

STANLEY KUBRICK: TRADUTOR DE WLADIMIR NABOKOV E ANTHONY BURGESS ¹

Thaís Flores Nogueira Diniz
UFMG

... [R]ather than representing a universal truth, the author is thought to speak committedly for a particular moment of historical change. (Séan Burke)

Does creative imagination guide the composition, or is the writer like the scrawl of an alien power trying out a new pen? Are the 'great authors' masters in the house of language, or its privileged tenants? Is the author the producer of the text or its product? Do we speak language or does language speak us? Does the author reflect culture and history, or is the author constructed in culture and history? (Seán Burke)

What they both [the translator and the actor] do is to take something of somebody else's and put it over as if it were their own. (E. Honig)

As relações entre literatura e cinema vêm sendo marcadas por diversos mediadores culturais, que participam dos processos de transferências e transculturações, entre eles, os cineastas. Usando estratégias próprias para adaptar as obras literárias como *Lolita*, de Wladimir Nabokov e *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, Stanley Kubrick serviu de tradutor e também de mediador dos pensamentos e idéias dos romancistas, mas, ao mesmo tempo, se colocava visível para os espectadores. Nesse trabalho, pretendo discutir o conceito de autoria e situar os “autores” das obras no contexto da tradução. Utilizando a obra de Brian Mc Farlane² como suporte teórico, pretendo verificar como a tradução intersemiótica foi realizada e tentar responder algumas questões que emergem da análise dos procedimentos adotados pelo cineasta, sejam elas questões de autoria, de estilo, ou de códigos culturais.

¹ Este trabalho foi concebido a partir do projeto por mim coordenado, “O problema da autoria: romances adaptados para o cinema” e nele, seis mãos podem ser reconhecidas: as minhas próprias e as das alunas da graduação da FALE, que participam do projeto desde outubro de 2001: Mayra Helena Alves Olalquiaga e Mylene Fonseca Garcia.

² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996.

I. Autoria: tradução/ mediação/ aculturação

A definição do termo **autoria** parece não oferecer maiores problemas: o autor é aquele que concebe a obra, o criador. Entretanto, esse conceito se apresenta muito mais complexo e abrangente do que parece. A problematização se encontra na tênue linha divisória entre a criatividade exclusiva da autoria e as possíveis fontes e múltiplas influências externas.

Na visão medieval de livro, o autor era o escritor através de quem as palavras divinas se realizavam. Cabia a ele apenas copiar o que já estava escrito, tarefa executada por monges e escribas. Mesmo esses, editando, corrigindo erros, adicionando notas e copiando o original, cada qual à sua maneira, incorporava elementos novos às obras. No Renascimento, além de movimentos filosóficos e artísticos que valorizavam o homem e sua capacidade criadora, surge a imprensa e a conseqüente reprodução e comercialização da literatura que se transforma em produto e, portanto, em mercado. Como regras são necessárias para garantir seu funcionamento, surgiram as primeiras leis de autoria (na Inglaterra, em 1709). A partir de então, o caráter único de cada obra e a originalidade do criador começaram a ser valorizados, em consonância com o contexto cultural da Idade Moderna, herdeira do movimento humanista do Renascimento, com sua ênfase no indivíduo. No século XIX, com o advento do Romantismo, essa valorização é levada ao extremo, dando origem ao “mito” do gênio solitário, o escritor que, de sua posição privilegiada, recebia inspiração quase divina, tornando-se uma espécie de profeta, detentor de toda a verdade. A literatura passa então a ser considerada uma experiência transcendental e o escritor, depositário de um dom profético, místico e divino. Na virada do século, com a tecnologia e a modernização dos processos de reprodução, como a fotografia e o cinema, a arte se torna mais democrática e mais difundida. O olhar humano é substituído pelo olhar da câmera e a obra, destituída de intencionalidade e sensibilidade autoral. Na década de setenta, o teórico

francês Roland Barthes publica um artigo anunciando a “morte do autor”, abalando conceitos previamente estabelecidos. Barthes afirma que todo escritor vive em uma comunidade que, de certa forma, molda ou influencia sua percepção e interpretação do mundo e, conseqüentemente, incorpora, consciente ou inconscientemente, as influências dessa comunidade. O texto transforma-se em um emaranhado de múltiplas vozes e discursos e, ao ser processado pelo leitor, adquire significado. Nas décadas seguintes, as minorias (mulheres, negros, homossexuais e outros) ganham espaço maior no universo da produção literária. Conseqüentemente, o autor renasce, revestido de questionamentos sociais, políticos e culturais. Além disso, na indústria editorial, é cada vez maior o número de pessoas envolvidas que, sob vários aspectos, influenciam o produto final. Profissionais polivalentes servem de intermediários entre o autor e sua obra, cada qual deixando sua marca: o editor, o leitor teste, o revisor, o digitador, o diagramador, o tradutor, o diretor de marketing e a equipe de venda, os críticos de jornais e periódicos, os revendedores e os donos de livrarias. Atualmente, devido ao constante crescimento da World Wide Web, os limites definidores da autoria mais uma vez se desvanecem. A Internet possibilita uma interação livre e democrática entre os usuários, através da criação conjunta e simultânea de textos.

II. Autoria no cinema

As questões que o conceito de autoria levanta refletem o senso de estar no mundo de uma sociedade, e a construção desse mundo em relação ao discurso, ao saber e à tradição. Considerando-se esses aspectos, o que dizer então do cinema? O processo de produção de um filme exige esforço colaborativo envolvendo desde o diretor, o produtor, o roteirista, o ator, o maquiador, o operador da câmera, o figurinista, e muitos outros.

E o que dizer da adaptação fílmica? Ao analisarmos um romance e sua correspondente adaptação, deparamo- nos, ainda mais, com o complexo problema da autoria. Quem é o autor da

adaptação? Seria o diretor, aquele gênio solitário, que interpreta, à sua maneira, o original? Ou seria o escritor do livro, que contou, talvez pela primeira vez, a sua história? Onde se encontram os limites entre o escritor e o cineasta? A quem pertencem as vozes que podemos ouvir no filme? Até onde vai o limite de cada um, escritor e diretor? Quem seria o verdadeiro autor?

Em sua teoria sobre adaptação fílmica, Brian McFarlane, embora sugerindo que a fidelidade não deva ser o critério pelo qual adaptações fílmicas em geral devam ser julgadas, distingue dois grupos de elementos que se diferenciam nesse processo: os que são transferíveis da literatura para o cinema e os que precisam ser adaptados. Entre esses últimos, estão dois sub-grupos: aqueles que se dizem parte de uma adaptação “fiel” e refletem, em outro sistema, o desejo do escritor de retratar o mundo, e aqueles que se apresentam principalmente como marca pessoal do cineasta. Os elementos de uma adaptação propriamente dita, seja ela fiel ou não, só podem ser expressados através de recursos cinematográficos. Alguns oferecem a possibilidade de ser inferidos a partir do texto verbal (os sentimentos dos personagens, por exemplo) mas não podem simplesmente ser transferidos para o texto fílmico. Precisam ser adaptados. Outros, ainda, fazem parte de um processo de re-criação, de uma nova leitura, mediada pelo cineasta, em oposição aos primeiros. É quando o tradutor/cineasta é o mediador, deixando no novo texto a sua marca visível, a sua ideologia, o seu senso de estar no mundo.

III. Kubrick: tradutor/adaptador

O conjunto da obra de Stanley Kubrick é, na sua maioria, fruto de adaptações. Kubrick afeiçoou-se tanto nessa técnica que, no documentário *A Kubrick Tribute: Adapting to Cinema*, Steven Spielberg o definiu como “o maior artesão técnico de nossa história coletiva”.³

³James M. Welsh, *Literature/Film Quarterly*, vol.29, n.4, p. 250-255.

Em 1962, ele lançou a adaptação do controvertido romance *Lolita*, do escritor russo Vladimir Nabokov. A obra de Nabokov é narrada em primeira pessoa pelo excêntrico Humbert Humbert, que relata, em tom confessional, sua paixão obsessiva por uma menina de 11 anos, Dolores Haze ou Lolita. Inicialmente proibido, o romance foi publicado nos E.U.A, em 1958. Mesmo com o fim da censura e o reconhecimento da crítica especializada e do público em geral, o romance *Lolita* ainda foi alvo de críticas, que se estenderam ao filme de Kubrick. Foi como se fosse uma poderosa força restritiva, que direcionava a adaptação, impondo-lhe padrões e valores exteriores à obra original. Portanto, a adaptação de Kubrick, assim como qualquer outra, está no limiar, no ponto de encontro entre escritor, diretor e o mundo que os cerca. É nessa encruzilhada que devemos analisar as escolhas feitas no filme, assim como os fatores que as ditaram e moldaram.

Laranja Mecânica, por sua vez, representa um momento importante no cinema--dezembro de 1971--o mês de mais uma aguardada estréia do controvertido diretor Stanley Kubrick: a adaptação homônima do romance de 1962 do escritor inglês, Anthony Burgess. Neste filme, Kubrick explora, como era de sua predileção, o aspecto psicológico dos personagens. Era um obcecado por desvendar e revelar ao público as emoções humanas mais profundas e aterradoras, como também as mais comezinhas e corriqueiras. Esse diretor, considerado “o mais europeu dos cineastas americanos⁴”, dirigiu com esmerada maestria os meandros in/conscientes da natureza humana, exibindo-os na tela. O filme narra a história de Alex, um delinqüente, chefe de uma gangue, que comete toda sorte de violência. Depois de abandonado pelos colegas, Alex é preso e, após 14 anos, torna-se voluntário num experimento cuja finalidade é curá-lo e devolvê-lo à sociedade. O tratamento ao qual se submete é condenado e os médicos reverterem o processo, voltando ele a ser o que era.

⁴ *Set*, vol 11, nº 03, março, 1994.

Uma “adaptação propriamente dita”⁵ se realiza em três níveis de narração do cinema: *mise-en-scène*, trilha sonora e edição. É o uso desses níveis que define o potencial criativo do cineasta. Tentarei apontar, nos dois filmes, quais foram as estratégias usadas por Kubrick no nível da *mise-en-scene* e quais os objetivos específicos que pude perceber nessas recriações. Basicamente Kubrick usou três estratégias diferentes que, fazendo um paralelo com a formação de palavras, denomino de elisão, substituição e acréscimo

Elisão

Ao transformar em película o romance de Burgess, o diretor tinha a intenção de trazer à discussão questões polêmicas como o conflito entre o familiar e o social, e entre o livre-arbítrio e a predestinação. Tanto em Kubrick, quanto em Burgess, reinava o anseio de subverter as máscaras sociais vigentes. Ambos desejavam desnudar os vícios, enganos e incongruências inerentes aos mecanismos sociais⁶. Enquanto militar, Anthony Burgess observou tamanhas injustiças e crueldades, que se tornou um cético quanto à sociedade e às instituições nela presentes. Para ele, a corrupção, sob todas as formas e em todos os níveis, era um dos piores vícios da sociedade. Em suas próprias palavras: “podemos não estar aptos a confiar muito nos homens, significando nós mesmos, mas devemos confiar ainda menos no Estado”⁷. Por isso a questão do livre-arbítrio é um dos principais tópicos levantados em toda a sua obra, e em *Laranja Mecânica*, em específico. Neste filme, o personagem principal, o delinquente juvenil Alex, opta pela violência e se transfigura tornando-se algo entre bandido e vítima. Porém, transforma-se em uma marionete do governo, quando permanece totalmente impotente frente à dominação deste.

⁵ A expressão é traduzida de Brian McFarlane para “adaptation proper” significando a adaptação daquelas funções que não podem ser simplesmente transferidas.

⁶ Tanto Kubrick quanto Burgess inquietavam-se, sobretudo, quando analisavam a estrutura do controle e da dominação social, exercida por aqueles indivíduos detentores do poder econômico e político. Conseqüentemente, a ética e a moral presentes na sociedade perdiam o caráter universal e passavam a ser estipuladas segundo os interesses desta elite dominante. São estas as principais temáticas filosóficas das duas obras: a literária e a cinematográfica.

⁷ <http://www.cs.waikato.ac.nz/~butting/kubrick/aco.play.preface.html> ,14 jun.2002., 14 jun.2002.

Entretanto, o livre arbítrio é recuperado quando ele se torna o próprio manipulador do governo, valendo-se de várias artimanhas. Alex se apresenta em toda a obra como um instigador e praticante prazeroso da violência gratuita. Trata-se de um perverso, assassino, estuprador, ladrão, e chefe de uma gangue. Contudo, de modo surpreendente, perde a faculdade de fazer suas próprias escolhas, após passar por uma lavagem cerebral imposta pelo governo, o experimental método Ludovico. No último capítulo da obra de Burgess, intencionalmente desconsiderado por Kubrick, Alex consegue integrar-se à sociedade e submeter-se ao seu modelo.

A diferença entre os finais das duas obras, isto é, a omissão, no filme, do último capítulo do romance de Burgess, reflete posicionamentos pessoais distintos do autor e do diretor que nos remetem também ao problema da autoria. Qual a razão da opção de Kubrick em manter a história sem o derradeiro e controvertido capítulo da obra de Burgess? E como este impasse ilustra, de modo substancial, a concepção de autoria na adaptação realizada?

Especula-se que Kubrick optou por omitir o último capítulo da obra de Burgess, no qual Alex se integra à sociedade, porque acreditou que, caso contrário, a simetria de todo o filme se esfacelaria sem nenhuma razão significativa. Para ele, a faceta moralizante imprimida por Burgess, no final do romance—o Alex é dado um lugar produtivo na sociedade, um casamento e uma família-- quebra todo o impacto original da obra, ou seja, o discurso sobre o livre-arbítrio. Assim, a principal razão da divergência de pensamento foi a crença kubrickiana de que a sociedade não é um agente corruptor do homem, ao contrário do que sugeria Burgess. Em uma de suas raras entrevistas, ele afirma que “uma das mais perigosas falácias que tem influenciado em muito o pensamento filosófico e político é a crença de que o homem é essencialmente bom e que é a sociedade que o corrompe⁸”.

⁸ James S. Welsh, *Literature / Film Quarterly*, vol.29, nº 04, 2001, p. 253.

Mas, além de excluir o último capítulo de Burgess, Kubrick ainda omite várias das cenas mais violentas narradas por Burgess. Um exemplo é a cena em que Alex assassina friamente um homossexual, novo colega de cela, cena não transferida para o filme.

Em *Lolita*, também temos exemplo de elisão. Existe uma visível mudança na caracterização do narrador, Humbert. Essa diferença é reforçada pela omissão que Kubrick faz dos primeiros nove capítulos do romance. Neles, Humbert relata sua infância, na Europa, quando se apaixona por uma menina de nome Annabel Leigh, que morre vítima de tifo. Humbert passa o resto de sua juventude atormentado, buscando encontrar seus traços em outras pessoas (a razão inicial de seu encanto por Lolita é sua semelhança com Annabel). Dessa busca nasce a obsessão por meninas, que ele transforma até em teoria. Esses capítulos ainda nos informam sobre as várias internações de Humbert em sanatórios, seu casamento e divórcio e sua viagem aos E.U.A. Ao eliminar o passado excêntrico de Humbert, Kubrick o apresenta de modo mais favorável, sem algo que o condene aos olhos do espectador. No filme, ele é apenas um intelectual europeu em confronto com a sociedade americana vulgar, decadente e consumista. A figura elegante e culta de Humbert, no filme, quando contrastada com a natureza sexual de Charlotte, mãe de Lolita e com a decadência de Quilty, seu marido, o transforma em um pilar de dignidade e valores morais, algo ausente na obra de Nabokov. Essa abordagem pode ter sido uma tentativa de conformação aos valores da época de produção do filme, assim como uma forma de evitar as críticas moralistas que, antes mesmo do lançamento do filme, já o açoitavam.

Substituição

McFarlane defende que a adaptação propriamente dita se realiza no espaço onde é necessário ilustrar a mimese de uma emoção dentro do espaço cinematográfico. Esse é o *locus* ideal para o exercício da criação cinematográfica. As decisões individuais tomadas pelo cineasta espelham seu virtuosismo, sua independência e estilo próprios. Para o teórico, a grande maestria

da adaptação reside no fato de que é na *adaptação propriamente dita* que o cineasta se revela como um grande criador.

No romance de Burgess, *Laranja Mecânica*, a ferramenta causadora da morte de uma das vítimas de Alex é um busto, talhado em pedra, do compositor Beethoven. Alex lança esse “instrumento” várias vezes contra sua vítima, até matá-la. Existem implicações no uso dessa estátua, já que Beethoven era o objeto de sua obsessão. Porém, Kubrick, ao retratar a mesma cena, substitui o busto do músico por uma escultura enorme em forma de pênis. Esta diferença reflete uma mudança de enfoque, pois, além de mostrar a violência pela violência, não esconde do público a vertente promíscua e libertina de Alex, bastante evidente no romance.

Acréscimo

A primeira imagem que Kubrick nos apresenta no filme *Lolita* é a de uma mão masculina, grande e forte, pintando amorosamente as unhas de um pé feminino delicado, enquanto os créditos aparecem e desaparecem na tela. No fundo, música orquestral. Essa cena, carregada de significado, nos revela como se estruturam as relações de poder no filme. O pé estendido pertence a Lolita, as mãos servis, a Humbert, sugerindo que é Lolita que domina seu parceiro, apesar de sua fragilidade física. Essa cena, criada por Kubrick, transmite, através de uma única e silenciosa imagem, a forma como a adaptação interpreta (ou quer que o público interprete) os personagens principais e as funções desempenhadas por cada um. A cena acima destacada marca uma mudança clara na construção, e conseqüentemente na interpretação dada ao espectador pelo cineasta, do narrador Humbert Humbert. O personagem de Nabokov se confessa um pervertido, um maníaco que tenta, ao longo de toda a história, dominar Lolita e satisfazer seus desejos sexuais. Para isso, utiliza quaisquer artifícios, desde tranquilizantes (dados a Lolita para que ele pudesse realizar suas fantasias, enquanto ela dormia) até chantagens para impedi-la de fugir ou revelar detalhes de seu relacionamento a outras pessoas. Já o personagem de Kubrick é

apresentado de modo muito mais favorável: um gentleman sucumbido pelo amor, como a cena descrita acima sugere.

IV. Tradução: mediação

Quando nos deparamos com uma adaptação, reconhecemos nas ações e personagens principais, elementos que Brian McFarlane denomina *transferíveis*. Mas também identificamos variações necessárias: elementos que precisam ser *adaptados* pois dependem do meio em que estão inseridos. Na “adaptação propriamente dita”, reconhecemos os traços do escritor, mas também os traços do “adaptador”. A genialidade ou criatividade deste último reside, para McFarlane, na forma como ele trabalha esses elementos adaptados, de que maneira ou através de que recursos ele os decide apresentar. Em sua adaptação de *Lolita*, Kubrick usa imagens e montagens cuidadosas, além de diálogos sutis, carregados de sentidos duplos.

Considerando-se todos esses aspectos, a questão da autoria se torna ainda mais complexa. Nabokov está presente no filme *Lolita*, mas também a genialidade de Kubrick e a interpretação decorrente do uso de elementos ligados a seu estilo. Em *Laranja Mecânica*, Kubrick atenua o grau de violência da obra literária ao eliminar cenas narradas por um Burgess que vê a violência como decorrente do poder coercitivo da sociedade. Ao se analisarem as diferenças filosóficas entre os autores Burgess e Nabokov e o diretor Kubrick, podemos comprovar o processo autoral em prática, a partir do momento em cada um cria um espaço diferenciado para a expressão de sua arte, através de olhares diferentes.

A análise das duas adaptações realizadas por Stanley Kubrick serviu para ilustrar o papel do tradutor como mediador, aquele que cria uma nova obra que carrega consigo os vestígios e as marcas do texto origem, mas incorpora os traços culturais do momento da tradução, do estilo do cineasta além dos códigos do novo sistema semiótico.