁶ “A escuridão do palco e o medalhão posto no alto da parede ao fundo começam a brilhar. Ouvem-se grandes gritos de “Inca!”. [...] Uma música exótica mistura-se com cânticos. Lentamente, o medalhão se abre para formar um enorme sol dourado com doze grandes raios. No centro está Atahualpa, soberano inca do Peru, usando máscara, coroa e vestido de ouro [...]”.

*a circlet of plain gold. Silence falls. The King glares about him*⁷ (SHAFFER, 1981, p. 48).

Interessante notar que Shaffer não faz menção aos espanhóis, seja no que diz respeito ao figurino, seja com relação a seu comportamento. Ao que parece, não é a diferença entre incas e espanhóis que é ressaltada, mas a dos incas e seu rei. Acreditamos que, provavelmente, a discrepância entre espanhóis e incas seria tão evidente que não haveria necessidade de que fosse feito qualquer comentário específico.

Um dos momentos de maior ênfase na idéia de teatro total está na mímica do grande massacre. Além da mímica em si, do uso da música, de sons e de gritos, a iluminação e o uso do tecido para simbolizar o sangue derramado pelos índios colaboram para a noção da não fixação do teatro a somente uma linguagem.

VALVERDE: *Let this pagan feel the power of your arm.*

Pizarro appears above with drawn sword, and in a great voice sings out his battle-cry:

PIZZARO: *SAN JAGO Y CIERRA ESPAÑA!*

Instantly from all sides the soldiers rush in, echoing the great cry.

SOLDIERS: *SAN JAGO!*

There is a tense pause. The Indians look at this ring of armed men in terror. A violent drumming begins, and there ensues:

THE MIME OF THE GREAT MASSACRE

*To a savage music, wave upon wave of Indians are slaughtered and rise again to protect their lord who stands bewildered in their midst. It is all in vain. Relentlessly the Spanish soldiers hew their way through the ranks of feathered attendants towards their quarry. They surround him. SALINAS snatches the crown off his head and tosses it up to PIZARRO, who catches it and to a great shout crowns himself. All the Indians cry out in horror. The drum hammers on relentlessly while ATAHUALLPA is led off at sword-point by the whole band of Spaniards. At the same time, dragged from the middles of the sun by howling Indians, a vast bloodstained cloth bellies out over the stage. All rush off; their screams fill the theatre. The lights fade out slowly on rippling cloth of blood*⁸ (SHAFFER, 1981, p. 49- 50).

⁷ “A música irrompe no palco enquanto a procissão de índios entra em uma explosão impressionante de cores. Os criados do rei, muitos deles tocam instrumentos como: flautas, pratos e maracas enormes, alegres como papagaios. Eles usam roupas nas cores amarela e laranja e arranjos de cabeça feitos de ouro e penas. Os arranjos de cabeça têm olhos gravados em relevo, totalmente esmaltados de preto. Em contraste, ATAHUALLPA INCA apresenta uma imagem de completa simplicidade. Ele está vestido de branco da cabeça aos pés. Em seus olhos há uma máscara de mosaico feita de jade, e em volta de sua cabeça um diadema de ouro puro. Cai o silêncio. O Rei o olha fixamente”.

⁸ “VALVERDE: Deixe que esse pagão sinta o poder de seu braço.

Pizarro aparece acima com uma espada desembainhada e entoa o grito de batalha:

PIZZARRO: *SAN JAGO E CIERRA ESPAÑA!*

No mesmo instante, de todos os lados soldados invadem ecoando o grito.

SOLDADOS: *SAN JAGO!*

Há uma pausa tensa. Os índios olham para o círculo de homens armados aterrorizadamente. Começa a tocar um violento som de tambor e se segue

A MÍMICA DO GRANDE MASSACRE

Enquanto uma música selvagem toca, ondas e mais ondas de índios são abatidos e se levantam novamente para proteger seu senhor que permanece de pé e desnordeado no meio deles. Tudo em vão. Os soldados espanhóis abrem implacavelmente seu caminho através das fileiras dos serviçais empenados em direção a sua vítima. Eles o cercam. SALINAS toma a coroa de sua cabeça e a lança para PIZARRO que a pega e, com um grande grito, coroa a si mesmo. Todos os índios gritam horrorizados. Os tambores tocam sem parar enquanto ATAHUALLPA é conduzido na ponta da

Ao fim da peça, outro momento de grande tensão e grandiosidade retrata a morte de Atahualpa e a esperança de sua ressurreição. O autor, novamente, vale-se de uma conjunção de elementos para envolver o público na cena. Cantos, gritos, iluminação, máscaras e rituais se misturam à dor e estupefação dos personagens. Não se pode deixar de pontuar a conotação simbólica do uso desses elementos na cena. A morte de Atahualpa, e todo seu rito fúnebre estilizado, destaca a morte da crença de Pizarro que vê cair por terra toda sua esperança em qualquer divindade.

Soldiers haul ATAHUALLPA to his feet and hold him to the stake. RODAS slips a string over his head and while all the Spaniards recite the Latin creed below, and great howls of 'Inca!' come from the darkness, the Sovereign King of Peru is garroted. His screams and struggles subside; his body falls slack. His executioners hand the corpse down to the soldiers below, who carry it to the centre of the stage and drop it at PIZARRO's feet. Then all leave save the old man, who stands as if turned to stone. A drum beats. Slowly, in semi-darkness, the stage fills with all the Indians, robed in black and terracotta, wearing the great golden funeral masks of ancient Peru. Grouped round the prone body, they intone a strange Chant of Resurrection, punctuated by hollow beats on the drums and by long, long silences in which they turn their immense triangular eyes enquiringly up to the sky. Finally, after three great cries appear to summon it, the sun rises. Its rays fall on the body. ATAHUALLPA does not move. The masked men watch in amazement – disbelief – finally, despair. Slowly, with hanging, dejected heads, they shuffle away. PIZARRO is left alone with the dead King. He contemplates him. A silence. Then suddenly he slaps it viciously, and the body rolls over on its back⁹ (SHAFFER, 1981, p. 89).

É, portanto, a partir dessas descrições que analisaremos a releitura dos tradutores ao texto de Shaffer.

2. O teatro total traduzido para o cinema

Ao entendermos o processo de adaptação fílmica como uma tradução, devemos abandonar a perspectiva que vê na adaptação uma tentativa de reprodução. A adaptação fílmica, como uma tradução intersemiótica, lida com a questão da instabilidade do texto de partida. Como afirma Arrojo (1996), não existe texto “estável, acabado, independente do tempo, da geografia e das interferências do sujeito” (2000, p. 93). Conseqüentemente, não se pode pensar a tradução como atividade “neutra” que se dispõe a “transportar” significados de textos estáveis. A tradução sempre resultará de uma leitura de determinado texto. A tradução e a leitura são, portanto, “atividades essencialmente produtoras de significados” (2000, p. 95). A análise de uma tradução não poderá desconsiderar a distância (ou proximidade) dos contextos em que ela foi produzida.

espada por todo o bando de espanhóis. Ao mesmo tempo, arrastado do meio do sol por índios que gritam, um grande tecido manchado de sangue é esticado no palco. Todos fogem. Seus gritos enchem o teatro. As luzes vão se apagando lentamente no extraordinário tecido de sangue”.

⁹ Soldados arrastam ATAHUALLPA pelos pés e o prendem a uma estaca. RODAS passa um fio por sua cabeça e, enquanto todos os espanhóis recitam o credo latino na parte de baixo, e grandes gritos de “Inca!” ecoam da escuridão, o soberano rei do Peru é estrangulado. Seus gritos e debatiduras cessam e seu corpo cai solto. Seus carrascos levam seu corpo para os soldados abaixo, que o carregam para o centro do palco e o largam aos pés de PIZARRO. Então, todos preservam o velho vivo. Ele permanece de pé como se fosse uma estátua. Bate um tambor. Lentamente, à meia-luz, o palco se enche com todos os índios, vestidos em preto e terracota e usando as máscaras de ouro dos funerais do Peru antigo. Agrupados ao redor do corpo, que está de bruços, eles entoam um canto estranho de ressurreição, pontuados por batidas pouco sonoras de tambores e por um longo, longo silêncio no qual eles voltam imensos olhos triangulares de um modo inquiridor para o céu. Finalmente, após três grandes gritos parecerem convocá-lo, o sol nasce. Os raios recaem sobre o corpo. ATAHUALLPA não se move. Os homens mascarados assistem perplexos, descrentes e, ao fim, desesperados. Lentamente, com cabeças pendentes e abatidas, eles se retiram. PIZARRO é deixado sozinho com o rei morto. Ele o contempla. Silêncio. Então, de repente, ele o esbofeteia ferozmente e o corpo rola e desvirando-se.

Assim, nossa perspectiva de análise da tradução de *The Royal Hunt of the Sun* não será pautada pela necessidade de vinculá-la ao texto de partida a partir de relações de igualdade; ao contrário, trata-se de perceber que se trata de uma nova obra em que os sentidos poderão ganhar novas significações, enfatizando que a tradução implica na aceitação do “papel autoral” (2000, p. 95) do tradutor.

Embora nossa intenção seja restringir a análise da tradução ao cenário, a mímica, a coreografia e a música nos três momentos anteriormente mencionados, iniciaremos por estender um pouco nossos comentários ao abordarmos os créditos do filme. Já no início do filme, somos apresentados ao deslocamento de espaço e tempo que permearão a história que será narrada. Concomitantemente, uma música de orquestra e os sons de castanholas se sobrepõem a imagens de máscaras de ouro. Acreditamos que esta introdução já delimita as culturas que se encontrarão na história: a música, já tradicionalmente vinculada à cultura espanhola, e as máscaras, símbolo da riqueza do império inca.

A opção dos realizadores parece ter sido a de colocar bastante ênfase no cenário. O filme abusa das cenas em que a beleza e magnitude do cenário é destacada. Apesar de ter tido como locação a Espanha, várias imagens do Peru foram inseridas no filme. Aqui cabe comentar a utilização do cenário (paisagens da Espanha e do Peru) e da montagem na construção da idéia de dificuldade enfrentada pelos personagens espanhóis na “conquista” do Peru. As imagens que mostram o deslocamento dos soldados são sempre intercaladas com imagens da beleza inexplorada da natureza do Peru. Tal fato sugere os obstáculos que se punham para os invasores em sua busca pelo ouro: grandes montanhas, dunas, lagos etc.

Mas não são apenas as locações externas que denotam grandiloquência. Mesmo os momentos em que a história se desenvolve no palácio como, por exemplo, na cena em que Atahuallpa é preso, podemos perceber a amplitude das salas e, apesar da pouca quantidade de móveis, vários artefatos vistosos da cultura inca. Entendemos que há uma tendência a contrapor a grandeza dos espaços (internos e externos) à pequenez dos personagens. Os soldados espanhóis são tragados pela paisagem, uma representação de suas dificuldades no deslocamento por aquela terra estranha onde eles buscam riqueza. Os padres e os outros representantes do rei espanhol, incluindo Pizarro, parecem, muitas vezes, “diminuídos” em seu poder ao confrontarem com a grandeza do império inca.

O primeiro momento a ser analisado da adaptação da peça, trata-se do encontro entre espanhóis e Atahuallpa. Há uma forte ênfase dos tradutores na distinção entre espanhóis e incas. Até mais do que sugere o texto de Shaffer, os incas no filme são multicoloridos. Sua entrada no palácio, apesar de não se tratar de uma mímica, é como uma coreografia. Diferentes grupamentos com roupas coloridas e usando arranjos de cabeça desfilam e se organizam na parte interna da cidade. Sua imagem não é de alegria; eles não tocam nenhum instrumento. Parecem passivos, conscientes de sua submissão ao deus Atahuallpa. Alguns deles, inclusive, limpam com galhos o chão por onde Atahuallpa passará. Estão desarmados e alguns deles carregam escudos. Por sua vez, os espanhóis estão prontos para a guerra: vestem armaduras, portam armas de fogo, espadas, lanças e escudos. Eles preparam uma emboscada, para tanto, escondem-se e se posicionam estrategicamente para o ataque.

Mas a discrepância entre espanhóis e incas não se consubstancia apenas na vestimenta. É interessante notar que, no filme, Atahuallpa não fala a língua de seus conquistadores, ou inglês. Sua conversa com os padres espanhóis mediada por um tradutor, um “índio” capturado que aprendeu falar a língua de seus opressores. Como, então, fazer com que Atahuallpa converse com os personagens espanhóis do filme sem se valer sempre do tradutor? A estratégia encontrada foi sobrepor a voz de Atahuallpa em sua língua a sua voz falando inglês. Assim, com o tempo ele passa a se dirigir diretamente aos personagens espanhóis.

Outro fato que oferece uma dimensão da divergência entre incas e espanhóis é o comportamento dos personagens. Atahualpa se comporta como um deus, é altivo, impacienta-se com o discurso dos padres, debocha do deus espanhol que não pode ser visto. Os espanhóis, em sua modéstia fingida, não aceitam a altivez de Atahualpa e a tomam por arrogância. Ao verem a Bíblia ser arremessada, incitam Pizarro a tomar uma atitude.

A partir daí, segue-se o segundo momento a ser analisado no filme, ou seja, o massacre dos incas. Os tradutores optam, deliberadamente, por privilegiar a “encenação” de uma guerra. Não há a ideia de uma representação de guerra que indique que aquela cena esteja de fato ocorrendo. Não há balas atingindo pessoas, lanças sendo cravadas ou derramamento de sangue. Existe uma preocupação em mostrar uma guerra estilizada, como uma coreografia. As imagens, em geral, seguem uma ordem. Primeiramente um soldado espanhol ataca, de frente para a câmera, como se o espectador fosse a vítima, em seguida, a câmera foca um inca que cai, como que atingido pelo golpe. Tudo isso em *slow motion* e com uma música espanhola ao fundo. O uso da música da Espanha, nesse caso, evidencia que ali é ela quem comanda, quem dita o ritmo. Inclusive, a partir do momento em que a música vai se tornando mais rápida, os cortes entre as cenas são acelerados e passa-se a ver apenas os espanhóis atacando.

Só ao fim do combate, com a morte de todos os súditos incas presentes, Pizarro interfere para defender Atahualpa. Este passa toda a guerra de pé, imponente, seguro de sua imortalidade. Quando Pizarro o salva da morte, ele não aparece agradecido, quando Pizarro levanta a espada indicando o fim da guerra e a conseqüente vitória de Espanha, ele não parece temeroso. O posicionamento da câmera em *plongée* com Atahualpa em uma posição mais elevada que Pizarro demonstra seu sentimento de superioridade apesar da derrota.

Com relação à sua morte, Atahualpa é julgado em uma corte improvisada pelos espanhóis. Após Atahualpa ter sido condenado a morrer queimado, Pizarro, que tinha esperanças em sua ressurreição, intercede a seu favor. Após ser batizado, Atahualpa recebe o benefício de ter seu corpo preservado e é condenado a morrer estrangulado. A cena da morte de Atahualpa é plena de pompa e simbolismo. Vários incas em trajes suntuosos, com mantos escuros e máscaras douradas adentram solenemente ao local da execução e a assistem. Comportam-se como se Atahualpa ainda fosse para eles seu deus. Também muitos soldados espanhóis estão presentes, vários deles seguram tochas. Uma música exótica ressoa, mas ela não faz parte do espaço *diegético* do filme.

Passada a execução, há um corte para a imagem de uma montanha envolta em nevoeiro. Há um notório suspense sobre se Atahualpa ressuscitará ao amanhecer, como ele afirmou. Após um novo corte, em uma sala escura, duas fileiras de incas se formam em cada um dos lados da sala. Em posição de reverência, eles estão devidamente paramentados com seus mantos e máscaras douradas. Atahualpa está sentado no trono, entre as duas fileiras, vestido ricamente e também usando uma máscara dourada. Pizarro e o jovem Martin também estão presentes. Há um novo corte, e a imagem da montanha reaparece, mas agora o dia já está amanhecendo. De volta à sala, agora mais iluminada, os incas, que estavam em posição de reverência, ficam de pé. A música que toca ao fundo torna-se mais alta. Há, então, a alternância entre o *close* no rosto/máscara de Atahualpa e a imagem do sol nascendo. Finalmente, Pizarro se aproxima de Atahualpa e toca seu corpo. A máscara cai e seu corpo vai ao chão. Para espanto dos incas, Atahualpa não está vivo. Aos gritos e cantos dos incas, sobrepõe-se a música do filme. Como que em um ritual, os índios retiram-se solenemente do recinto. Pizarro está desolado.

As cenas que correspondem à morte e esperança de ressurreição de Atahualpa são bastante ritualísticas. Eles se prestam a explicitar a posição de superioridade de Atahualpa para aquela sociedade. A morte e a não ressurreição do inca é ainda permeada de simbolismo. Como também ocorre na peça, não é somente seu corpo que morre. Morrem ainda a crença dos incas e as esperanças de Pizarro. Este, um incrédulo por natureza, com a morte do inca vê ruir todas as possibilidades de vir a crer em qualquer pessoa. A morte é a morte da esperança de que há uma

divindade que está acima das leis da natureza. A mensagem é clara: estamos todos a nossa própria sorte.

Com relação às estratégias usadas pelos realizadores do filme, acreditamos que todos os momentos escolhidos para serem comentados têm um ponto em comum, ou seja, a opção por não “naturalizar” as imagens ou a história.

Segundo Brito (2006: p. 165-166), em geral, as artes (pintura, teatro, dança, escultura e literatura) sempre possuíram natureza representacional, isto é, eram imitativas. Essa natureza foi levada à exploração extrema em um movimento conhecido por naturalismo. Os movimentos de vanguarda que surgiram no final do século XIX e início do XX questionavam essa postura naturalista da capacidade representativa das artes. A impossibilidade de representar seria o teor das obras, daí decorreram movimentos artísticos chamados de abstracionistas. O cinema, tal como outras artes, foi atingido. Brito cita Buñuel, o cinema poético francês e o cinema montagem soviético como exemplos típicos do cinema a seguir estes movimentos de não-representação.

Por outro lado, Brito (2006) explica, sem negar as experiências contrárias, que historicamente o cinema não se curvou às “tendências abstracionistas e desestruturadoras” (2006: 166). Como era ainda muito insipiente enquanto estes movimentos se desenvolviam em outras artes, o cinema se desenvolve e se firma ao longo do século como arte representacional, herdeira do modelo narrativo do romance do século XIX, ou seja, com começo, meio e fim.

Esse naturalismo do cinema pode ter se prestado a colaborar com o entendimento da impressão de realidade como algo inerente ao cinema. Como exemplo dessa representação naturalista, Xavier (1984, p. 31) cita o cinema produzido em *Hollywood* que privilegia a decupagem clássica que colabora com o ilusionismo e deflagra o mecanismo de identificação. *Hollywood* também tende a escolher histórias “pertencente a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil” (1984, p. 31). Além disso, o cinema produzido em Hollywood se constitui na “invisibilidade dos meios de produção da realidade” (1984, p. 31), em um esforço para tornar tudo verdadeiro, criando “um sistema de representação que anula a sua presença como trabalho de representação” (1984, p. 31).

A partir desses comentários, entendemos que a tradução fílmica de *The Royal Hunt of the Sun* posiciona-se, de certa forma, contra alguns dos preceitos hollywoodianos, ao optar, nos momentos analisados, por elementos cinematográficos que não apontam para a naturalização. Não estamos sugerindo que o filme é vanguardista e que rompe totalmente com os preceitos do cinema consagrado pelo grande público. Não se trata de defender essa tradução como um exemplo de cinema abstracionista, o que seria absurdo. Contudo, compreendemos que seus realizadores se posicionam na obra de maneira a explicitar a não-realidade. Seja na escolha de fazer uma guerra coreografada, seja na ênfase ao mostrar os rituais espanhóis e incas, seja nas atuações teatralizadas dos atores ou ainda na magnitude do cenário e das paisagens.

Ao contrário do cinema naturalista, em *The Royal Hunt of the Sun*, tudo leva à percepção de que aquela “realidade” é criada. O filme parece trabalhar para causar estranhamento. O cineasta e o roteirista desejam, propositadamente, mostrar que se trata de uma obra traduzida, ao deixarem na tradução marcas visíveis do texto de partida, sendo algumas dessas marcas: as mímicas (guerra coreografada, entrada dos incas na cidade como se fosse um desfile), a música, os rituais e as máscaras de ouro.

Vale ressaltar que, muito provavelmente, mais do que a vontade de produzir uma obra inovadora, a não naturalização da referida tradução pode ser o resultado de um “respeito excessivo” à obra de Shaffer e, por conseguinte, ser o resultado de uma visão hierarquizada entre literatura e cinema que privilegia a primeira como manifestação artística “superior”. Entendemos, todavia, que tal observação, não invalida nossa análise, pois, ainda que aquela não tenha sido a intenção primeira dos realizadores, não se pode negar a participação do leitor na construção do sentido de uma obra.

Como diz Shaffer (1984, xi), “qualquer trabalho artístico – não importa o quão finalizado ele pareça estar – possui uma vida própria, independente; ele muda de acordo com o ânimo e as circunstâncias do leitor, espectador ou ouvinte.

Nesse ponto, atentamos algumas idéias. Shaffer busca em *The Royal Hunt of the Sun* a congregação de várias linguagens, no intuito de propiciar ao público uma interação vívida com espetáculo. Entretanto, na adaptação fílmica da peça, o roteirista e o diretor, ao preservarem aspectos da linguagem teatral do texto de Shaffer, acabam por criar uma obra que, ao produzir o estranhamento, quebra a ilusão de realidade cinematográfica e confere ao público um distanciamento mais crítico.

Conclusão

Neste artigo, observamos as estratégias de tradução utilizadas pelos diretor (Irwing Lerner) e roteirista (Philip Yordan) do filme *The Royal Hunt of the Sun* na transmutação de elementos teatrais (cenário, música, mímica, máscaras etc) que constam no texto do dramaturgo Shaffer.

Concluimos que, nos trechos em que analisamos, os realizadores do filme tendem a usar estratégias que evitam a idéia de naturalização que se vincula ao modelo de cinema que foi acolhido pelo grande público, ou seja, o cinema como arte representacional. Essa não-naturalização é consubstanciada na utilização dos elementos mencionados por Shaffer no texto da peça, como: a guerra coreografada, o desfile dos incas na entrada da cidade, o uso da música, dos rituais e das máscaras de ouro, especificamente e, de maneira mais geral, no tom “teatralizado” do filme.

Referências Bibliográficas

- [1] ARROJO, R. O que efetivamente pode ensinar o professor de Prática de Tradução. In: COSTA, L. A. da. (org.) *Limites da Traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996. 91 - 97.
- [2] BRITO, J. B. de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- [3] COOKE, V.; PAGE, M. *File on Shaffer*. London: Methuen, 1987.
- [4] SHAFFER, P. *The royal hunt of the sun*. England: Penguin Books, 1981.
- [5] STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. London: The Athlone Press, 2000. 54 -76.
- [6] XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1984.

¹ **Lucyana do Amaral BRILHANTE (Doutoranda)**
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
E-mail: lucyana_ufba@yahoo.com.br