

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

**A PERSONAGEM-SIGNO REI LEAR/HIDETORA:
intermedialidades e tradução intersemiótica da personagem rei
em Shakespeare e Kurosawa**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES

MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

**Campina Grande
2008**

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

A PERSONAGEM-SIGNO REI LEAR/HIDETORA: intermedialidades e tradução intersemiótica da personagem rei em Shakespeare e Kurosawa

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de MESTRE EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE, área de concentração: LITERATURA E MÍDIA.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Sudha Swarnakar

**Campina Grande
2008**

S586p Silva Filho, Nivaldo Rodrigues.
A personagem-signo Rei Lear/Hidetora:
intermedialidades e tradução intersemiótica da
personagem Rei em Shakespeare e Kurosawa / Nivaldo
Rodrigues Silva Filho. – Campina Grande: UEPB, 2008.
218f.: il. color.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade)
Universidade Estadual da Paraíba.

Orientação: Prof. Dr^a. Sudha Swarnakar, Departamento de
Letras e Artes.

1. Tradução intersemiótica. 2. Personagem signo
I. Título.

19. ed. CDD 412

NIVALDO RODRIGUES DA SILVA FILHO

A PERSONAGEM-SIGNO REI LEAR/HIDETORA: intermedialidades e tradução intersemiótica da personagem rei em Shakespeare e Kurosawa

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de MESTRE EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE, área de concentração: LITERATURA E MÍDIA.

Aprovada em: 15 / 04 / 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof.Dr^a. Sudha Swarnakar
(Orientadora - UEPB)

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
(Componente da Banca - UEPB)

Prof. Dr. Paulo de Melo Vieira
(Componente da Banca - UFPB)

A ninguém senão a todos.

**E aquela insistente força contrária que
me deu o prazer do combate.**

Dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos colegas de classe: “*todos éramos naqueles instantes subalternos com olhos de coração e afinco ardor, ao saber que se chegava embriagante*”.

Ao secretário multicultural e agora homem das letras, Roberto dos Santos. Diante aos “aperreios acadêmicos”, seu sorriso maroto, amigo e eficaz, sempre nos contagiou.

Aos professores do MLI, pela honestidade das aulas;

A minha mater-acadêmica deste ímpar momento, Prof^a Dr^a *Sudha Swarnakar*, pela coragem da ação e sabedoria nas palavras.

Especialmente ao Prof. Dr. *Luciano Justino Barbosa* pela parceria e amizade, e ao “mágico” Prof. *Sebastien Joachin*, que haverá de inspirar-me doravante.

Aos examinadores *Diógenes Maciel* e *Paulo Vieira* pelos olhares generosamente críticos.

Ao amigo *Hipólito Lucena*, este trabalho contém a sua sincrética presença. E ao professor-amigo *Adailton Pereira*, que pacientemente colaborou com ajustes, correções e valorosas opiniões.

Patita, *Xanda* e *Cela*, irmãs três que tenho unicamente. Cada uma a seu jeito foi-me uma imagem de gratidão e carinho.

Por fim, a *Mainha*, meu reluzente e seguro coração; a “*Toinha*”, pela cumplicidade e fé; e, a você, *Mariana*, meu brilho de vida.

Às deidades todas.

*Duvidar. Esse é o pensamento,
inclusive em mim mesmo.*

B.Brecht

RESUMO

De maneira geral, este trabalho objetiva produzir uma morfologia s gnica das personagens-tipo rei **Lear** e **Hidetora**, respectivamente das obras *King Lear* (1606), de Shakespeare e *Ran* (1985) - filme que confirma Kurosawa como um dos principais cineastas contemporâneos -, conduzido-as a uma compreensão dentro da ambiência da tradu o intersemiótica como **personagem-signo**. Desta constru o teórico-analítica que   a personagem-signo, procura-se atravessar o sistema coerente de signos geradores de imagens no nível do ícone, do  ndice e do símbolo a uma ampla compreensão da significa o que cada personagem compõe no interior inter-relacional de cada obra-abrigo. Com isso, tais movimentos s gnicos – da personagem-signo – passam a ser compreendidos como uma constela o recíproca e ao mesmo tempo formadora de sentidos, significados e significa es presente nas personagens-tipos rei (Lear e Hidetora). A proposta que encerra a personagem-signo encontra suporte teórico-metodológico-analítico a partir da discussão que engloba teoricamente os aspectos da Tradu o Intersemiótica nas postula es de Júlio Plaza, André Lefevere entre outros; na teoria dos signos descrita por Pierce, bem como se ampara nas teoriza es e abordagens sobre a Personagem, a Interdiscursividade e a Esquizoanálise. Apresentamos inicialmente o escopo formativo da personagem-signo por meio de exemplos retirados em diversas produ es de distintas linguagens (videoclipe, HQ, anima es e cinema), em seguida, configuramos um espaço comparativo e relacional para proceder com a análise denominado de Cenas Enunciativas que reveste a a o s gnica da personagem da obra literária e do filme, tendo como vetores os elementos: morte, poder e sagrado, metaforizados na velhice. A ativa o da personagem-signo indica uma dupla funcionalidade: primeiramente, como forma de verificar o dinamismo s gnicos 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.

PALAVRA-CHAVES: Personagem signo, tradu o intersemiótica,
teatro, cinema. Shakespeare, Kurosawa.

ABSTRACT

In a general way this work tries to construct a morphological signs of the characters-king Lear and Hidetora, respectively in Shakespeare's *King Lear* (1606) and Japanese film director Kurosawa's film *Ran* (1985). Kurosawa can be considered as one of the main contemporary film maker who through his films brings an understanding through the intersemiotic translation as sign characters. This theoretical and analytical construction, construction that is the **sign-character**, looks forward to pass through a coherent system of generator of signs at the level of icons. From index to the symbols, there is a deep understanding of significations which in each character composes the interior and the inter-relationship in each work. Thus these sign movements of each sign character are understood as a reciprocal constellation and at the same time it provokes the sentiments and meanings present in the characters-type (Lear and Hidetora). Thus, this proposal that culminates sign character finds theoretical and methodological support from the discussion which globalizes the aspects of intersemiotic translation proposed by Julio Plaza and Andre Lefevere, among others, in the context of signs theory described by Pierce and well supported in theorization and approaches about the characters and the inter discursive and schizophrenic aspect. Initially we present the formative purpose of sign characters through the examples taken from various productions in distinct languages (such as video clips, HQ, animation and cinema). Then we configure a comparative and relational space to proceed with a denominated analysis of enunciative scenes which assumes the sign action of the characters of the literary work and the film. Having the vectors, as the elements; death, power and metamorphosing the old age, the action of sign character indicates a double functionality, primarily, as a form of verifying the dynamic signs of characters in their environment, and an ample understanding related to the performance of the sign characters away from the orbit, from their initial support.

Key words: sign characters, intersemiotic translation, theatre, cinema, Shakespeare, Kurosawa.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TI - Tradução Intersemiótica

SI – Seqüência Inicial

SF - Seqüência Final

PI – Plano de imagem

PS – Plano sonoro

RAN – tradução do ideograma japonês que significa “caos”; nome do filme de Akira Kurosawa

ETM – Escola de Tártu-Moscou. Relacionado à semiótica da Cultura proposta por *Lomonóssov*

FD – Função Discursiva

FI – Função Ideológica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
-----------------	----

CAPÍTULO I

1 O QUE É QUEM?.....	24
1.1 Construindo a personagem-signo rei: Lear/Hidetora.....	24
1.2 O signo para a semiótica de Pierce.....	28
1.3 Breve fundamento do signo para a personagem-signo.....	34
1.4 Qual o papel da personagem teatral?.....	36
1.4.1 Para Aristóteles.....	37
1.4.2 No olhar de Hegel.....	39
1.4.3 Finalmente para Brecht.....	41
1.5. Re-conhecendo a personagem.....	44
1.5.1 A personagem de/no teatro.....	48
1.5.2 A personagem de/no cinema.....	54

CAPÍTULO II

2 AMBIÊNCIA TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	64
2.1 A tradução: um acréscimo na tradição.....	64
2.2 A tradução intersemiótica: uma agulha que tudo costura.....	69
2.2.1 Formas de tradução na personagem-signo.....	73
2.3 O filme da obra ou a obra fílmica: técnicas da tradução fílmica.....	85
2.3.1 Aspecto teórico-conceitual para a formação da personagem-signo rei.....	94
2.3.2 A forma dramática da tragédia em seu interior-exterior sistêmico.....	97
2.3.3.A transitoriedade da personagem-signo rei Lear/Hidetora nos códigos culturais.....	108

CAPÍTULO III

3 A PERSONAGEM-SIGNO NO ENTRE-LUGAR DAS PERSONAGENS-TIPO REI.....	111
3.1 A personagem brechtiana nas malhas imperativas de ser objeto.....	111
3.2 A personagem-signo rei na ponte interdiscursiva dos enunciados de	

Shakespeare – Kurosawa.....	114
3.3 O procedimento de análise.....	117
3.3.1 O signo da regência e da morte na personagem-tipo rei Lear.....	117
3.3.2 A tragédia, a morte e o sagrado na natureza da vida.....	119
3.3.3 Rei lear: um discurso pluri-cultural e inter-simbólico.....	121
3.3.4 A desencarnação de Lear.....	127
3.3.5 O rei está nu, ou seja, foi visto, isto é, está morto!.....	134
VI CAPÍTULO	
4. A personagem-signo entre duas cenas.....	139
4.1 CENAS ENUCIATIVAS.....	140
4.1.1 Cena 01: Kindgdom divided - (<i>Divisão do reino</i>).....	140
4.1.2 Cena 02: Ideal tribune - (<i>The divided tribune</i>).....	147
4.2.1. Cena 01: The Power of Time – (a força do tempo):.....	161
4.2.2 Primeira seqüência: “ <i>Três índices de Hidetora</i> ”.....	162
4.2.3 Segunda Seqüência: “ <i>A caçada</i> ”.....	165
4.2.4 Terceira Seqüência: “ <i>A cerimônia de partilha do poder</i> ”.....	168
4.2.5 Quarta seqüência: “ <i>O início do Caos</i> ”.....	175
4.3 Cena 02: Chaof images –(<i>Imagens do Caos</i>).....	183
5.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
6.REFERÊNCIAS	203
7. APÊNDICES.....	209

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe através dos mecanismos dos mecanismos da tradução intersemiótica¹ dirigir uma investigação sobre as cadeias sógnicas da personagem-tipo rei: “Lear” e “Hidetora” no trânsito da tradução fílmica *Ran* (1985), dirigida por Arika Kurosawa, da obra literária: *King Lear* (1606), escrita por William Shakespeare, procurando nos recortes sógnicos entre os circuitos sistêmicos lítero-fílmico que as abrigam como tal, semelhanças e diferenças que as formalizem não tão somente como “tipo”, mas como “signo” uma da outra.

Por isso pretende ser uma discussão específica das personagens-tipo dentro da perspectiva da tradução intersemiótica, de maneira que as personagens-tipo aqui abordadas serão compreendidas a partir da razão intersemiótica sob uma nova denominação conceitual teórica-analítica: a **personagem-signo**², dentro de um quadro de apreensão dos significados daquelas personagens na ponte discursiva entre a obra literária e a fílmica. Ou seja, procurar-se-á através da personagem-signo um entendimento da relação entre as personagens-tipo nas obras analisadas.

Assim balizada, essa proposta segue como marca idiossincrática para a operação tradutora que se interpola nos meandros de uma e outra personagem, tentando com isto resguardar e ampliar o quadro de suas significações. O ato inaugural da personagem-signo realiza-se pela constatação de que o campo de significação que se desenvolve no intercâmbio das personagens nas obras citadas não se ajusta ao escopo da teoria literária vigente, de forma que a proposta e uso do termo personagem-signo consegue, como se verá, enlaçar com propriedade teórica e de análise o percurso sógnico das personagens-tipo rei analisadas como personagem-signo.

De maneira geral, objetiva-se, através da conceituação da personagem-signo, localizar os pontos de encontro e de separação que configuram a porção sógnica imanente e co-relacional das personagens-tipo rei nas duas obras.

¹ No âmbito deste trabalho, o termo “**tradução intersemiótica**”, aparecerá algumas vezes simplesmente como “**tradução**”, devido ao uso já consagrado da auto-referência deste por aquele. De modo geral, os termos encerram o procedimento teórico-analítico e metodológico das relações entre-obras, podendo ser adições, supressões e transformações em seus mais diversos elementos estéticos de uma obra traduzida.

² O termo **personagem-signo** aparecerá constantemente no decorrer deste trabalho, uma vez que se constitui nossa proposta analítica em vislumbrar os signos existentes que asseguram a significação das personagens-tipo rei, ora analisadas no intercurso da obra dramaturgica e sua posterior tradução fílmica.

A problematização para esta abordagem teórico-analítica no cerne da significação tradutora da personagem³, partiu da consideração de que, via de regra, após a produção fílmica, a obra literária passa a receber duas memórias, uma independente das traduções que recebe; e outra que a relaciona de modo direto às traduções.

Assim, 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 midiática dos construtos 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 sígnico das personagens-tipo.

Neste sentido, procurou-se determinar personagem-signo sob várias frentes teórico-metodológicas, a começar pela inclusão característica da tradução: aqui personagem-signo é concebida como uma ação proposta teórico-analítica de filiação direta na tradução, ou seja, aproveitando-se dos potenciais teóricos internos da tradução na construção da personagem-signo, que passa então a ser percebida como aquisição da ação tradutora, recostado em Lefevere (1998) e, sobretudo, com Plaza (2003) nos meandros de uma “poética sincrônica”; como “intercurso formador de sentido” e; por fim, como “ato de transcrição de formas”.

A segunda paragem formativa da personagem-signo instala-se na teoria cultural que mostra, a partir de Raymond Williams (1992), o inter-relacionamento das formas sociais com as formas artísticas. Desta compreensão formadora, progressiva, a personagem-signo alcança a consumação de sua forma estética múltipla como emanção relacional das formas literária e fílmica. Isto é, como tradução estética-cultural.

Como terceiro ponto, partimos da noção de interdiscursividade da teoria do discurso proposta por Dominique Maingueneau (2005), em que a personagem-signo ativa-se como presencialidade única que reverbera em várias contingências discursivas em seu próprio campo discursivo (da literatura ou do cinema), como também no universo

³ Como se, sabe o termo personagem pode ser conceituado em nossa língua como um substantivo, que recebe dupla possibilidade quanto à aplicação de gênero, na expressão gramatical: “comum de dois gêneros”. Diante desta condição de escolha, tomaremos sua referência com precedência do artigo “a”. Atribuição simplesmente advinda do hábito pessoal quando no ofício teatral, seja na ambiência de uma encenação ou em sala de aula, onde o termo sempre é solicitado.

discursivo que recobre as funções discursivas entre os campos da literatura no cinema e vice e versa. De modo que a própria concepção interdiscursiva sustenta a concepção da personagem-signo.

Por último, a personagem-signo pode ser teoricamente amparada a partir da concepção de “Visual-scape” proposta por Canevacci (1990) e da configuração metodológica dos “Im-signos” teorizados por Pasolini (1970) nas quais a personagem-signo encontra grande fôlego existencial como ação teórico-metodológica quanto à sua significação fílmica de duplo vínculo.

Toda essa cadeia de sustentação teórico-metodológica vem apenas enquadrar a personagem-signo como uma ação analítica em função de investigar os vestígios sígnicos no interior da personagem-tipo rei que se entrelaçam como tema da obra literária e da posterior realização fílmica.

Disto pode resultar que a personagem-signo nos serve, no âmbito deste trabalho, tanto para verter o surto que objetiva separar e negar alguma equivalência ou mesmo inter-relacionamento entre as personagens, e de outro modo, tentar conduzir à compreensão dos signos que cada uma postula na sua construção particular dentro da narrativa que lhe resguarda.

Em decorrência deste estabelecimento teórico-analítico-metodológico que é a personagem-signo, o trabalho vasculha em seu percurso construtivo inicial, a formação teórico-histórica da personagem, compreendendo-a como resultante da dramaturgia/encenação, ou seja, que a morada e estruturação inicial da personagem é literária-teatral.

Como também a sua posterior migração por outras contingências teóricas e formativas, especificamente no cinema. Abrindo-se, com isto, para um entendimento da personagem dentro de um cortejo teórico-conceitual sobre os auspícios da contemporaneidade.

Propiciando, por sua vez, questionamentos teóricos sobre a personagem para além da modernidade que lhe autorizou certa identidade; uma vez que, com a ampliação dos suportes e a compreensão das hibridações nas linguagens, formou-se um novo ambiente simbólico-estético para mais equidistante e íntima representação do homem que é a personagem.

Em síntese, a proposta ora apresentada intenta enquadrar a personagem como signo que habita no entrecruzamento das linguagens e na hibridação de vários elementos

sígnicos que se transformam e, ao mesmo tempo, permanecem em seu estado de signo primal de identificação.

Uma vez que percebemos que na criação estética contemporânea da personagem o re-fluxo entre matrizes preexistentes e ao mesmo tempo re-formadoras das personagens impõem um lastro teórico-analítico que seja capaz de cortejar com eficácia todas as transmutações que as originam nos intercruzamentos de diversas linguagens, sobretudo entre a literatura e o cinema.

De forma que este trabalho enlaça uma proposta de visualização (compreensão) da personagem como signo de representação do homem atual. Pois, na medida em que se constata que a identidade deste já não é mais tão resolutamente armada e sólida, também a personagem, que doravante “representa” a dimensão humana, transmigrou, melhor dizendo, metaforizou as formas de apresentar-se, exigindo de nosso tempo profundas reflexões e abordagens com vitalidade crítico-analítica.

Assim, de um lado, iremos conhecer a personagem literária desde o seu início conceutivo dado por Aristóteles, passando pela dramatização do próprio herói trágico em Hegel, até o desfilamento entre o *personagem-objeto* e *personagem-sujeito* da teorização feita por Brecht; e de outro, a personagem fílmica estudada por Gomes Salles, que se postula a partir da personagem literária, mas que ressoa de maneira completamente distinta, em sua materialidade, auto-referência e características fundantes. Percebendo com isto, que a personagem é um ente animado de “representação” que resguarda todos os signos do homem irmanados nas formas verbais e não-verbais (icônicas).

Na produção conceitual deste trabalho levantamos três instâncias de hipóteses para a inclusão da personagem-signo:

1) a de que embora cada personagem-tipo rei se realize como forma autônoma no interior do sistema semiótico de suas obras, os resquícios sígnicos de cada uma delas se validam reciprocamente para a construção de uma compreensão completa e integrada, tanto do arco de definições sobre seu papel e função, isto é, de seu fundamento como personagem-tipo, quanto e, sobretudo, no levante dos elementos marcadores da especificidade rei acionados pela vinculação da *morte*, do *poder*, e do *sagrado*;

2) intenta levantar se o estabelecimento proposto para a concepção da personagem-signo na verificação dos atributos particulares das personagens abordadas funciona como resultante da tradução, ou seja, se a personagem-signo atualiza-se como ligação sígnica entre as potencialidades internas da personagens-tipo Lear/Hidetora.

3) por fim, e como macro-hipótese acuradamente perseguida, conceber a personagem-signo como ação teórico-metodológico-analítica para outros atos de traduções da produção estética e em especial fílmicas.

Procuramos construir a definição conceitual da personagem-signo com o apoio teórico-metodológico diversificado, absorvendo de cada campo teórico utilizado os pormenores que nos servia à concepção de nosso objeto.

Com isto, a idéia de personagem-signo foi-se formando a partir das contribuições teóricas utilizadas, de modo que, justificamos a personagem-signo primeiro pela própria concepção semiótica pierciana do signo em si, e suas relações triádicas com o objeto (como ícone, índice e símbolo).

Em seguida, pela conceituação de tradução intersemiótica, segundo sua compreensão como sendo uma constelação no horizonte de passagem, assim compreendida como “tradução” do texto para o filme, que se deflagra de um lado, pela utilização técnica conforme sustenta Benjamin (1985), na incrustação da contradição e conseqüente quebra da tradição; e de outro, na definição da personagem-signo rei, como sendo metáfora da própria contradição dialética, que se decai propositalmente para instalar-se sob novo enfoque, nova formatação.

Esta diluição pela tradução, do corpo descritivo das relações verificadas como hipóteses, propõe justificar um novo percurso interpretativo para as relações entre literatura e mídia.

Depois, pela constatação do foro interdiscursivo da teoria do discurso e da comunicação como se apresenta em Maingueneau (2005), Brandão (2004) e Orlandi (2003). Contamos ainda com a teoria da personagem de teatro em contraste comparativo com a personagem no cinema, posta por Sales Gomes (1987).

Podemos dizer que estes dois últimos contrapontos caracterizadores da personagem e as demais correntes teóricas apontadas, buscam em um só movimento compor a idéia de personagem-signo e através dela adentrar numa compreensão de que as visualizações das inter-relações entre as personagens-tipo rei das obras literárias e fílmica, podem inaugurar uma orientação metodológica para a construção teórico analítica dessas interconexões existentes e solicitadas toda vez que as personagens-tipo rei adquirem um olhar relacional.

E assim, por meio da personagem-signo rei, o texto de Shakespeare e o filme de Kurosawa, saem do repouso teórico e ganham dinamismo próprio ao se auto-cruzarem (pela e na personagem-signo rei). De forma que as personagens e o conjunto ficcional da

qual fazem parte não acabam no fim da leitura ou da audiência, ao contrário, elas passam, como queria Brecht (1967), a ser dialeticamente o início da ação.

Para tanto, focaliza-se duas passagens para a análise da representação dos protagonistas reis, chamadas de cenas enunciativas. Nestas, a dimensão formativa será regulada a partir dos construtos sógnicos de um confronto dialético, entre as matizes das personagens da obra literária e da fílmica.

De maneira geral as cenas enunciativas objetivam cobrir tudo aquilo que a personagem-tipo Lear possa gerar, enquanto centelha sógnica-discursiva, para a personagem-signo, além de proceder analiticamente no levantamento dos elementos próprios que surgem como signos imediatos à personagem Hidetora.

No interior das cenas enunciativas busca-se, num primeiro momento identificar valorizações interpretativas que possam unir sógnicamente, pela personagem-signo, as duas personagens-tipo rei, esta identificação será realizada por meio dos signos da regência, da morte e do sagrado em ambas as personagens-tipo.

Em seu corpo, este trabalho se estrutura em quatro capítulos:

No primeiro capítulo que discorre sobre a personagem, o signo e a tradução têm, por isso mesmo, dupla função: 1) de critério de seleção: a) no enfoque da personagem de teatro (nas primeiras noções conceituais com Aristóteles, passando pela compreensão da personagem trágica com Hegel até o seu enquadramento dialético com Brecht) e do cinema e, b) na posterior conceituação da personagem-signo rei; da visão e conceituação do signo pela semiótica de linhagem pierciana, e c) algumas incursões desta categoria com as postulações da interdiscursividade que o tema, a nosso ver, merece.

E, 2) ao mesmo tempo de “Wegweiser”, isto é, como marco de entrada, compondo deste modo, toda a paisagem metodológica que fundamenta este trabalho: a tradução intersemiótica e, a personagem-signo rei, oriunda da junção das imagens sógnicas de rei preposta nas personagens Lear, Hidetora, das obras citadas, buscando nesta conceituação, atos da indumentária sógnica da morte e da própria figura do rei na desconstrução do estado de regência e de seu status sagrado.

A extensão teórica deste capítulo demarca, portanto, a apresentação do objeto (personagem-signo rei) e sua imediata conceituação analítica. De modo que, os procedimentos conceituais e o objeto arrolam-se conjuntamente, para sua melhor compreensão e do trabalho como um todo.

No segundo capítulo, tem-se a descrição da ambiência metodológica que rege a construção da personagem-signo, onde demarcamos a ação da tradução, como ação

desconstrutora na tradição de modo que a tradução é aqui compreendida como uma agulha metodológica-conceitual e analítica que perpassa, por meio da personagem-signo, algumas das possibilidades de significação potencialmente presentes na inter-relação das personagens-tipo rei. Assim a noção de tradução é introduzida como marca definidora da personagem-signo. Outro importante aspecto tratado neste capítulo é o reconhecimento das técnicas da tradução de acordo com Brito (2006), (adição, redução, deslocamento e transformação: simplificação e ampliação) para a verificação das equivalências semióticas entre a obra literária e o filme. Como também as noções conceituais da tradução intersemióticas proposta por Lefevere (1998), Plaza (2003) e Diniz (2003).

Deste modo, a descrição metodológica para a leitura da tradução fílmica, em seus principais procedimentos, são premissas para o entendimento de como a personagem traduzida, no caso Hidetora, reflete e refrata a personagem Lear.

Neste mesmo capítulo apresentamos a noção de *formas e transitoriedades* dos códigos cultural e artístico no percurso gerativo da dramaturgia, para em seguida aplicá-la no escopo da personagem-signo a fim de fazer revelar o caráter desenvolvimentista e de intercâmbio que a abordagem em si necessita como comprovação da atuação da noção de personagem-signo.

Em seguida, no terceiro capítulo, aborda-se a personagem-signo no entre-lugar das personagens-tipo rei. Inicialmente procurou-se a compreensão da função da personagem segundo uma natureza de sujeito ou de objeto, para em seguida concebê-la dentro da função discursiva dos enunciados de Lear e de Hidetora, ou seja, a personagem-signo rei adquire materialidade própria pela ação discursiva propriamente tida das personagens-tipo, através da interdiscursividade que une as personagens-tipo.

Há, ainda, um detalhamento dos procedimentos de análises, mostrando como cada cena enunciativa procura funcionar como ilustração dos elementos por ela demarcados, servindo, além disto, de indicação sígnica dos elementos pulsantes em cada personagem-tipo.

As cenas enunciativas buscam introduzir um inter-relacionamento entre os elementos encontrados, de forma que, a construção da personagem-signo se dará pela interconexão analítica de tais elementos, procurando detectar os elementos (signos) determinados a partir de Lear para a posterior acareação deste na ação de Hidetora.

Por fim, no quarto capítulo tem-se a análise das cenas enunciativas propriamente dita, que é a análise que levanta e apresenta a singularidade e a interconexão sígnica entre as personagens-tipo. A composição dessas cenas foi tomada a partir de dois momentos

em *King Lear*, que polarizam o diálogo que sustenta toda a obra: primeiro, a motivação da personagem rei para dividir o reino, entendido como uma situação-limite do repasse do poder; e segundo, a construção de uma produção discursiva que intenta equacionar os problemas oriundos dessa primeira ação.

Esses dois momentos são emblematicamente tomados como signo de toda a trajetória da personagem Lear. A primeira cena enunciativa cobre ainda, no início da peça, todo o ato declarativo de Lear em solicitar das filhas a exposição do amor que sentem pelo pai como “troco” de adquirir mais terras que as demais.

A análise mostra que a promoção da disputa em *Lear*, como ato deliberativo é interpretado como um discurso tributário. Portanto, deixa em risco a face positiva de seu locutor, enquanto que a mesma atitude em Hidetora, tem um efeito ileso do ponto de vista discursivo, pois o patriarca dos Ichimonjis nada pede em troca, apenas informa a divisão.

A outra cena enunciativa estudada, ainda com base na obra literária, levanta o questionamento da ação discursiva de função lúdica, revelando um sujeito enunciator com eficazes estratégias discursivas em função de seu desejo em instaurar um tribunal de julgamento. Revela ainda, pela ação da esquizoanálise, um Lear inteiramente a par de sua condição psíquica e física.

Na execução das cenas enunciativas correspondente à obra no filme, isto é, pelas mãos de Hidetora, destacou-se a particularidade do signo não-verbal icônico em narrar às situações-limites, no estabelecimento de elementos visuais-verbais funcionando como signo metafórico do próprio Hidetora.

Constatou-se ainda que no nível icônico, vários são os elementos de linguagem que ativam a presença de Hidetora, seja como índice, ícones ou símbolos.

Assim, os elementos denominativos foram organizados em seqüências: na primeira: “*Três índices de Hidetora*”, descobrimos como a imagem-narrativa sonoro-visual-verbal apresenta os elementos da vigilância dos soldados, da extensão montanhosa e dos movimentos das nuvens, denotam significativamente a Hidetora; a segunda seqüência “*A caçada*”, implode também iconicamente o poder e a presentilidade da personagem; na terceira seqüência: “*A cerimônia de partilha do poder*”, deixa claro como Hidetora, diferentemente de Lear, decide conduzir o repasse do poder e a substituição da chefia do clã.

Enquanto que na quarta e última seqüência: “*O início do Caos*”, vê-se como os recursos da tradução são operacionalizados para instauração dos planos de Hidetora.

Assim, sucessivamente cada seqüência absorve uma ativação sgnica da personagem-tipo Hidetora ao passo que demonstra como a noção de personagem-signo pode entrelaçar estes elementos para uma compreensão imanente e ao mesmo tempo correlacionada com a personagem-tipo Lear.

Já a segunda cena fílmica, que chamamos “Imagens do Caos”, dentro da correlatividade com a obra, constatamos que aquilo que foi marcadamente importante com Lear, inexistente de maneira ordenadamente narrativa em Hidetora. As porções sgnicas da cena em Lear são em Hidetora dispostas sobre outra ordem e características, a começar pela diluída aparição no filme.

Dito isto, consideramos que o estabelecimento teórico-analítico da personagem-signo, pressuposto geral deste trabalho, objetiva produzir um construto metodológico na perspectiva da tradução intersemiótica para a leitura comparativa de personagens viventes entre sistemas autnomos e distintos da criação esttica, especificamente entre a literatura e o cinema.

Em linhas gerais, assumimos o caráter investigativo e ousado que reveste este trabalho, ao propor uma categoria teórica-analítica aplicada a personagem no intercurso da tradução. Dois pontos fundam esta postura: de um lado a abertura trazida pela semiótica, ao instaurar novos relevos para a significação dos objetos estticos; e de outro, a plenitude descritiva e provocadora da tradução (a recriação de um novo texto, neste caso o texto fílmico), ambas emergem como fonte inspiradora  proposta apresentada.

E, ao passo que lançamos uma investigação conduzida por uma proposta “ confirmar”, apontamos para a ausência do caráter político-individual e institucional que às vezes faz a pesquisa em literatura tornar-se um molho frio ante às dinamizaes em sabores e cores por ela oferecida, enquanto espaço de representação simbólico e estético do homem e da vida.

Pois, na medida em que a tradução intersemiótica se infiltra na contemporaneidade como guia-cego às inúmeras veredas que vão da obra  sua tradução, temos, pois, que nos posicionar para não ficarmos presos ao questionamento eterno daquilo que pode vir após o vácuo das certezas trazidas pela interação – teórica –. Antes ditada pelo Oráculo na voz de um Tirésias, e agora no chuviscado da TV, num close de cinema, ou no desvo sonoro de duas conhecidas vozes tão logo o pano cair e, em meio aos aplausos:

VLADIMIR – *O que é quem?*

GODOT – (por detrs da árvore seca que agora  fogo) *O homem.*

STRAGON – *Aonde e como?*

GODOT – *Na personagem-signo!*

Concluindo, pensamos que este trabalho se presta a confirmar ou não a validade de um discurso como este, independente de onde e como se realize. E mais, tentar estabelecer as órbitas entre “originalidade”, “criação” e “tradução”, questões imperiais para a literatura atual.

CAPÍTULO I

1. O QUE É QUEM?

1.1. Construindo a personagem-signo rei: Lear/Hidetora

Iniciamos este trabalho enfocando a personagem teatral, com o que chamamos de política do pesquisador, o que neste particular, nada mais é do que a ação analítica definidora de seu objeto, a personagem-signo rei Lear/Hidetora⁴, para, através desta, estabelecer observações dos elementos sógnicos que se juntam para definir-se a partir da transitoriedade sógnica das personagens: “Lear”, “*Hidetora*”, das respectivas obras “*KING LEAR*” (1606), de William Shakespeare; “*RAN*” (1985), filme de Arika Kurosawa; em função de ser a personagem-signo rei, como premissa maior deste trabalho, um signo, conforme sua ampla acepção dada pela semiótica pierciana, marcador e definidor dos conjuntos significativos revelados na interseção das obras.

Dito de outra forma: a objetivação do objeto personagem-signo rei Lear/Hidetora autoriza-se primeiramente dentro da conjunção e seus sentidos e, posteriormente, pela tradução⁵ de seus registros (suportes). Como também pela concretização inter-relacional na observação interdiscursiva para revelar-se como portadora de um significado que se espalha nas obras com reciprocidade, que é para si mesmo signo, que são de imediato a própria relação entre tradição e tradução a partir de 1): uma definição de uma ambiência cultural entre ocidente e oriente; 2) moderno e tradicional; e 3) as implicações geradas pela ação da personagem-signo rei para o levantamento sógnico das personagens-tipo rei que dão suporte às obras.

A visualidade ou constatação de tais movimentos de significação da personagem-signo rei será gerada pela parceria teórica. Isto é, pela conjugação de vários aspectos e concepções de teorias diversas (da personagem, do signo, da comunicação, do cinema, da cultura, do teatro, do discurso e, mais diretamente, pela Tradução Intersemiótica) que possam, a seu modo, absorver o teor idiossincrático de cada

⁴ A partir deste ponto, as personagens *Lear* e *Hidetora* das obras em questão, serão referenciadas na seguinte formulação: Lear/Hidetora; uma vez que estaremos sempre relacionando-as como representantes únicas das vinculações ao personagem-tipo rei, foco de nosso interesse maior.

⁵ Entenda-se sempre tradução intersemiótica.

personagem-tipo em seus particulares estados de apresentação (textual – fonético – visual), coadunados na personagem-signo rei cuja formalização intenta cobrir, de maneira geral, alguns percursos sógnicos de funcionalidade discursiva no recorte das personagens que lhe servem como transporte e instalação de novos significados.

De maneira geral, tais procedimentos enlaçam os objetos de formação (as personagens-tipo *Lear/Hidetora*) na contingência sógnica de seus espaços discursivos. Suas enunciações unificam-se pela interdiscursividade, ao passo que traça no âmbito da Tradução Intersemiótica um ideograma funcional para o estabelecimento de um sentido ampliado para a existência das personagens-tipos que fornecem conteúdo sógnico à compreensão e estruturação da personagem-signo rei e, nessa inclusão, como um divisor sógnico, sustentar a idéia de tradução, para uma leitura que as tematizações da enunciação se imbricam *pela e na* personagem-signo rei.

O ponto de partida para essa construção teórico-analítica será extraída inicialmente da edificação textual do teatro, ou seja, da dramaturgia. Pois, embora não seja exclusivo desta, uma vez que a “personagem” povoa e transita por outros textos e discursos (contextos, códigos e suportes), é na dramaturgia que ela adquire relevos práticos e maior transparência às análises e interpretações de seu conteúdo *per si*, como portadora de significação especial; como também, do contexto onde aparece e faz-se atuante. Por isso é que os rumos deste trabalho têm, na personagem de teatro, seu objeto inicial mais imediato para uma conjunção de atribuição valorativa do signo de rei, nas obras já citadas.

De outro modo, e procurando estabelecer um foco mais adequado que conceitue a personagem-signo rei, de um lado, como signo unificado e repleto, para não dizer, inclinado, às possibilidades “*ad infinitum*” de outros encaixes sógnicos. E de outro, que se afine aos propósitos deste trabalho, elegemos a ampla definição da personagem de Gilles Girard (1980), como capaz de resguardar um maior número de abertura para o uso da personagem em diversos contextos analíticos, sobretudo, na marcha da tradução, como iremos mais a frente operar.

Uma vez que, embora tratando da personagem teatral especificamente, não se elimina a possibilidade de um prolongamento conceitual, por estar ela circunscrita ao teatro; isto é, de que ela possa migrar para outros registros e suportes técnicos além e aquém do escrito, isou seja, da esfera dramaturgical. Assim sendo, Girard (1980) compreenderá a personagem nos seguintes termos:

A personagem de que aqui falamos é, pois, originalmente um homem portador de todos os signos próprios do emissor-homem, gesto e gestualidade (ou imobilidade que também é gesto), som (...) mímica (que pode ser ou não realçada pela iluminação), guarda-roupa, adereços e até o cenário, porque uma personagem nunca se define sozinha (GIRARD, 1980, p.14).

É deste estado de interação e expansão valorativa da ambiência, que a definição acima, sugere como uma compreensão da personagem que tomaremos como direcionamento e porta de entrada para o estabelecimento das personagens Lear e *Hidetora*, vistas e entendidas como vetor sógnico unificado: Lear/Hidetora. Com isto, a carga sógnica que nos interessa, *à priori*, está contida na natureza real que reveste a personagem uma vez que, como nos informa Renata Pallottini:

Dentro desta linha de pensamento, são muito expressivas estas noções de complementação, de interação que, como o universo cênico, deve manter o personagem. Ele nada é por si; sua concretização total necessita de todos os outros recursos (signos, portadores de signos) do conjunto que faz a cena. Só assim ele existirá, para cumprir, literalmente, o seu papel (PALLOTTINI, 1989, p.15).

Foi partindo desta idéia de fundição trazida por Girard entre as personagens, na formulação: Lear/Hidetora, como signos⁶ imediatos do poder que buscaremos operar significados diversos, a partir de um conjunto múltiplo de “ações” e impressões, ora na obra literária, ora no filme sem, com isto, nos interessarmos nas particularidades de um ou de outro suporte. De imediato, nosso interesse é percorrer de perto, a condução de um estado gerador de situações limites da personagem no exercício do poder e, neste percurso, observar como, a cada momento, importantes transformações vão ditando um desgaste desejado da função real do poder como identidade.

Assim, buscar-se-á nas ações da personagem-signo rei a noção e a carga derivada da condição de rei – e sua negociação ativa no significado do poder – que é o elo de suporte humano no qual procuraremos estabelecer uma correlatividade das personagens-tipo Lear, *Hidetora*, que se aglutinam, formando o personagem-signo rei

⁶ Como sabemos, a noção de signo adquire na semiótica proposta por Pierce (1977) três possibilidades: *Ícone*, *Índice* e *Símbolo*; conforme sua relação com o objeto, de maneira que todas as vezes que o termo signo for utilizado neste trabalho, estará resguardando uma, duas ou as três dessas relações, conforme seu estado de *sentido*, *significado* e *significação*. Assim, o termo signo só poderá definir-se como Ícone, Índice ou Símbolo e até mesmo conjugado em dupla ou tricotomicamente, segundo sua relação de estabelecimento requerido.

Lear/Hidetora, dentro de uma intenção interpretativa dos atos desta, no inter-campo dramático e fílmico, em sua(s) gestão(ões) do papel de rei.

Por fim, podemos dizer que nos interessa neste estudo vislumbrar as “contorções sígnicas” da personagem-signo rei, isto é, como os signos imanentes das personagens-tipo projetam-se na esfera imagética-analítica no interior da personagem-signo rei; detentora imediata da potencialização dada na abrangência entre-obras (do teatro para o filme), de conjunções de valor capital para a significação das obras que lhes dão vida e de si enquanto conjunto referencial sígnico, as quais este trabalho intenta apontar, à guisa de uma interpretação que se aloca na transitoriedade do signo rei, suas hipóteses do sentido da premência de uma “desconstrução⁷”, “desintegração” da realeza em toda as suas lati-longitudes operacionais.

Vale ainda dizer que o estabelecimento conceitual da personagem-signo rei se valida no interior deste trabalho, pela ação metodológica implícita que procurará estabelecer como os signos rei, nas personagens citadas dinamizam atitudes de personagem-sujeito e personagem-objeto; alternâncias valorativas; conjugações; afirmações e negação de si e do mundo circundante, avaliadas a partir de duas cenas enunciativas de igual teor semântico na obra literária e no filme, mas que dentro de uma conjunção sígnica pelo distanciamento analítico operado, revelam muito mais do que uma operação narrativa das ações das personagens.

A noção de cenas enunciativas foi extraída da Análise do Discurso da Comunicação proposta por Maingueneau (2005). As duas cenas enunciativas estabelecidas são: 1) no primeiro ato (I Cena) de King Lear, quanto Lear anuncia a partilha do reino entre as filhas. 2) no terceiro ato (Cena VI) quando Lear ajudado por seus fiéis companheiros de vida, instaura um julgamento das filhas. Posteriormente, e já considerando o ambiente conceitual dada pela tradução, estas mesmas cenas enunciativas serão analisadas a partir Ran, observando, deste modo, como na tradução, os conteúdos e as ações da personagem Hidetora são relacionadas ao que existe em Lear. O teor comparativo explícito na tradutibilidade marca a intenção analítica das duas cenas enunciativas da obra e do filme.

De maneira que, na passagem (tradução) de uma obra à outra, nosso intuito é verificar como a personagem-signo rei Lear/Hidetora, revestida da força imperativa

⁷ O termo desconstrução não está relacionado a idéia de *desconstrução* dada por Derrida, mas tão somente a uma ação própria da personagem que intenta demolir as conversões sociais de seu contexto político-social. Há ainda uma correlação deste termo com a ação intrínseca da tradução como destruição, desconstrução da tradição.

assegurada pela função de rei provocam e acionam uma mudança de “*status quo*” de suas realidades para imposição de outra configuração político-social por ela desejada.

A entrada teórica-analítica da personagem-signo rei, que intenta dissecar as ações que marcam o estado de regência das personagens-tipo não poderá ser realizada nem compreendida sem o devido reconhecimento primeiro, do signo em si, conforme sua definição pela semiótica pierciana; segundo, da compreensão teórica da personagem de teatro e cinematográfica e, da personagem-tipo, e, por fim, da teorização metodológica da tradução, que de modo explícito assenta a concepção da personagem-signo rei, que por sua vez condensa a proposta deste trabalho. Destas três abordagens nos ocuparemos agora.

1.2. O signo para a semiótica de Pierce

Antes de qualquer palavra sobre a personagem propriamente dita, o curso de nossa abordagem, que desembocará na própria conceituação da personagem-signo, necessita da passagem, mesmo que panorâmica, pela teorização do signo. Neste sentido, nosso enfoque toma o conceito de signo a partir da semiótica de Pierce.

A semiótica pierciana ou a ciência dos signos ao mesmo tempo que nos fornece um complexo dispositivo de indagação das possibilidades de realização e classificação dos signos num corpo teórico sistematizado, também exige de nós um atividade de descoberta, quando pretendemos aplicar esse corpo teórico a sistemas concretos de signos(SANTAELLA,1996,p.60).

Neste recorte teórico sobre a compreensão/definição do signo, e devido filiação teórica da semiótica pierciana que o termo alcança, vamos construí-lo tendo como assento algumas incursões na própria teoria geral dos signos, conforme o entendimento de seu fundador, *Charles Sanders Pierce* (1839-1914). De maneira que a cada palavra sobre o signo uma outra sobre a semiótica vem para lhe fazer expandir e vice-versa.

Vale de inicio dizer que não foi a semiótica pierciana inventora do conceito de signo, este já fora amplamente desenvolvido pela própria lingüística e posteriormente bastante utilizada nos estudos analíticos do estruturalismo. Contudo, o termo-conceito foi pedra angular para a semiótica que, como teoria e método dos processos dos signos, adquirir a devida sistematização, classificação e aprofundamento. De modo que falar, na

atualidade, de signo é remeter de imediato à semiótica que se lhe define e o toma como objeto maior.

A projeção teórica da semiótica pierciana cobre como teoria todas as espécies possíveis de signos, das suas propriedades e seus comportamentos, dos seus modos de significação, de denotação de informação e de interpretação (SANTAELLA, 2005, p.4).

Daí que ela pode, como diz Santaella (2004), determinar as condições gerais que fazem com que certos processos possam ser considerados signos. O que acaba por determinar que ela (a semiótica), seja uma ciência geral dos signos.

Seus conceitos são gerais, mas devem conter; no nível abstrato, os elementos que nos permitem descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais: fala, escrita, gestos, sons, comunicação dos animais, imagens fixas e em movimentos, audiovisuais, hipermídias etc.

De forma que:

As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referências dos signos, que informações transmitem, como eles se estruturam em sistemas, como funcionam, como são emitidos, produzidos, utilizados e que tipos de efeitos são capazes de provocar no receptor (Idem).

A natureza triádica do signo é para Pierce assegurada pela capacidade de poder ser analisado: 1) Em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder de significar; 2) Na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e 3) Dos tipos de efeitos que está apto para produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários.

Concordando com Santaella (1996), a semiótica impõe um ato interpretativo pela linguagem do homem e sua história; assim, a partir do entendimento da capacidade do homem para proliferar linguagens, a semiótica, enquanto a ciência que se ocupa do signo em todas as relações entre: o signo e o objeto, e o signo e o interpretante, cobre todas as relações intra-signo e extra-signo.

A ação semiótica instala e revela uma ação teórico-metodológica dupla, no dizer de Santaella (1996,p.60), tem-se a “*teoria desvendando seu objeto e o objeto testando os*

conceitos que o falam”, o que de certa maneira é o que almejamos ao configurar a personagem-signo como espaço teórico-analítico sobre as descrições sígnicas da relação de tradução entre as personagens-tipo rei Lear e *Hidetora*, respectivamente em *King Lear* e *Ran*.

Além disto, deste caráter definidor e relacional do signo, a semiótica é, em conjunto, um ato de pensar seus objetos concretos, os sistemas de signos onde este recobre a linguagem verbal, arte, arquitetura, poesia etc. Pois, mais uma vez recostados em Santaella (1996), entendemos que a prática semiótica se compõe pelo cruzamento de superfícies de linguagens de cada cultura historicamente determinada.

Dadas estas considerações sobre a semiótica e antes de entendermos o que vem a ser o signo para Pierce, faz-se necessário esclarecer que *semiótica* não é sinônimo de *semiose*. Pois aquela não se ocupa exclusivamente do signo em si, ela dá conta de sua ação. Ou seja, da *semiose*.

Tal ação (semiose) pode ser verificada (pela semiótica) sob várias zonas ou categorização da atividade sígnica. Na explicação de Jonh Deely: “A *semiótica*, portanto, difere da semiose tanto quanto o conhecer difere daquilo que se conhece. A semiótica é o conhecimento sobre a semiose, a explicação teórica sobre os signos e o que eles fazem” (1990, p.124).

Assim, dito de forma resumida, para Pierce (1977) o signo é, “tudo aquilo que, sob certo aspecto ou modo que representa algo para alguém”. (p,46).

Ou mais detalhadamente:

Um primeiro que se põe numa relação triádica genuína tal para com um Segundo, chamado seu Objeto, de modo a ser capaz de determinar um Terceiro, chamado seu Interpretante, o qual se coloca em relação ao Objeto na mesma relação triádica em que ele próprio está, com relação a esse Objeto (Pierce,1972,115).

Aplicando a definição de signo dada por Pierce, Santaella (2004) assim exemplifica a fundamentação do signo retomando a própria definição de signo, e afirmando que Pierce define então o **signo** como qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc), que representa uma outra coisa, chamada de **objeto do signo**, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de **interpretante do signo** (SANTAELLA, 2004, p.8).

Além desta vastidão representativa do signo, Pierce define o signo a partir de uma lógica triádica, ou seja, para Pierce o signo possui três teorias: da *significação*, a da *objetivação* e a da *interpretação*. Santaella (2004, p.9).

Vem daí por que Pierce levou a noção de signo tão longe que ele mesmo não precisa ter a natureza plena de uma linguagem (palavras, desenhos, diagramas, fotos etc), mas pode ser uma mera ação ou reação (por exemplo, correr para pegar um ônibus ou abrir uma janela etc.). O signo pode ainda ser uma mera emoção ou qualquer sentimento ainda mais indefinido do que uma emoção, por exemplo, a qualidade vaga se sentir ternura, desejo, raiva etc Op, cit, p.10).

Deste modo, qualquer coisa que esteja presente na mente tem a natureza de um signo. Signo é aquilo que dá corpo ao pensamento, às emoções, reações etc. Por isso mesmo, pensamentos, emoções e reações podem ser externizados.

[...] os efeitos interpretativos que os signos provocam em um receptor também não precisam ter necessariamente a natureza de um pensamento bem-formulado e comunicável, mas podem ser uma simples reação física (receber um carta e jogá-la fora) ou podem ainda ser um mero sentimento ou compositório vago de sentimentos (Idem, p. 11).

Assim, pode-se concluir que a semiótica pierciana avança com a definição do signo para uma compreensão dos fenômenos sígnicos não só por aquilo que está expresso na linguagem racional, mas, sobretudo, abre-se como uma semiótica anti-racionalista:

[...] antiverbalista e radicalmente original, visto que permite pensar também como signos, ou melhor como quase-signos fenômenos rebeldes, imprecisos, vagamente determinados, manifestando ambigüidade e incerteza, ou ainda fenômenos irrepetíveis na sua singularidade. É por isso que qualquer coisa pode ser analisada semioticamente, desde um suspiro, uma música, um teorema, uma partitura, um livro, publicidade impressas ou televisivas, incluindo a percepção que temos delas, na sua natureza de signos e mistura entre eles (Ibidem, Idem).

Para Pierce os signos são considerados e interpretados como signos de primeiridade (meros sentimentos e emoções, ainda sem definição ou sentido racionalizado); signos de secundidade (as inúmeras percepções, ações e reações à

qualquer pensamento ou objeto), e signos de terceiridade (os discursos e pensamentos abstratos).

É por isso que os signos estão categorizados como *índices*, *ícones* e *símbolos*. Como *ícone* expressam a relação do signo consigo mesmo, ou seja, com aquilo que lhe dá capacidade de funcionar como tal, pode ser a sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei.

Daí que o ícone é um signo que tem como fundamento um quali-signo. Ícones são quali-signos que se reportam a seus objetos por similaridade. Quando a cor azul-clara lembra o céu ou os olhos azuis límpidos de uma criança, ela só pode lembrá-los porque há uma semelhança na qualidade desse azul com o azul do céu ou dos olhos. O ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a uma outra qualidade (Idem, p.17).

Pierce dividiu os signos icônicos em três níveis de acordo com a relação de semelhança que eles apresentam com seus objetos. Para o teórico os ícones podem estar no nível da imagem, do diagrama e da metáfora. Sempre sugerindo qualidades por semelhança aos objetos.

Na imagem, os signos icônicos por imagens são estabelecidos por meio da aparência com seu objeto. Enquanto que no diagrama a iconicidade se dá por similaridade entre o signo e o objeto por ele representado, são os casos dos mapas e sistemas operacionais.

Já na metáfora, o signo icônico, o nível de relacionamento se mostra através da similaridade por aproximação entre objetos (coisas) distintos. “A metáfora apresenta seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado [...] a metáfora produz uma faísca de sentido que nasce de uma identidade posta à mostra” (SANTAELLA, 2004, 18).

A noção de personagem-signo que postulamos instala-se no nível do ícone pela similaridade da personagem-tipo rei, cuja metáfora é a própria personagem-signo, uma vez que ela resguarda elementos de ambas.

Os índices são signos cujo valor de significação se estabelece através de registro a uma existência concreta. São clássicos os exemplos da fumaça como índice do fogo e de um buraco, um furo na parede, como índice de uma bala (projétil).

Mais uma vez, recorremos a Santaella (2004), na sua descrição sobre o signo indicial:

[...] se no caso do ícone, não há distinção entre o fundamento e o objeto imediato, já no caso do índice essa distinção é importante. O objeto imediato do índice e a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial (SANTAELLA, 2004, p.19).

Para agir indicialmente, o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte (Idem, p. 20).

Na sua forma imediatamente indicial a personagem-signo reconstrói elementos, índices, das personagens-tipos rei. O próprio *Hidetora* é um signo indicial de Lear, pois é este que oferece a existência concreta para aquele. De modo que a personagem-signo é um índice das personagens-tipo que lhe darão origem signica.

O fundamento da ação do símbolo é o seu caráter de lei, portanto, todo símbolo é, semioticamente, um legi-signo. Ou seja, o seu fundamento é ser lei, daí o símbolo estar amplamente habilitado para representar aquilo que a lei prescrever que ele represente. Assim,

[...] O objeto imediato do símbolo é o modo como o símbolo representa o objeto dinâmico enquanto o ícone sugere através de associações por semelhanças e o índice indica através de uma conexão de fato, existencial, o símbolo representa através da lei (Idem, p.20).

Voltando o foco no signo especificamente, de maneira geral, já se tornou clássica a conceituação deste, dada por Pierce, de modo que, recapitulando, para o filósofo um signo, ou *representâmen*,

[...] é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirigi-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes denominei fundamento do representâmen. (PIERCE, 1977, p.46).

E reforça seu enquadramento conceitual do signo explicando o termo idéia:

‘Idéia’ deve aqui ser entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me àquele sentido em que dizemos que um homem pegou a idéia de um outro homem; em que, quando um homem relembra o que estava pensando anteriormente, relembra a mesma idéia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida

em que o pensamento continua, conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo similar, é a mesma idéia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova idéia (Idem, p. 46).

Esta conceituação fundante para o signo e cuja relação é estruturada a partir da relação triádica entre o signo-interpretante-objeto, ganha de Olden & Richards a seguinte representação gráfica:

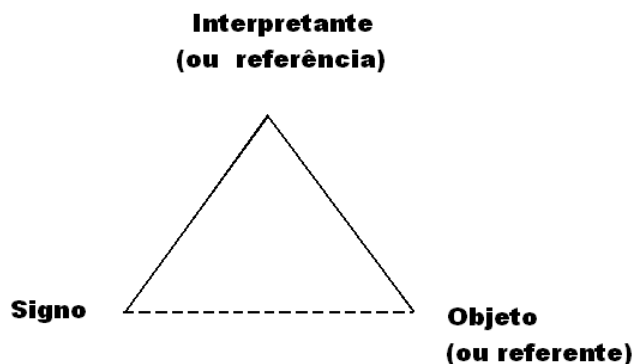


FIGURA 01. Triângulo semiótico Representação da relação triádica (*signo-interpretante-objeto*). Fonte: G. K Orden; A. Richards, 1972 Apud Netto, 2003.

Após a conceituação, Pierce procede com a divisão dos signos, classificando-os em dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos. A primeira tricotomia relaciona o signo em suas relações sintáticas, isto é, o signo em si mesmo; nesta ordem os signos podem ser: *qualissigno*, *sinsigno* e *legissigno* com o objeto, ou seja, no âmbito do ícone; na segunda tricotomia relaciona o signo em suas possibilidades semânticas como seu objeto, ou seja, o signo como **ícone**, como **índice** e como **símbolo**. Já a terceira tricotomia o signo pode ser denominado *Rema*, *Dicssigno* ou *Argumento*. Neste nível de relações o signo é tomando em suas relações pragmáticas.

1.3. Breve fundamento do signo para a personagem-signo

Objetivando a conceituação da personagem-signo, tomaremos como foco apenas a segunda tricotomia 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 instaura-se como:

- 1) *ÍCONE*, um vez que este possui a característica de semelhança com os objetos representado. De forma que a 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.
- 2) *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).
- 3) *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”.

A personagem-signo que ora propomos para enquadrar “centelhas sígnicas” da personagem-tipo rei presente na obra literária e fílmica simultaneamente carrega 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 sígnica 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.

1.4. Qual o papel da personagem-teatral?

À guisa de construir um caminho modal para a personagem-signo rei Lear/Hidetora, necessário se faz retomar a construção teórica da personagem em seus momentos mais paradigmáticos. Neste percurso, vamos encontrar três momentos basilares que, historicamente, formalizaram um escopo teórico-conceitual para a personagem teatral, que é, também, de certo modo, a história do próprio herói trágico no teatro.

Num primeiro momento, temos a fundação conceitual da personagem na antiguidade clássica (com Aristóteles), aqui o herói é composto a partir do embate irrevogável do elemento trágico em si; seu posterior desenvolvimento nucleou-se no século XVII (com Hegel), já na modernidade, neste ponto o herói é revestido por uma estética que o abotoa ao drama burguês. Contudo, a personagem teatral, só adquiriu pleno desenvolvimento e conseqüente complexidade no chamado “modernismo clássico”, de onde Brecht encontrará, juntamente com outros dramaturgos, uma ambiência favorável para a abordagem da personagem.

Assim, antes de encontrarmos com a personagem-signo rei, declinemos um pouco essas três abordagens da personagem, para verificar como Aristóteles limita a ação sîgnica da personagem pela obediência a uma estrutura heróica, bem como através de uma programação para evidenciar a catarse; e de como Hegel desenha uma planificação que avança em profundidade, mas que pelo aspecto idealista de ver a personagem apregoada como signo da moral, acaba por lhe recrudescer de romantismo e subjetividade, de grande dependência com o jogo dramático e conseqüentemente trágico.

E, por fim, reconhecer o mecanismo de abertura conceitual e prático que a personagem passa a gerar dentro da concepção de Brecht, que lhe funde internamente e considera todos os laços que a vincula ao seu revestimento estético, como uma atração giratória e de encaixe aos meandros do *socius*, do *cosmos*, do *bios* e do *semion*. Isto é, já aterrada, consolidada pela cultura.

1.4.1. Para Aristóteles...

Foi Aristóteles, em sua *Poética*, quem primeiro, no Ocidente, fincou as bases para o estudo do fenômeno teatral. Observou a tragédia e dela estabeleceu os fundamentos constitutivos de uma teatrologia. A *Poética*, desde então, ganhou *status* de doutrinação sobre qualquer palavra a respeito do teatro como um todo.

Apesar de ser uma obra onde se encontra muitas referências ou “estado de fato”, para usar a expressão de Jean-Jacques Roubine (2003), há em seu conjunto de postulações descritivas inúmeros espaços para justificar outras doutrinas, assim se deseje, devido às “suas incoerências, suas contradições, suas lacunas, suas digressões e suas elipses” (2003, p.14).

Contudo, será na poética aristotélica que vamos encontrar um interessante ponto de vista sobre a personagem, ainda na via de uma proclamação da ação. Estudando o assunto Roubine, (2003) assim se reporta à visão do estagirita sobre o elemento primal da ação, a personagem: “a tragédia representa não homens, mas ações. Seus agentes são personagens em ação” (2003, p.14).

É no livro XV desta mesma obra que Aristóteles descreve os elementos que compõem os caracteres, ou seja, a personagem. Para o pensador grego, são atributos dos caracteres: “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).

Comentando sobre as modalidades ou traços aristotélicos que devem estar contidos numa personagem de teatro, Pallottini (1989) diz que a modernidade dos estudos da dramaturgia se esforçam em trazer à baila contrapontos comuns à presença ou não da verossimilhança, devido a enorme dificuldade de balancear coerentemente as situações que sustentam uma idéia tida como verossímil que autorizam uma obra.

A maioria dos estudos aponta para o nível da recepção pelo espectador como forma de garantir a verossimilhança de uma obra, algo muito sutil e por demais ligado à natureza comunicativa do próprio teatro que se duplica dando atenção narrativa à própria estória contada e ao espectador que a assiste. Neste sentido, o cerne de toda discussão está na postulação, entendimento e consideração sobre a *verossimilhança*, elemento bastante caro da poética aristotélica quanto à configuração do carácter (personagem). Por

outro lado, a resolução de uma tal dificuldade de instalação da verossimilhança estaria, portanto, resguardadas na “coerência interna do texto” (PALLOTTINI, Op. Cit; p.19).

Vale neste ponto, citar como exemplo, da aplicação da verossimilhança no teatro, as ações das personagens em Shakespeare, notadamente na primeira cena de Hamlet (SHAKESPEARE, 2000), onde tudo leva a estabelecer uma dificuldade, Shakespeare magistralmente opera, de um lado, a necessidade de os espectadores acreditarem numa situação que exija a presença de um fantasma; e de outro, que esta mesma situação seja suficientemente forte para exigir das personagens tal credibilidade factual que façam-nas perseguir o fantasma até o seu encontro. Mais uma vez, no comentário de Pallottini:

O que Shakespeare faz para isso é, cuidadosamente, criar um clima: é meia-noite, o lugar da ação é uma muralha antiga e misteriosa, todo o ambiente é cheio de sombras. As vozes que se ouvem são profundas e lúgubres. Os personagens, divididos entre os que crêem e os que não crêem na aparição, de qualquer maneira falam solenemente sobre o assunto. O próprio Hamlet está preparado psicologicamente para aquela aparição. Ele quase a deseja – ou a deseja efetivamente. Todas estas indicações fazem o clima do início da peça solene, sério, decisivo. Agora, o fantasma já pode aparecer; dentro do faz-de-conta que é todo teatro. E que os espectadores já conhecem, pode agora aparecer o fantasma. Sua aparição foi preparada e já está garantida a sua verossimilhança (Idem, p.22).

De modo geral, as atribuições dadas por Aristóteles à personagem revelam a própria ação dramática naquela embutida. Para finalizar a questão do inter-relacionamento entre a ação dramática e personagem, fruto do enquadramento aristotélico, vejamos as palavras de Ball (1999, p.37): “o que a personagem faz é metade da revelação. Porque a personagem faz é a outra metade”. Nota-se neste comentário que a idéia de ação dramática e personagem são intersecções vitais para o todo teatral. É desta visão didática da personagem, que a grande maioria das dramaturgias vão ser montadas até a atualidade, raro poucas exceções de grupos e pesquisadores do fenômeno teatral.

Na tentativa de avançar um pouco mais acerca do mundo teórico que rege e determina o conceito para a personagem teatral e, de modo direto, chegar à idéia brechtiana da personagem e, conseqüente, estabelecimento da personagem-signo rei Lear/Hidetora, deixemos, momentaneamente o campo conceitual oferecido pelas reflexões de Aristóteles, sobre o assunto, para definitivamente encontrar a personagem segundo o pensamento de Brecht.

Antes, porém, vejamos, de passagem, de onde partiram os arcabouços hermenêuticos sobre a personagem pelo encenador alemão que – reunidos - irão ser

codificadas e lançadas sobre a égide do *teatro épico*, diferindo explicitamente daquilo proposto para a personagem por Aristóteles.

Inicialmente podemos situar a lógica dialética e os pressupostos à uma formação de uma estética em Hegel (*Georg Wilhelm Friedrich*), dentre as primeiras e mais contundentes influências no pensamento de Brecht. Como se sabe, foi da dialética descrita por Hegel que Brecht lançou mão para compor uma linguagem “específica” para o teatro e para a personagem. Considerando esta premissa do pensamento e prática teatral em Brecht, vejamos, seguindo o roteiro de Pallottini (Op.Cit) como a personagem adquire, a partir de Hegel, novos contornos e aprofundamento.

1.4.2. No olhar de Hegel...

Tomemos nossa atenção, mesmo que brevemente, para um passeio pela dialética hegeliana e de como esta modificou a maneira de interpretar (entender) a personagem. Idealista convicto, Hegel expressa, de certa forma, em suas obras, as tumultuosas transformações sociais oriundas de conflitos políticos e de classes por ele presenciados.

Como diz Pallottini (Ibidem, p.24), as idéias sugeridas pelas palavras *revolução* e *mudança* constituem o magma de seu pensamento. Deste modo, ver a mudança das coisas (as transformações) foi suficiente para gerar em Hegel uma visão transformadora do homem e do mundo. A partir disto, sua filosofia será sublinhada pela observação e explicação dos atos processuais que acabam por determinar os fatos pessoais, sociais, políticos e culturais. Pode-se dizer que toda esta máquina óptica condensa a lógica dialética hegeliana.

Conforme Pallottini, a visão dialética firmada por Hegel importa, para o estudo da personagem, pela introdução na estrutura da ação da porção contraditória que instala uma terceira posição incorporativa e avança na superação dos passos que vêm anteriormente. Na formulação do avanço dialético: “A” = “A”; “B” = “B”; e, portanto “A” não contém “B”; nem “B” pode ser igual a “A”.

Da dialética hegeliana pode-se, então, vislumbrar uma dinâmica antes não vista, atentando que: além do princípio fundamental da identidade e do terceiro excluído, é preciso entender que esta verificação do real é inócua, vazia de sentido prático.

(...) essa afirmação da identidade é tautologia – repetição pura e simples, redundância – e não nos deve bastar. É preciso, sim, acreditar que o vivo é igual

ao vivo e diferente do morto; mas também, compreender que o morto está contido no vivo e que a vida caminha sempre para outro estado – a morte – que esta contida naquela (PALLOTTINI, Op, Cit, p.24-25).

Noutro comentário sobre a lógica dialética de Hegel, Pallottini afirma que:

A lógica concreta, dialética, busca surpreender, dentro do princípio de identidade, indispensável a um pensamento coerente, a sua mobilidade, o seu conteúdo verdadeiro. “A” é igual a “A”, é claro, mas esta afirmação, conquanto lógica e indiscutível, não tem sentido se permanecer assim. É estática e inútil. Hegel explica que o princípio de identidade e, mais adiante, o princípio de contradição, são de natureza sintética, contendo também o outro da identidade, e mesmo a não-identidade, a contradição imanente. Quanto se diz homem se diz também o não-humano e quando se diz mortal deve-se saber o imortal, para que se possa estabelecer a diferença. Diferença é relação, relação entre diferentes (PALLOTTINI, 1983 Apud PALLOTTINI, 1989, P.25).

A personagem de teatro para Hegel se desenha então, a partir da possibilidade de conduzir os acontecimentos do drama. Para isto, deve primeiro estar ligada organicamente com toda a obra, indicando com isto que qualquer “mudança” ocorrida com esta, é em última instância uma mudança na estrutura da obra.

De maneira geral, a personagem é para o filósofo alemão a representação (objetiva, exteriorizada) do mundo moral (interior). “O personagem, para Hegel, é destarte, o portador do subjetivo, que se objetiva na ação dramática “(PALLOTTINI, 1989, p.27).

De tudo que foi dito sobre a personagem: de Aristóteles à Hegel, uma nítida impressão se avista, a de que a personagem só poderá ser inteiramente vasculhada teoricamente quando for considerada dentro de um aporte conceitual que relacione, como queria Brecht, seus traços viventes, sua ação momentânea com suas contradições e as contradições do ambiente em que está inserida.

A insuficiência conceitual de Hegel sobre a personagem é reorganizada e ganha um monumental vigor com Brecht. É que Hegel, apesar do avanço dialético, possui um arraigado sentimento trágico que obriga a personagem a viver num mundo eminentemente trágico, compondo-se de uma paixão individual racionalizada moralmente e, portanto, presa indefinidamente ao arcabouço de uma tragicidade moderna.

Disto, a obra dramática em Hegel seria o desenrolar das ações das personagens, uma construção de “[...] uma luta entre personagens vivos que perseguem alvos opostos, em meio a situações cheias de obstáculos e perigos [...] e deve ser constituído pela dinâmica de uma pessoa moral em ação.” (Op. Cit, Idem). O caráter dinâmico da

personagem em Hegel informa da ação desta por sua vontade, que antes de mais nada, é expressão de sua liberdade em contato com outras vontades. De modo que, tais acontecimentos postulem as vontades e não fatos exteriores.

De certo modo, estes contornos da ação das personagens em Hegel, como integradas à obra e de como as vontades direcionam a uma certa estrutura de pensamento para as obras, são embriões de idéias que postas pela clareza da “superação dos contrários” e a “emergência dialética” oferecida pela estética de Hegel, aliadas ao contexto político-social da proclamação da república de Weimar (Alemanha), e pelo tratamento irônico e revelador dos temas e personagens de Frank Wedekind, um vanguardista alemão do começo do século XX; além da grande influência do teatro épico já produzido por Erwin Piscator, são em conjunto a fórmula com a qual Brecht segue com rigor para a construção de seu pensamento teatral anti-ilusionista que ele chamará de épico e possuirá um orgânico desenvolvimento, passando por várias facetas e fases.

1.4.3. Finalmente para Brecht...

Já respaldando nossa abordagem à personagem pela concepção brechtiana desta e do teatro, observamos que, desde sempre, o teatro épico de Brecht é – dividido – do ponto de vista do foco narrativo e da relação apresentativa das personagens, pois, “quando Brecht pede ao ator que não se identifique com a personagem, para poder criticá-la, põe um foco narrativo fora dela, representado pelo ator que assume o papel de narrador fictício”. (Candido, 1987, p.30). Brecht toma e desloca a função da personagem provocando uma cisão - esquizóide - de grande impacto na obra tornando-a uma obra híbrida que contém em si um potencial a ser gesto, matéria imagética e não puramente literária.

Essa fissão na tradição teatral e diretamente na personagem provocada por Brecht vem colocá-lo em primeiro plano nas discussões mais profundas no âmbito teatral. De modo que as postulações brechtianas tornam-se pontos essenciais para a compreensão do fenômeno teatral e da personagem.

Sobre esta relevância na cena teatral mundial, Vieira (1996) afirma que “Brecht é fundamental”. Este predicativo inclui Brecht no espaço da história do teatro tanto no âmbito da dramaturgia e encenação quanto na teorização sobre o teatro. Costuma-se dizer que o conjunto de obras poéticas e teóricas do teatro brechtiano realizou uma nítida

divisão sobre o fazer teatral, tendo como cerne a diferenciação com os postulados aristotélicos para cena.

Tomando como princípio a mesma argumentação contra o naturalismo, Brecht desenvolveu em 1930 um princípio de teoria sobre o teatro épico, na qual o dramaturgo e encenador alemão delineou os pontos de ruptura entre o que ele chamou de a forma dramática e a forma épica do teatro (VIEIRA, Op. Cit, p.126).

De maneira geral, Brecht constrói suas peças com o objetivo de fazer a audiência pensar e não só sentir as sensações das personagens. Quer evitar a catarse. Para isto, desenvolve um teatro onde a personagem se desnuda dos traços psicológicos e até mesmo morais; na cena épica, a personagem torna-se alvo das forças externas que a movem à ação. Em suma, no teatro brechtiano a personagem perpassa pela curva das contradições e, neste traçado, mostra-se por que é, e o deve fazer ou não fazer para, a despeito de seu desejo, confirmar a contradição que formula a sua vida.

Sintetizando: em Brecht, a personagem é construída muito mais para descrever seu percurso, para assim “de-mostrar” ser o que é. Longe de ser uma especulação positivista para a personagem, a concepção épica de Brecht abre-se para o caráter do diverso; ou seja, as personagens são vistas pelas contradições que as constituem.

Pallottini (1998), em seu livro sobre a personagem, aqui perseguido de perto como um roteiro de sua história e formação de seu sentido, reserva um capítulo para apresentar a “*personagem segundo Brecht*”.⁸ Tomando a peça *Tambores da noite* e a personagem *Kragler* como um dos exemplos de como a personagem aciona e faz parte da contradição, vejamos o que diz Pallottini: “*Tambores da noite* põe à mostra o fracasso pessoal e social de *Kragler*. Há aqui uma nítida descrição do fracasso da personagem devido às próprias contradições internas” (Op. Cit. p. 92).

Segundo Dort, citado por Pallottini (ibidem), com esta descrição do fracasso pessoal e social de *Kragler*, Brecht inaugura uma nova forma dramaturgica, em que o exercício teatral introduz uma espécie de jogo, de distância, que incita o espectador não a aderir totalmente à ação e aos personagens, mas a compreendê-los, mesmo a julgá-los (PALLOTTINI, 1989, p.93).

⁸ Para tanto, a autora se vale da obra de Bernard Dort: **Lecture de Brecht**. Paris: Éditions du Seuil, 1960. Dort é profundo conhecedor da vida e obra de Brecht; neste trabalho faz uma apresentação do pensamento e teatro de Brecht a partir de suas peças e personagens, retirando destas o primordial de sua filosofia e prática condensada no teatro.

Ou seja, em Brecht a personagem se torna uma peça de descobertas, um elemento para mostrar a condição do homem. No dizer de Pallottini (1998): “o personagem de teatro segundo Brecht é uma criação da razão, que deve usar a sua razão, e fazer apelo à razão dos espectadores [...] Antes de mais nada agem como agem” (Op. Cit, p.109).

Por fim, “o personagem para Brecht é uma entidade criada para exemplificar algo (em alguns casos, ao menos), para provar alguma coisa” (Op. Cit, p.113). Veja-se o exemplo de *Galy Gay*: se transforma inteiramente, transmuda sua identidade e personalidade para demonstrar que ele pode ser transformado em outra pessoa, isto é, o homem é apenas um homem, conseqüentemente, pode ser substituído por outro.

Para esta comprovação do que é ou pode ser uma personagem, Brecht utiliza-se da idéia (estrutura) da contradição em lugar do conflito. Em linhas gerais, temos no conflito uma seqüência de ações interpoladas por vontades (personagens) que se entrecrocaram, a partir disto, confirma-se a ordem existente ou uma nova ordem é instaurada. É esta a essência do conflito. A validade da resolução no conflito vale para todos. Enquanto na contradição, a personagem não é vista como simbolização idealizada em heróis, mas sim por meio do próprio homem, em relação conflituosa, tencionada com outros homens e com a sociedade. O resultado é um refluxo crítico.

Assim, a contradição está acima das personagens, ela existe a despeito das personagens e todas estão a ela submetidas. No conflito, a mudança dá-se em nível de relações que se embatem, já na contradição a mudança é de essência. De forma que, na contradição, os conflitos estão interligados, as personagens existem dentro de uma dinâmica correlativa uma com as outras.

Toda esta estruturação da obra dramática e do teatro por meio da contradição é uma tentativa objetivada de Brecht para que o público passe a compreender sua própria história, e disto poder agir e modificá-la pela luta contra as contradições que se lhe abate na esfera social e econômica de sua existência histórica.

Este mecanismo formativo da personagem, dentro de uma estrutura de contradição, se dá por toda a obra brechtiniana. Podendo ser visto em Baal, personagem-título na primeira peça de Brecht, e nas demais personagens como Galy Gay, de *Um homem é um homem*; na relação entre Garga e Schlink, de *Na selva das cidades*; em Tereza Carrar, de *Os fuzis da senhora Carrar*; em Galileu, de *Galileu Galilei* e outros tantos.

Considerando esse caminho construtivo e valorativo da personagem e de sua história propriamente dita, passaremos, a partir de agora, a vê-la analiticamente em suas particularidades e características dentro do teatro e posteriormente do cinema. Para depois desse assento prático da personagem, e já no tratamento da personagem-tipo rei, verificar os intercâmbios de sentido e significação entre as personagens *Lear* e *Hidetora*, na formulação da personagem-signo rei.

1.5. Re-conhecendo a personagem

Pensando em termos de espaço discursivo, afora outros elementos essenciais decorrentes da ação dramática em si, ou da “teatralidade”, a personagem centraliza em importância tanto a ação cênica quanto a narrativa textual na obra teatral. Com isto, afirmamos que a personagem é vetor da narrativa teatral e de qualquer outra narrativa, mesmo quando não citada diretamente. E, dependendo do contexto, é um signo que se metamorfoseia em inúmeras direções, mas sempre apontando, sugerindo, rabiscando o espaço do humano e, mais das vezes, como signo, na potencialidade semiótica, de tal.

Muito já se falou sobre a personagem nas escritas indiretas⁹, sobretudo o romance e o conto, contudo, verifica-se maior dedicação e minúcia de sua abordagem no contexto do teatro.

Tal prognóstico e utilização justificam-se, de um lado, pela constante necessidade de concretização da personagem no palco, e de outro, pela sua marcante e imprescindível presença na dramaturgia. Pois, é a personagem quem vincula, sustenta e assegura a vida no mundo do teatro.

⁹ A noção de posições diretivas da personagem na literatura dramática compõe-se estritamente a partir do uso e focalização desta nas narrativas dramáticas. De modo tal que, no teatro, a personagem recebe um tratamento por assim dizer, direto. É ela quem fala sem a mediação de qualquer narratário (ou narrador). Enquanto que as narrativas indiretas, ou seja, aquelas em que a personagem é predominantemente acionada a partir de uma voz que se lhe representa segundo as postulações de narrador, foco narrativo e planos de consciências, muito mais apropriadas e validadas para as narrativas indiretas: romance, contos etc. Muito embora encontramos a personagem de primeira pessoa em um romance e num conto. Ali, a ação da personagem que é o próprio narrador, obedece uma estrutura narrativa mais complexa, mesmo com a total predominância. O que queremos apontar é para o caráter definidor da ação da personagem como determinante da própria estrutura narrativa do próprio teatro. Pois mesmo quando o romance e o conto apresentam personagem de forma direta, em primeira pessoa, nem por isso esta aparição modifica a estrutura do romance e do conto. As possíveis transformações das características de uma obra narrativa em uma obra dramática ficam reservadas a uma ativação cênica. Assim a natureza da personagem direta, ou seja, do teatro é diferente da personagem direta, em primeira pessoa (do romance ou do conto). Aqui, elas estão essencialmente dispostas a revelar o mundo no qual vivem sob a forma narrativa. Enquanto que lá – na personagem de teatro – a narração se dá pela via da ação direta, ou seja, ela nasceu e vive para narrar o seu mundo pela ação, sem qualquer prerrogativa ou dependência estrutural ou de finalidade senão de aparecer-se.

De início, ergamos um primeiro olhar sobre a personagem a partir de Antonio Candido (1987), para quem a questão da personagem teatral liga-se diretamente à questão do *foco narrativo* e da própria *ficcionalidade*, sendo esta última definidora da especificidade da personagem teatral.

Tendo como horizonte a idéia de gênero ficcional em literatura, o autor passa a construir uma teoria da personagem pela distinção de fundo estrutural do gênero dramático com as demais formas literárias e filmicas, onde a personagem realiza-se como concretização específica do leitor/espectador.

Desse modo, para Candido (Op.Cit) cada gênero possui a sua maneira de formatar sua geração de imagens e o condutor destas, é o *narrador* para as formas indiretas e a *personagem* nas formas diretas. Esta arrumação gerativa no interior dos gêneros Candido chama de “aspectos esquemáticos” que são resultados da “atividade concretizadora e atualizadora do apreciador adequando” por meio de operações lógicas associativas ou “contextos objectuais” (CANDIDO, 1987, p.13).

Assim,

Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem, [...] podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc. (CANDIDO, 1987, p.14).

É desta constatação que cada gênero literário cria, por assim dizer, a sua forma de expressar e de narrar, que Candido inicia uma delimitação do que venha a ser *a personagem no teatro*, estabelecida pelo relevo que as personagens podem adquirir no interior de cada gênero. Uma primeira distinção operativa diz respeito à *mediação*, entendida como a maior missão da personagem. A natureza da mediação definirá, portanto, o próprio corpus da personagem uma vez que “[...] o cinema e o teatro apresentam grande número de aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recursos à mediação física do corpo, da fisionomia, da voz” (Idem.p.14).

Com isto, vemos que a personagem é uma mediação concreta entre o que se narra e a própria apresentação do narrado, havendo, portanto, variações deste último aspecto de acordo com o gênero ou suporte.

Por outro lado, dentro de um quadro mais específico quanto à personagem, o teatro teria importantes singularizações em relação ao cinema e ao romance. Na busca de caracterização da personagem no teatro, Candido (1987) explica que no poema há uma

vivência descritiva de uma personagem, ou vivência de estado, para caracterizar o ambiente poemático, ”[...] mas enquanto a poesia, na sua forma mais pura, se atém à vivência de um ‘estado’, o gênero narrativo (dramático) transforma o estado em processo, em distensão temporal” (CANDIDO, 1987, p.28).

De forma que há no teatro uma onisciência ficcional levada à cabo pelas personagens diretas (personagens da obra dramática) que, ao falarem, revelam-se por completo, mesmo quando tentam encobrir suas pretensões (Candido, 1987, p.29).

Candido fala ainda de uma função narrativa dada pelas rubricas que correm paralelas à ação narrativa das personagens. Assim, para ele, a função narrativa,

[...] que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, como os atores e cenários, intervêm para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto que as próprias personagens se manifestam diretamente através dos diálogos [...] não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambientes. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorvem’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade (Idem, 1987, p.29).

Com isto, evidente está que a questão do foco no gênero dramático gera sua especificidade. E disto tem-se que o diálogo é concebido no teatro (dramaturgia) “de dentro das personagens, tornando-as transparentes em alto grau [...] já no cinema o diálogo é concebido como de caráter épico-dramático; ao que parece, mais épico que dramático” (CANDIDO, 1987, p.30).

Isto porque, segundo Candido (Op. Cit), as objetividades são apresentadas como puramente imagéticas e cujo foco que é conseguido por meio da focalização narrativa da câmera que: “através do seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve, o *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos”. (p.31)

Notadamente sobre a personagem teatral, Candido (1987, P.31) assegura que é ela quem instaura o sentido de ficcionalidade tanto na literatura quanto nas artes que narram ou apresentam um estado ou estória. Assim, a personagem adquire status de elemento imprescindível à organização e significação dos estados sîgnicos cujos atributos norteiam a “contação de histórias”, seja na oralidade mais primitiva, passando pelo relato escrito (as literaturas), seja nas elaborações tecnológicas de forma fílmica ou hibridizadas. Comentando sobre a profundidade sîgnica da personagem no teatro, o autor afirma que: “no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas ‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator)” (IBIDEM, p.31).

A fundação conceitual acima imprime uma inequívoca marca para a personagem: a ação, e como tal recebe de Yan Michalski a seguinte definição: “O personagem é a soma de todas as ações dramáticas executadas por um indivíduo no decorrer de uma peça. Podemos definir o personagem através de uma síntese de suas ações (trata-se aqui de personagem no sentido de criação do autor, não ainda no sentido de composição do ator)” (MICHALSKI, S/D, p.9).

A oportuna distinção entre a personagem como ficção literária e a personagem como argamassa e produto da elaboração técnica do ator, trazida por Michalski, vem demonstrar o quanto sua primazia codifica todo o conjunto *formativo* da dramaturgia e *performativo* da encenação. Ainda assim, o estudioso acima descreve a personagem dentro da dinâmica da ação dramática presente no texto teatral e, conseqüentemente, em sua cena.

Logo, pode-se compreender que, muito embora para efeito de estudo e teorização, a *ação dramática* e *personagem* sejam elementos constitutivos e primais de uma peça teatral, ambos são em última instância interpolados reciprocamente - visão bastante tributária da noção aristotélica de teatro e de personagem, conforme veremos a seguir -, na medida em que a ação dramática faz-se pela ação contingenciada das personagens e a personagem (por sua vez) estrutura e consolida o percurso da ação dramática.

Ou seja, ambas são modos operantes de uma mesma nucleação de forças, sendo que a personagem por aproximar-se da figuração humana ganha maior relevo de caracteres, enquanto a ação dramática inclina-se na via dos comportamentos humanos, o que vem, por sua vez, reforçar a impressão de paradigma da personagem como pessoa. Assim, enquanto a personagem se situa e movimenta-se na fachada externa da peça teatral, a ação dramática corre subterraneamente como base estrutural submersa, mas que institui as próprias ações das personagens.

O cinema, em contraposição ao teatro, que necessita, via de regra, da presença contínua da personagem que deve realizar uma ação e assim fazer existir a obra, pois, jamais o palco deve permanecer vazio. Teatro e cinema, são artes cuja presença da personagem pode ser substituída por outros elementos narrativos, no dizer de Candido: “A imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes – sem a personagem – podem mesmo representar fatores de grande importância” (Op, Cit, p.31). Tais afirmações consideram que predominantemente, as imagens da câmera que narra realiza ação de comunicar sobre a

personagem, seus pensamentos, momentos, etc; enquanto que no palco a ação narrativa tem como premissa a presença do ator-personagem.

1.5.1. A personagem de/no teatro

Décio de Almeida Prado (1987) desenvolve uma análise da personagem no teatro a partir da diferenciação comparativa desta com a personagem do romance. Segundo este crítico teatral, uma primeira distinção bastante aparente é a de que, no romance, a personagem, embora seja central é apenas um elemento dentre outros, enquanto que no teatro “a personagem constitui a totalidade da obra. Nada existe a não ser através dela.” (p.84).

Nota-se desde já que a questão da personagem teatral particulariza-se na intersecção relativa aos elementos de outros códigos: de um lado pela focalização entre o cinema, que formaliza elementos narrativos além das fronteiras da personagem e, de outro, pela centralização de ser a personagem teatral o próprio e único elemento narrativo, ao contrário do que ocorre no romance. Portanto, a definição da personagem teatral advém muito mais pela sua diferenciação.

Quanto ao sentido de uma obra, Prado (1987) informa que é o diálogo que caracteriza um sentido maior e dá definição dramática à personagem e ao teatro. “[...] o teatro, propriamente dito, só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria” (p.86).

Mais à frente, aprofundando o debate, o autor estabelece um outro ponto de análise e propõe desvendar como a personagem se caracteriza no teatro. Intento de uma resposta, o crítico brasileiro segue de perto as postulações propostas pelos manuais para a construção das personagens (Playwriting), em que a personagem é 1) *pelo que se revela*; 2) *pelo que as outras (personagens) dizem dela*; e 3) *pelo que efetivamente realiza (faz, age)*. Sobre este primeiro aspecto, pode-se entendê-lo como um instrumento de descrição capaz de executar um certo acesso à introspecção do pensamento da personagem, segundo as informações das quais ele mesmo presta, isto é, deixa às claras; Prado informa três tipos de elementos do primeiro nível (o *confidente*, o *aparte* e o *monólogo*).

Assim, neste primeiro espaço do Playwriting (*o que a personagem revela sobre si mesma*), o elemento analítico é o *confidente*. Entendido como “desdobramento do

herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável” (PRADO, Op. Cit. p.89).

Tomando como exemplo a personagem-signo rei Lear/Hidetora, podemos citar como confidente: o bobo/Kyoami; Kent; Cordelia; cujas vozes realizam mais das vezes o traço do confidente sobre a personagem. “No aparte o confidente somos nós: por convenção, só o público ouve as maquinações em voz alta”. Tem um caráter muito mais informático sobre a temporalidade das ações de que as análises da personagem. (Op. Cit. Idem).

Já no monólogo (solilóquio) cuja premissa é que as personagens estão sozinhas, sendo que no mais das vezes os devaneios solitários são considerados sintomas agravados de uma insipiente desagregação mental (Op. Cit. pp.90-91).

Particularmente, o monólogo em Shakespeare é assim descrito:

Já bem mais próximos da marcha real do pensamento, como as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica, estão os monólogos de Shakespeare, um dos quais ‘To be or not to be’ gravou-se mesmo na imaginação popular como o exemplo mais perfeito da reflexão poética sobre o homem. O monólogo em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público (PRADO, p. 91).

A segunda maneira de revelação interior da personagem (*pelo que ela faz*), é a sua ação. Nos diz Prado que “[...] a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo.[...] se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva” (PRADO, Op. Cit, idem).

Na imanência da ação, dois traços fundamentais incidem sobre a “forma-ação” da personagem: a representação da ação não como atividade física, mas como comportamento e atitude enunciativa, mesmo no silêncio, pois também este surge dentro de um conflito que lhe dá grande significado; e o outro aspecto de bastante influência à personagem é o tempo. Comumente, uma peça de teatro realiza-se em uma ou duas horas¹⁰.

Este tempo característico do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços, favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza – e nem por

¹⁰ Existem é certo, espetáculos contemporâneos que chegam a uma duração de dez, quinze horas; e há espetáculos experimentais que perduram por dias sem qualquer prejuízo estético.

outro motivo a palavra teatral passou a ter o sentido de exagero já próximo da caricatura (Op. Cit, ibidem, p 93).

Quanto ao terceiro modo de caracterizar a personagem (*pelo que os outros dizem a seu respeito*) Prado, abastece a questão naquilo que considera o mais antigo e atual problema do teatro: a relação autor-personagem. Para o crítico da cena e dramaturgia brasileira, qualquer personagem é, antes de mais nada, a expressão de um autor. Desde sua origem, o teatro é a própria estória desta relação que no coro grego tornou-se a mais ampla exposição; no Renascimento com Shakespeare ganhou a forma de inquietações e mediações diretas através do pensamento internalizado da personagem, passando pelo extremismo das peças de Teses. Todo este percurso foi desenvolvido numa graduação mais explícita em que o autor deixava a personagem subjugada a suas idéias e falas.

O impasse teórico só adquiriu um repouso com Brecht que revelou em sua proposta prática um novo condicionamento de tomada de consciência da personagem.

Brecht, com efeito, reformulou a relação autor-personagem em termos originais, tornando-a a questão capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever (PRADO, OP. CIT, P. 96-97).

Com isto passamos a compreender que toda a formulação épica para o teatro, feita por Brecht é uma engrenagem que desloca o foco da presença do autor quanto à personagem, colocando-a, distribuindo-a e reelaborando-a no palco: no cenário, nas canções.

A personagem não perde, portanto, a sua independência, não abdica de suas características pessoais; mas quando canta, quando vem à ribalta e encara corajosamente a platéia, admitindo que esta no palco, que se trata de uma representação teatral, passa por assim dizer a outro modo de existência: se não é propriamente o autor, também já não é ela mesma (IDEM, IBIDEM. P.97).

Antes de adentrar nas configurações daquilo define uma personagem na dramaturgia, declinamos rapidamente sobre a constelação imagética que assegura sua condição simbólica de teor mitológico e religioso em seu primeiro e principal palco de realizações: a tragédia grega. Uma vez que, ainda nos primórdios de ser descrita no teatro grego com traços culturais distintos, a idéia de fustigar a verdade, o real, através de um subterfúgio, onde uma nova identidade é atribuída a si mesmo, é que, neste jogo de

aparências, se distancie das imagens do real, é em síntese o embrião do teatro e, por conseguinte da personagem teatral.

Misto de fantasia e realidade num só momento, o teatro, seja como espaço/momento de socialização comunitária ou mesmo como um ato comunicativo diversificado, irrompe-se na vida para, através das histórias de seus personagens, recontar outras histórias; desejadas, necessárias ou mesmo puramente inventadas para o divertimento.

Em suma, o teatro (na literatura e pela encenação) é um lugar de *falar*, e de ver, - para contemplar sua etimologia central -, que se concentra na produção simbólica da vida e dos homens em interação social, num jorro de possibilidades onde o homem pode pôr para si mesmo a variedade de posições e situações da vida.

Esta imensa porta para o diálogo, que é a dramaturgia, criada pelo homem, tem na personagem seu elemento mais visceral para representar-lhe sob as mais cruciais situações. E assim, na infância desta arte, duas modalidades agregam-se na forma de pólos antagônicos à condição humana: a tragédia e a comédia. Não é de outro modo que a tragédia vai apresentar as virtudes do homem, enquanto que a comédia irá vascular os vícios e desvios da moral e do caráter humano para imprimir-lhe toda a sorte de desencontros oriundos destes perfis em interação recíproca.

Passando pelas origens do teatro e da personagem teatral, após uma descrição poetizada das origens do deus Dionísio, Pallottini (1989), nos diz que, diante a aceitação, o que equivale dizer, estilização e esteticização de Atenas, o mito dionisíaco transformase em grandes festejos para a polis grega. Celebra-se agora, portanto, a Dionísio, com outra ordem e solenidade; “mas é claro, das origens provém sempre a real natureza do deus; ele continua a ser a divindade ligada ao delírio, às coisas do corpo e da ebriedade. Nunca perdeu sua natureza total, de ruptura e diversidade” (PALLOTTINI, 1989, p.7).

A importação do culto e das festividades do deus Dionísio pela cidade-estado Atenas, indica um nítido processo de identificação corporativa onde a metáfora da mudança, da transformação, da sujeição, do disfarce, encontrou na avidez do divertimento, do encontro social e da discussão da religiosidade uma convergência única e sem prerrogativas. Ou seja, as cidades gregas se habituavam a ter no teatro o mais importante momento para alimentar, de um lado, seus mitos fundantes, e de outro, o direcionamento e confirmação de um significado para seus modos de existir no mundo em relação aos outros povos. E, por mais revestido de simbolismos e fé que fosse, o teatro era a busca objetiva, sob a dimensão coletiva e pessoal da felicidade, do

entendimento dos malogros e principalmente da busca da vida eterna: Esta busca iniciada no culto de teor mitológico esvai-se na brincadeira e no divertimento para posteriormente, na forma dramática e através das personagens, gerarem importantes oportunidades para o sufrágio universal de todo tipo de questionamentos sobre a vida dos homens. No dizer de Pallottini (1989), “a que altura o templo passa a ser um teatro e o deus uma ficção? Nesse momento, sem dúvida, nasce o personagem” (Op. Cit; P.8).

Para esta autora, a personagem teatral remonta à própria origem do ser humano, como elo perdido de sua busca na simbolização e identificação dentro da história e da cultura através da emblemática simulação de homens e mundos, dito melhor, na projeção ficcional de pessoas e realidades.

Assim, no ludicismo teatral cria-se o *homo fictus*. Não é de outro modo que na origem simbólico-mítica do teatro, a informação da mentira, da simulação, da máscara, da sombra e do outro está contida como premissa para a realização deste jogo.

Dentro desta premência da arte, é ponto pacífico relacionar a personagem às pessoas reais. Em suas primeiras palavras sobre o assunto, Pallottini (1989) desfaz esta intenção equivocada, afirmando que a personagem teatral é antes de tudo um

Ser composto pelo poeta a partir da realidade, o personagem não reúne, em todo caso, todos os traços passíveis de serem encontrados num ou em muitas pessoas, seus modelos. Personagem seria, isto sim, a imitação, e portanto a recriação dos traços fundamentais da pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios (PALLOTTINI, 1989,p.5).

Cabe aqui dizer que os critérios nos quais os poetas borboleteiam a trama e as personagens, em que estas últimas caminharão nas trilhas do conflito e deste modo percorrendo a trama de uma peça, são critérios oscilantes: podem ser artísticos, ideológicos, históricos e outros; deles são criados mundos específicos para que as personagens vivam, interajam e busquem seus objetivos (desejos). Cada mundo exposto cria, por sua vez, um correlato aproximado e/ou distanciado da realidade inferida, dialogando, deste modo, através da linguagem com a sociedade que se lhe representa, confirmando ou criticando seus comportamentos, fatos e relações.

Cabem ainda algumas palavras sobre a dimensão da personagem e sua intrincada relação com a ação dramática, nesta lúcida passagem de Pallottini:

Quem conduz ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se a ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem. O personagem é um

determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por uma artista-autor, e por um artista-ator (PALLOTTINI, Op. Cit; P.12).

E ainda:

O personagem, esse contorno de ser humano feito por um criador, mais ou menos preenchido de detalhes, imitador de uma pessoa, que está destinado a cumprir um papel na peça de teatro, dizendo, fazendo, agindo, mostrando-se por gestos, atitudes, entonações, levando adiante a ação dramática que é a essência da obra teatral (PALLOTTINI, Op. Cit; p.13).

Posto isto, evidente está que a personagem é o próprio motor contínuo da ação dramática, isto em termos das conseqüências de suas ações, que, via de regra, impulsionam toda a peça para um determinado fim, ou conclusão.

A idéia de conseqüência, armada pelo desenvolvimento do conflito pelas quais as personagens passam, acaba por autorizar uma compreensão da estrutura dramática, a partir da fórmula aristotélica para o teatro. Isto é, onde a estrutura narrativa da ação dramática se dará pelo encadeamento contíguo de uma armação apresentada, ou seja, o *início* da peça, seguido por eventos que levam a uma divergência de interesses, o *conflito* propriamente dito; e, por fim, a consecução paliativa dos interesses, o *desfecho* da peça. A personagem trabalhando por *Estase e Intrusão*¹¹, faz rodar a engrenagem da peça até seu final. Neste sentido, a personagem não passa de agente da ação dramática.

Tentando observar, no contexto da conceituação da personagem à luz da moderna configuração de seu papel não só na obra teatral, mas em qualquer espaço ficcional, inclusive no cinema, de uma maneira geral, temos que a personagem formaliza “um ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (Beth, 1985 Apud Pallottini, Op. Cit, p.14).

Vê-se claramente que a definição acima se declina para as questões, de um lado, da autonomia do autor e conseqüentemente de suas escolhas, e de outro, para a premência objetiva da personagem em ter de cumprir uma missão; havendo neste caso, uma ligação

¹¹ De acordo com Ball (1999) Estase e Intrusão são elementos complementares dentro do conflito para fazer a ação dramática mover-se. De forma que: “estase é o status que existe no mundo da peça, a partir de seu começo. A Intrusão é algo que abala o status que, causando ou liberando forças que compõem o conflito não mais colidem, uma nova estase é obtida, e a peça termina”.

vital entre *desejo* e *motivação* como ingredientes que justificam a personagem e/ou sua ação.

1.5.2. A personagem de/no cinema

Sobre a personagem no cinema, ou cinematográfica, Salles Gomes (1987) nos fornece uma série de pistas que acabam por enlaçar as características que podem traçar alguma definição. Seguindo alguns desses traços, vamos a partir de seu reconhecimento, interpolar o que mais nos interessa, como elemento definidor para o ladeamento teórico desta personagem com a personagem-signo.

Inicialmente Gomes (1987) coloca a questão da personagem cinematográfica dentro das relações de resistências e incorporações próprias da linguagem e história da arte cinematográfica, assim, para o referido autor, o cinema é tributário da linguagem literária (romance, novela) e do teatro.

O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente a arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula(GOMES, 1987, 105-106).

A análise da personagem no cinema, passa então, pela reflexão deste impasse sobre a “impureza” do cinema pela incorporação das outras linguagens, buscando-se com isto situar a personagem cinematográfica também a partir de uma relação comparativa com a personagem literária (do romance e do teatro, conforme as exposições anteriores de Candido e Prado na mesma obra). “*Definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores*” (Op, Cit, p. 106).

Ao que disto remete que: “*Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance*”(Ibidem). Daí porque ser a personagem de cinema bastante tributária do teatro, pela fisiologia estética de ser representada por pessoas, e do romance pela desenvoltura narrativa.

Grosso modo, Gomes conclui que as características postuladas para a personagem literária (do teatro por Candido, e romanceada e novelística por Prado) fazem-se presentes e também constituem a personagem cinematográfica:

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem [...] verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular (GOMES, 1987, p.107).

Contudo, como se verá a questão mais emblemática para a personagem cinematográfica pauta-se na focalização narrativa, isto porque embora as personagens de um filme qualquer não prescindam de um narrador, e elas mesmas desenvolvam toda a trama do enredo até o seu final, sem a presença marcante de um narrador, que comente, com ou sem onisciência, para quem assistem ao filme, ou mesmo para as demais personagens, como fluxo interno, não deixa de constar, de narrar a cena pela simples presença. Contudo, nada disto (a sua presença) garante que as personagens executem suas ações como, via de regra, se vê no teatro, pois o narrador é a própria câmera, é externa e interna ao que se passa na película.

Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permiti verificar que o narrador, isto é, o instrumento mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem (Idem, p.107).

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 narrativa, mas uma operação do narrador. Assim, toda personagem cinematográfica, é postulada pela câmera, são truques narrativos: “*basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado ‘campo*

contra campo, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro” (Op, Cit, p.7).

Ao contrário do que ocorreu no teatro, que é fundado (no Ocidente) a partir do diálogo, no cinema, a idéia do diálogo como portador da própria personagem foi estruturada aos poucos, com a incorporação do recurso de captação sonora. Somente após sucessivas experiências narrativas da personagem, o cinema formulou, em seu sistema de linguagem, a personagem a partir do diálogo. Posteriormente, esse recurso foi laboriosamente extenuando-se e definido a maneira de as personagens se apresentarem. “Durante os primórdios do cinema falado, a tendência foi empregar a palavra apenas objetivamente, isto é, a forma de diálogos através dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação”(Idem, p.8).

De posse da fala o cinema excursionou nas possibilidades narrativas da literatura (romance), “Mais tarde, a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo, tendo havido períodos em que o método foi empregado com frequência considerável” (Idem, p.108).

Gomes (1987) nos informa ainda que esta utilização pelo cinema da fala (diálogo) formatou para as personagens força dramática e outros efeitos de caracterização.

A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens. Esse recurso assegurou não raro dimensões dramáticas novas às personagens (Ibidem, p.108-109).

Por fim, no avanço tecnológico e estético, dentro da compreensão da linguagem cinematográfica, as personagens tornaram-se independentes da focalização narrativa e da necessidade de objetivação interna, como uma necessidade peculiar para sua apresentação. Pois, “Quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior” (GOMES, 1987, p.109).

Chegando mais próximo de nosso caso particular da personagem-signo, a partir de sua configuração sígnica *Hidetora*, e consorciado com o pensamento de Gomes (1987)

quanto à compreensão de que há personagens cinematográficas que não são feitas exclusivamente de palavras, mas também de imagens, lembranças, citações, alusões, desejos etc, e mesmo há aquelas personagens que nem mesmo aparecem no filme mas são tomadas sógnicamente como uma personagem de capital valor. Como no caso apresentado por Gomes, da personagem “moça” em *Cidadão Kane*; esta personagem sequer aparece no filme é apenas uma lembrança da personagem *Bernstein*, que “entreviu-a num cruzamento de barcos no rio Hundson. Durante alguns segundos”.

Pois bem, durante toda a sua vida não houve semana, ou talvez dia, em que não se lembrasse dela. O espectador da fita não vê a moça, as barcas, o rio Hundson, nem Bernstein na situação do encontro ou, em seguida, na da recordação periódica. Tomamos conhecimento de tudo isso apenas por uma frase que ele diz a um repórter que o entrevista. Ainda aqui, todavia, seria inexato pretender que a personagem fugidia e inesquecível dessa jovem se constitui apenas de palavras, pois a sua estruturação permanece na dependência da tonalidade da voz e, sobretudo, da expressão nostálgica da personagem de Bernstein (GOMES, Op, cit, p.109-110).

Com este exemplo evidente fica que a “moça”, afeto amoroso-platônico da personagem *Bernstein*, é muito mais uma realização sógnica em nível simbólico para *Bernstein* e em iconicidade para os espectadores. Para ele foi um relance, um momento (*símbolo*) que se desdobra pela lembrança em pura aparência (*ícone*) e qualidade (*índice*); enquanto para nós espectadores, ela é indicializada pela voz (entonação), pelas expressões platônicas de sentimentos (expressões, gestualidade, lembrança).

Da mesma forma a personagem-signo é pura possibilidade no vetor Lear (a partir da personagem-tipo rei Lear da obra literária), das imagens realizadas pela personagem-tipo *Hidetora*, do filme. Assim, para a personagem-signo no vetor *hidetora*, o ambiente, as vestes, as entonações, as cores do figurino, as gestualidade sonora e física de *Hidetora*, são a própria materialidade da personagem Lear. Ou seja, considerando a aproximação sógnica entre elas (*Lear* e *Hidetora*) as imagens desta são a corporificação das palavras daquela. De um lado, Lear, como mera intenção verbal (sonora) que é, é pura possibilidade sógnica para a personagem-signo do vetor *Hidetora*; de outro lado, *Hidetora*, compõem a personagem-signo com símbolos de imagens, sendo com isto um *símbolo* para o vetor Lear.

Em termos de concretização sógnica, podemos dizer, embasados em Gomes (1987) que a personagem de romance feita exclusivamente de palavras (na verdade são

Ícones até se concretizar pela mente ou voz do leitor), enquanto a concretização da personagem cinematográfica é basicamente condicionada por um contexto visual.

De modo geral, a análise de Gomes (1987) sobre a personagem cinematográfica incorpora os signos da personagem de teatro, do romance e da novela para compor uma descrição por oposição destas e de suas características sógnicas para afirmar-lhes na personagem no cinema. E, após um vasto redobramento comparativo, o autor passa a configurar mais especificamente a personagem cinematográfica.

De início toma, a mobilidade da personagem literária para definir alguns contornos singulares à personagem do cinema. Uma primeira peculiaridade é que, assim como no teatro, a personagem de cinema é medializada, corporificada, materializada pelo ator (uma pessoa, um ser humano, com raríssimas exceções). Em seguida, e decorrente desta primeira concretização, tem-se a mobilidade visual entre a personagem e o público. *“A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e outro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro”* (GOMES, 1987,p.112).

Para o autor, a relação de intimidade produzida pela articulação da personagem do teatro é maior no cinema pela ação fundante: no teatro a mobilização é fluídica, já no cinema é coerciva e não se altera, senão intrinsecamente ao enredo. No teatro haverá sempre em aberto a possibilidade de alterações decorrente dos atores ou do público, uma vez que a ação do “aqui e agora” é permeada por contingências que nem a obra nem as personagens podem garantir integridade e inalterâncias totais.

Um terceiro elemento diz respeito à visualidade da personagem no cinema, devido às possibilidades técnicas e à própria opção narrativo-instrumental, a personagem pode ter sua visualidade (materialidade) eclipsada quando se foca propositadamente partes do corpo das personagens, sendo estas partes marcas de grande profundidade narrativas e dramáticas¹².

Quanto ao caráter de ser a personagem de cinema apresentada por um ator, Gomes (Op, cit) esclarece que na personagem de cinema o que se tem é o registro áudio-visual dos atores e não eles próprios. Numa analogia sógnica diríamos que toda personagem cinematográfica é um signo traduzido de seu objeto imediato que é a personagem realizada por um ator.

¹² Gomes reitera que embora esta “visualidade mascarada, por partes, eclipsada” seja uma marca de apresentação da personagem cinematográfica, este recurso já tem sido usado pelo teatro moderno com muita propriedade, através das possibilidades da iluminação na cena.

O que assegura a qualidade organizativa e invariável à personagem cinematográfica é basicamente seu suporte, isto é, o fato de o cinema ser hermeticamente fechado, sua elaboração é pré-existente à exibição. No dizer de Gomes (1987, p.113): “*Com efeito, reina no filme – conjunto de imagens, vozes e ruídos fixados de uma vez por todas – a aflitiva tranqüilidade das coisas definitivamente organizadas. No teatro não é assim*”.

Postas essas características da personagem cinematográfica definidoras por comparação às personagens do teatro e do romance, passamos então a aproximar definitivamente os laços imanentes da personagem fílmica à personagem-signo. Fazendo a partir disto um movimento de incorporação dos traços sógnicos daquela para o entendimento conceitual desta.

Aprofundando a questão, quanto ao teor sógnico da personagem cinematográfica, vejamos o que diz Gomes ainda sob a pauta comparativa com a personagem teatral:

Hamlet é um herói de ficção que adquire estrutura através das palavras escritas dos diálogos da peça. Os diretores teatrais e os atores o interpretam, mas essas encarnações são provisórias, e no intervalo permanece a personagem com sua existência literária. No cinema a situação é outra (Op, Cit, p. 113-114).

A personagem de cinema só vive quando está na tela. É exatamente neste ponto que se instauram as contradições internas da personagem fílmica.

Gomes (1987,p.9-14) desenvolve esta questão em termos da “Glamorização” do ator pela personagem e vice-versa. Para ele, alguns atores famosos já são personagens mitológicas do plano social, e “*símbolos pela imaginação coletiva*”, o que interfere e gera uma mobilização conceitual dupla para a personagem de cinema: ora a personagem *diminui* ante a grandiosidade do intérprete; ora a personagem *permanece* e se auto-alimenta apesar da grandiosidade simbólico-cultural do ator que lhe deu forma. “*Nas sucessivas encarnações através de inúmeros atores, permanece a personagem Hamlet, enquanto no cinema quem permanece através das diversas personagens que interpreta é Greta Garbo*” (Idem, p.115).

No outro pólo, “*Como Hamlet, se bem que com maior margem de atualização, Tarzan é uma personagem que permanece, enquanto passam os atores que o interpretam na tela*” (Ibidem, p.115).

Esta constatação de infiltração dupla da personagem e do intérprete acaba por moldar uma mobilização conceitual para a personagem cinematográfica que revela uma complexidade quanto a sua definição. Ou seja, é mais uma característica apontada, mas ainda insuficiente para produzir uma definição. Seguindo o itinerário do pensamento de Gomes, vamos pois reconhecer outras marcas, para delas tentar absorver características suficientes que configurem e dêem corpo a uma definição.

Um ponto que avança nesta constituição conceitual da personagem de cinema é a maneira pelo qual o cinema aproveita-se da personagem da literatura e do cinema, o que Gomes (1987) chama de *pilhagem*. Assim, para este autor, no cinema tudo “ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público” (p.115). Não podemos deixar de ver o caráter antropofágico e desintegrante que a personagem cinematográfica possui.

Tais características da personagem fílmica apontadas pelo autor podem muito bem ser colocados no âmbito da tradução, pois na verdade o ato antropofágico é mais do que nunca uma transformação valorativa, e não de natureza. A partir delas a personagem adquire amplitude, é remodelada, às vezes inserida em contextos distintos, mas não perde a sua relação literária anterior, o que muda é a maneira de apresentação e a significação em si. Nessa esteira de pensamento podemos dizer que *Hidetora* é uma atualização de Lear porque recupera-o e ao mesmo tempo o amplia.

Uma outra marca que pode ser lastreada como próprio da personagem cinematográfica é, também segundo Gomes (1987), a contradição interna da personagem fílmica: de um lado, a personagem de cinema, na autorização criadora, transforma ao seu modo, personagens que habitavam exclusivamente o campo literário:

Acontece, contudo que a pilhagem cinematográfica de personagens célebres nunca se verifica no sentido de aprofundá-las e ampliá-las. No melhor dos casos, o cinema aspira a uma transposição equivalente, mas quase sempre o que faz é reduzi-las a um digesto simplificado e pobre (Op, Cit, p. 116).

Antes de passarmos para o outro lado da contradição, e sobre esta visão menor que Gomes coloca a tradução fílmica da personagem literária, cremos que o autor apressou-se na sua afirmação, pois diversos são os casos de personagens que quando perpassadas para o cinema adquirem um redirecionamento tão singular e forte quanto a sua versão “original” literária. *Hidetora* aí está para prová-lo.

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 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.

O outro elemento da contradição que se realiza na personagem fílmica é a capacidade que ela tem de forjar-se com tal desenvoltura e significado que mesmo supera em termos gerais as personagens literárias, no dizer de Gomes: “No entanto, é capaz de criar personagens tão poderosas quanto as da literatura ou do teatro, que ele pilha e humilha, embora, nos seus 67 anos de existência, só tenha na verdade produzido uma: Carlitos” (Idem, p.116).

Dada esta verificação, nada avança quanto à uma característica idiossincrática, definidora para a personagem de cinema, senão pela compreensão da tradução.

O próprio Gomes vislumbra este parêntese (a ambiência da tradução) à personagem cinematográfica, ainda que não parta de uma conceituação da tradução, e sim em termos de “adaptação” no interior da contraposição entre ela e a personagem literária. “Dada a vinculação, através de adaptações, entre romance, peça e filme, André Bazin apresenta uma hipótese razoável. Segundo ele, para um crítico daqui a cem anos não se apresentará o problema de saber qual o original” (GOMES, 1987, p.117).

Chega-se como fundamental para uma definição a limitação temporal e a fragilidade existencial da personagem talvez pela volatilidade do suporte (filme) e a necessidade sistemática de apreensão. Contudo, aceitando a hipótese de Bazin, Gomes assim conclui:

No caso das três expressões serem artisticamente equivalentes, o crítico sentir-se-á diante de uma mesma obra em três artes: de uma espécie de pirâmide artística com três faces igualmente válidas. Esse desinteresse pelas origens já caracteriza, em nosso tempo, a maior parte dos consumidores de personagens (GOMES, 1987, p.117).

Como veremos em seguida, a tradução não se pauta na idéia de oriência (originalidade, progresso e exclusividade). Assim, esta equivalência de que fala Gomes pode ser equacionada pela existência de uma entidade signica que nem esteja impregnada tão somente por um passado, senão como idéia *ícone*, nem profundamente instalado na *simbolização* de um futuro incerto. De modo que a idéia da personagem-signo pode ser uma saída para o problema posto por Gomes entre a intermitência da personagem fílmica e a estabilidade da personagem literária.

Em verdade a problemática levantada por Gomes sob a imagem de uma “pirâmide sem predominâncias” de significação da personagem, vem para uma dupla confirmação da personagem-signo, primeiro como um elemento de acesso à própria significação, um elemento não limitado às contingências das características dos dois suportes; e segundo, como uma “poética sincronia” das artes envolvidas (Literatura e Cinema).

De modo que, a concepção da personagem-signo vem operar como reforço, na explicação e preenchimento da lacuna para uma garantia contra as preocupações posta por Gomes no que diz respeito ao prazo de validade das personagens fílmicas em comparação às personagens literárias. Para o referido autor as personagens literárias, dentro de uma perspectiva histórica, possuem mais possibilidades de viver como auto-referência de si mesmas, durante vários séculos, enquanto que as personagens de cinema demonstram uma pequena vitalidade.

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impõe até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada (Op, Cit, p. 117).

De fato, não há como contrariar a lógica do pensamento temeroso do autor quanto à permanência da personagem cinematográfica senão pela ação teórico-analítica da personagem-signo que ora propomos para um entendimento das características da relação dentro da tradução da personagem-tipo rei na literatura e no cinema.

Por fim, e como último ato descritivo dos problemas levantados, Gomes lembra que já existe um colossal esforço em toda a Europa de salvar o filme e, conseqüentemente, as personagens, através do arquivamento para futuras consultas. Tal procedimento é memorável e necessário, mas de longe, é apenas uma técnica estática e

mesmo volátil, digo sujeita à ação do tempo e a acidentes e, sobretudo dependente irrevogavelmente da técnica e dos suportes.

Creemos que, bem mais eficiente seria juntar este esforço material com uma concepção também material, como se formula na proposta da personagem-signo. Disto resultaria que também as técnicas para o armazenamento e compreensão da personagem fílmica não se restringiria ao suporte fílmico, mas também no avanço teórico-analítico (que é a idéia da personagem-signo) que juntasse, sob a premissa de que a tradução é um caminho sem volta, todos os suportes, do livro ao filme, passando pela fotografia e pelo registro sonoro.

Enfim, pensamos que não será o suporte que resguardaria as personagens cinematográficas, mas a maneira de concebê-la a partir do inter-relacionamento com a personagem literária que sempre estará ao seu lado, seja numa perspectiva de um resgate no passado, seja na atualização presente ou mesmo na preparação criativa para o futuro, uma vez que, em tese, a personagem cinematográfica pode ser uma simples palavra, uma lembrança, uma alusão ou comentário, ela inexistente no plano físico, e nem incorporado por um ator.

A validade da personagem-signo só poderá ser comprovada após a certificação criteriosa por meio de experimentos, como neste trabalho, que se propõe ser um início, uma proposta.

CAPÍTULO II

2. AMBIÊNCIA TEÓRICO-METODOLÓGICA

2.1. A Tradução: um acréscimo na tradição

Antes de qualquer palavra sobre *a tradução* ou recriação do texto literário em outra forma da arte, necessário se faz uma breve excursão ao pensamento benjaminiano quanto às suas assertivas sobre o caráter da reprodução técnica da arte¹³, que em muito nos servirá para a compreensão que a tradução tomará neste trabalho, envolvendo como se verá mais adiante, um alto grau como valor sincrônico e de *desconstrução* da tradição.

Há um nítido esforço nas reorientações mais recentes acerca do pensamento de Benjamin, quanto à uma superação entre as reflexões metafísicas e as de cunho materialistas ou entre um primeiro e um segundo Benjamin. Procuram-se arrefecer os degraus entre um Benjamin que funda a modernidade e outro que se insere no cerne do pós-modernismo

De sorte, este atual desvelamento ou renovado olhar sobre a potencialidade crítica do pensamento benjaminiano vem, como um todo, afirmar que o pensador alemão, “colaborador insistente” do conceito de tradução e a partir da expansão deste conceito, produziu um mecanismo analítico de vários outros conceitos ”como um operador em vários dos seus conceitos centrais, tais como o de leitura, o de alegoria, o de citação, e de reprodução” Seligmann-Silva (1999, p.16). Com isto Benjamin acaba por marcar uma ciência da tradução, “que abala as nossas concepções tradicionais de conhecimento, de obra de arte e de verdade” (Op, Cit, Idem).

Provocativamente, Benjamin (1985) fala em sua teoria “sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” querendo com isto dizer que há um pressuposto, que delibera uma condição de reprodutibilidade técnica para a obra de arte. Uma vez que, para o teórico, “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (Op. Cit, p.166).

Para evidenciar esta essência técnica de reprodução, Benjamin difere inicialmente *imitação* de *reprodução*. Esta oposição dá-se no plano das condições de

¹³ Referimo-nos ao ensaio: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, completamente citado nas referências bibliográficas.

produção, em que na *imitação* a ação manual segue um ideário de continuidade, de preservação, enquanto que na *reprodução* instala-se a noção de separação, descontinuidade do original, que revela outras possibilidades de acesso e da maneira de interação:

O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita (BENJAMIN, Idem, p.166).

Benjamin acaba por constatar que a reprodução técnica obtida pelas artes gráficas incidem um valor ilustrativo de reprodução, cuja repercussão é semelhante à da escrita. Com isto, mais do que indicar um modelo, a reprodução técnica provoca uma necessidade nova de relacionar-se com a questão da autenticidade.

Para tanto, o autor sugere o estudo atento e relacionado da reprodução da obra de arte e da arte cinematográfica na busca de verificar o quanto a questão da originalidade se impregna pela tradição ao ponto de firmar uma condição de naturalidade para a compreensão do significado geral da arte. Pois, “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin, 1985 p.167).

Fazendo um adendo sobre este particular do elemento do “aqui e agora” próprio do teatro, na intenção de introduzir um traço que será oportunamente desenvolvido, entre o teatro e o cinema, ponto de convergência seqüencialmente esperado neste trabalho, uma vez que o recorte dado ao personagem-signo rei aqui instaurado parte da imbricação do teatro com o cinema. Digamos, por ora, que de todas as manifestações artísticas o teatro é a que mais depende deste elemento sobre o qual fala Benjamin à sua re-produção, residindo aí a sua essencialidade mais cara.

Dito de outra forma, para que o teatro ocorra é imprescindível “o aqui e agora”. Sem isto não há teatro. E, ao que tudo indica, é neste limiar do teatro que o cinema opera. Ou seja, o cinema se impôs no limite de reprodutibilidade técnica do teatro. Dito isto, suspendamos o assunto para que mais à frente possamos chamá-lo à cena com mais

vigor, para dele iniciar outras possibilidades de análises intrínsecas ao fim conclusivo que almejamos para este trabalho.

Com efeito, como entende Benjamin “é nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história das obras” (Ibidem). Benjamin persegue com vigor a idéia da reprodução técnica para a obra de arte a partir da desvinculação do original, isto é, de retirar a tradição que sustenta a necessidade de originalidade. De modo que a idéia de originalidade é exclusiva e avessa à de reprodução:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. (BENJAMIN, Op Cit. p.167).

Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica. A despeito desta oposição “original” *Versus* “reprodução”, que a tradição historicamente impõe para consolidar o espírito de originalidade para obra de arte, Benjamin avança desvendando este complô da tradição, ao passo que nomeia o elemento que assegura tal capacidade superior que a obra de arte possui e deve preservar para manter-se como tal, a aura. Homologando, a princípio, que a autenticidade que resguarda em si o original delibera sua força de tradição, apagando a inventividade reprodutiva de caráter manual, considerando-a inclusive como falsificação. Enquanto este poder de deliberação não se aproxima nem atinge as produções realizadas por meio da reprodução técnica.

A tensão modula-se agora para outra área, pois a reprodução técnica, segundo Benjamin, possui duas vertentes que obliteram a originalidade. “Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual” os exemplos, que seguem, do uso da fotografia e de como ela se dinamiza, são suficientes para Benjamin declarar que a reprodução técnica possibilita acessos diversos – e mais das vezes impossíveis para o original - que se limitaram no original, dada sua unívoca maneira de comportar-se, dado seu medo de perder a essência que lhe assegura valor de originalidade.

Com tudo isto, o reverso – vingativo e impiedoso – da operação da reprodução técnica é dado quando inaugura a “virtualidade técnica” como forma de relacionar-se

com o homem. Na reprodução, a obra pode percorrer distâncias, adquirir novos contornos, “re-vestir-se” de outras identificações, como faz o ator ao vivenciar várias personagens. Neste ponto, Benjamin chama a atenção para a digressão, operada pela reprodutibilidade técnica da essência e originalidade como marcadores da idéia de não-tradição, ou seja, a própria reprodução técnica contra a tradição.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico, como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, Op, Cit, p.168).

Por fim, Benjamin propõe a destruição da aura que originaliza a obra de arte na tradição, abrindo espaço para que, através da reproduzibilidade técnica se possa revelar novas maneiras de relacionamento entre a obra e o homem que vive numa era de possibilidade (técnica-tecnológica) para novos olhares.

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que esta técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela utiliza o objeto reproduzido (BENJAMIN, Op. Cit. p.168-169).

Além da clareza engendrada, podemos dizer que a reprodução técnica da obra de arte é mais do que a simples extensão do que um dia foi original, na medida em que aquela aponta para uma refundição de sentidos inimaginável no plano da originalidade.

Decerto, toda esta conotação desqualifica a própria tradição, fissurado-a para em seguida proclamar uma total modificação que passa a revelar a tradição apenas como um vestígio intencional, provisório e inadequado no tratamento das significações potentes tanto no mundo da produção de sentidos, simbólicos (como nas narrativas e nas formas artísticas em geral), quanto nos reais (como no relato ou na simples observação filtrada pela máquina). Ou seja, a reprodutibilidade técnica impõe uma rota de impacto que “resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade” (IDEM, p.169).

Diante desta desconstrução benjaminiana do original na arte, podemos dizer que o cadafalso da tradição, que é nada mais que a desvinculação com a originalidade e a conseqüente quebra de sua aura, acaba por convidar a própria arte, enquanto linguagem e expressividade de um sentido desejado, para convocar *per si*, novas maneiras de realizar a simbolização da vida, sob novas configurações na já conhecida fórmula do teatro do absurdo onde: *para dizer algo novo, um novo dizer deve nascer*.

Benjamin afirma/anuncia que este novo mensageiro da arte – que mais que apresenta a desvinculação da aura – e que deve ser a porta e a escada de acesso da arte às massas, é o cinema. É pelo cinema que a reprodutibilidade técnica da arte irá instaurar um novo conceito de entender a função da arte. Pois a aura deve ser destruída para que a magnitude da vida possa jorrar infinitivamente através de seu agente mais poderoso, o cinema. (ibidem).

Para Benjamin, o cinema irá oferecer o banquete da consumação da tradição, qual seja: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, esclarecendo que

Este fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam na ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas ele nos convida, sem o saber talvez, para esta grande liquidação (Op. Cit. p.169).

Chegamos com esta última frase de Benjamin bem próximo de uma bifurcação elementar e de capital importância para nosso trabalho, que nos leva de um lado para a constatação da destruição da aura (da tradição), e de outro para a da idéia de tradução, que por sua vez nos levará a destruição de *Lear King*, isto é, da tradição textual dramatúrgica oficial da tradição, e num salto pela reprodutibilidade deste, ao filme *Ran*, que é em última instância uma reprodutibilidade técnica (a destruição da aura) da obra de Shakespeare.

O problema ou traço marcante neste processo é que no nível da personagem não há destruição ou negação da aura, ao contrário, há como veremos, uma potencialização, uma re-configuração irmanada do signo personagem. Em outras palavras, as personagens-tipo que avançam da reprodutibilidade técnica para a tradução reconstruem mutuamente seu sentido na dimensão da personagem-signo, que resguarda suas significações primais sem deixar de relacioná-las ao universo sógnico dos códigos

unilaterais que uma propõe à outra reciprocamente. A idéia de destruição é aqui subjacente, o que a personagem-signo impõe é um re-dimensionamento conceitual, ou seja, convoca a noção de valência, de alternância para o enquadramento da personagem-tipo rei.

Esta idéia pode ser facilmente vislumbrada se partirmos da idéia de reprodução técnica em direção à tradução. Pois, inicialmente cada personagem-tipo possui um campo indeterminado de reproduções. Assim ocorre com Lear cada vez que há novas edições da peça e a cada momento em que a própria peça é encenada. A reprodutibilidade técnica realiza-se, neste caso, de modo infinito. Assim também a personagem Hidetora é sígnicamente reprodutibilizado inúmeras vezes, de um lado pela simples reprodução do suporte fílmico (em mídia digital), e por outro lado, a cada instante em que o filme é assistido. Sem contar nos desdobramentos sígnicos naturais: fotografias, cartazes, estudos, documentários, teses etc.

Contudo, o que este trabalho propõe pela análise da tradução e conseqüente concepção da personagem-signo não é a contagem numérica nem as modalizações que cada personagem toma pela reprodutibilidade é, antes e depois disto, a relação sígnica das duas personagens-tipo no mundo das significações a partir da existência relacional entre elas, para além e aquém dos suportes existentes. A abordagem procura estender o olhar na relação criada, não na quantidade existente. Tal noção só pode ser completamente assimilada pelo crivo teórico da tradução, o que passamos a fazer a partir deste ponto.

2.2. A tradução intersemiótica: uma agulha que tudo costura.

Abrindo-se para um conceito generalista temos que a tradução pode significar um ato de transportar, de transferir ou converter uma linguagem em outra.

Hoje considera-se a tradução como uma transformação. Conferem-lhe ainda o estatuto de criação, como evidência o termo 'transcrição', de Haroldo de Campos. Os estudos de tradução passam a ter como objeto os fatores que ocasionaram tal transformação (DINIZ 2003, p.27).

Grosso modo, a tradução tem sido realizada desde a Antigüidade. O registro mais fecundo é de longe a própria noção de *mimese* aristotélica da natureza em objetos da forma da arte, uma vez que na emblemática palavra usada por Aristóteles para as ações relacionais está desde já a idéia de transformação e não a simples imitação, como muitos de seus seguidores insistem em trazer.

Um outro momento bastante singular da idéia de tradução ocorreu na esfera do período de dominação romana quando a tradução dos registros civilizatórios foi exigida como algo confiável, sobretudo as traduções da Bíblia. (IDEM, p.27).

Diniz (2003) nos mostra uma definição enciclopédica: “segundo a Encyclopaedia Britannica, ‘transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outras línguas ou conjunto de símbolos’ ”(p.27).

Entretanto, como observa a referida autora, esta noção de simples transporte acaba por limitar a tradução somente numa direção, qual seja, do “original” para a “tradução”. A tradução como é hoje compreendida ultrapassa esses limites por considerar que a ação tradutora é também uma ação de construção do sentido.

Pode-se, portanto, definir o texto como o conjunto de reativações de leituras e tradução como uma delas, a partir dessa idéia de que a tradução envolve tudo o que circunda o texto, inclusive o contexto de sua produção, e de que o sentido é criado pela leitura, abandona-se a noção de que o que se transporta de um texto para o outro é o sentido (DINIZ, 2003, p.28).

Percorrendo de perto o pensamento sobre a tradução de André Lefevere (1992a), Diniz (Op.cit) mostra os cinco critérios ou categorias da tradução no âmbito tradicional do termo em relação à cultura e os objetos artísticos: 1) *o conhecimento do ofício*; 2) *a credibilidade*; 3) *a patronagem*; 4); *a imagem de um texto, autor ou cultura* e; 5) *o público leitor*.

Porém, mais modernamente, essas categorias foram por assim dizer, resumidas às noções de *fidelidade* e *originalidade* do texto a ser traduzido (Idem, p.29).

A pesar disto, a tradução como derivação de uma produção anterior, que é muito mais entendida como uma leitura diversa de seus objetos “passam a ser consideradas signos icônicos uma das outras. Nesse sentido, a tradução é uma atividade semiótica, com direito assegurado á maior liberdade e criatividade” (Ibidem, p.30.) Isto é, como “produtos resultantes de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantêm com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo” (Idem).

Já Lefevere (1998) contrapõe a ação tradutora como uma renovação dentro dos estudos culturais, do critério de valor das obras literárias universais, sobretudo Homero e Shakespeare, que, segundo o autor, são exemplos de autores cujas produções ainda têm muito a ser revelado a partir dos estudos de tradução.

A fundamental line of debate within cultural studies has focused upon the notion of value – whether aesthetic value or material value – as culturally determined. The old idea was that texts has some kind of intrinsic universal value of their own that helped them to survive down the ages. So Homer, for exemple, or Shakespeare were presented as monolithic universal writers(p. 133-134).

Para este autor a tradução é sempre ‘emaranhada’ em relações de poder que existe nos contextos fonte e alvo.(op, cit, p.136.) Por isso: “The problems of decoding a text for a translator involve so much more than language, despite the fact that the basis of any written text is its language” (idem, p.136).

Lefevere por fim, concorda com Benjamin, quanto ao intrincamento inovador do interrelacionamento entre os sistemas culturais e da linguagem. Abrindo assim a compreensão da tradução como “as sing of fragmentation, of cultural destabilisation and negotiation is a powerful image for the late twentieth century” (LEFEVERE, 1998, p.137).

Por isso é que desde as últimas décadas do século XX, semiótica e tradução formaram um escopo teórico-metodológico de grande abrangência, sob a titulação de “tradução intersemiótica”. Com isto, a semiótica passou a dar conta e analisar “textos visuais, explorando as ramificações da distinção pierciana entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, ou ainda discutindo a natureza da representação” (Op, Cit, p.30).

Assim, o campo de possibilidades para a análise de tradução foi amplamente desenvolvido tendo como terreno fértil as questões próprias da tradução no intercâmbio dos sistemas semióticos, especialmente entre os códigos do teatro e do cinema.

O teatro e o cinema também representam atividades semióticas, pois existem para significar. Para entender a natureza artística de cada uma delas – teatro e cinema – precisamos conhecer os aspectos específicos de cada abordagem, isto é, que tipo de signo usam e como esses signos são organizados (Op, Cit, p. 30).

Diniz (Op. Cit, p. 30) nos lembra ainda que entre dois textos, um teatral e outro fílmico, ambos estão ligados numa cadeia semiótica iconicamente, “cada um pode ser

considerado uma transformação, ou tradução do outro. Traduzir, pois, do teatro para o cinema, significa passar de um sistema semiótico para outro”.

Neste ponto, vale lembrar que a nossa incursão tradutora recorta não os códigos especificamente, mas apenas um elemento comum a eles, a personagem.

Pois, a tradução intersemiótica – do texto para o palco ou do teatro para o cinema, por exemplo – em qualquer situação, “consistiria na procura de equivalências entre os sistemas” (Idem, p.31) Chamamos essa equivalência no âmbito das personagens de personagem-signo.

De forma que a personagem-signo é o meio de demonstração sígnica dessas equivalências via personagem.

Colocamos a tradução intersemiótica como ‘via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição’, tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura da história (IBIDEM, p. 33).

Considerando o horizonte analítico que dará suporte metodológico à personagem-signo como ato de tradução, que é a análise do discurso, os textos (discurso e enunciações das personagens-tipo) conceituam-se como entidade semióticas identificáveis como sugere Diniz (2003, p.41): “[...] o conceito de intertextual será substituído pelo de intersemiótico, isto é, da relação não entre textos, mas entre práticas discursivas ou comunicativas”.

Não é de outro modo que as cenas enunciativas que coadunam os processos intersemióticos de *Lear* e *Hidetora* são consideradas práticas discursivas. O percurso analítico proposto das personagens-tipo rei, através das cenas enunciativas, atua na busca de marcadores de indicação intersistêmicas.

Por fim, para identificar a personagem-signo como um ato tradutor, chamamos mais uma vez Diniz (2003, p.42) que conclui que:

A tradução é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportador, seja de uma língua ou de um sistema, para outro(a). Toma-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas

anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. Nas palavras de Alfredo Bosi, traduzir é também aculturar.

2.2.2. Formas de tradução na personagem-signo

Após este passeio introdutório de conceituação da tradução, voltemos agora nossa atenção, na tentativa de configurar um marco teórico para a personagem-signo, a partir de três possibilidades de compreensão teórico-analítica da tradução intersemiótica postuladas por Júlio Plaza autor que trata com interesse agudo as questões relativas da tradução em *Tadução Intersemiótica* (2003).

Para tanto, interessa-nos particularmente as três formas da tradução apresentadas por Plaza: a tradução como ato de “produção sincrônica na história”; como “intercurso formadores de sentido” e; por fim, como ato de “transcrição de formas”.

Assim, para Plaza (2003), diferentemente do que acima foi exposto quanto a indicação dos critérios de *fidelidade* e *originalidade* como definidores do ato tradutor, a tradução intersemiótica é uma forma de produção:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2003, p.1).

Plaza categoriza a tradução pode ser inicialmente tomada como uma forma sincrônica de ler a história: “é pela leitura que damos sentidos e reanimamos o passado” (p.2). Para este autor a tradução insere-se como forma crítica daquilo que é produzido pelo artista-tradutor. Neste sentido, toda tradução é um projeto poético-artístico. E, neste entendimento, passamos a considerar *Ran* como uma invocação signica da peça de Shakespeare, na medida em que o cineasta japonês realiza seu projeto tradutor pensando o futuro a partir do passado.

Uma vez que:

A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (Idem, p.2).

O marco tradutor é aqui operado pelo re-vigor dado à obra do dramaturgo Inglês renascentista, momento em que Kurosawa retira do passado da arte um evento que lhe serve para o presente através da tradução. Promove, assim, uma remoção sócio-histórica do processo cultural japonês, lugar-tempo onde a obra traduzida irá refundir o passado para assim incidir no presente-futuro. Ou seja, *Ran* é o próprio passado (King Lear) que se faz presente na construção do futuro (abertura ao universo do leitor – espectador).

Assim, toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente [...] se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido (Op, Cit, p.5).

Em síntese, o que *Ran* realiza como poética-política no interior de uma tradução é, como afirma Plaza, refazer, recuperar a história, restabelecendo deste modo, uma relação operativa entre passado-presente e futuro, o que implica

[...] em duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublimar que as coisas somente podem voltar como diferentes (PLAZA, 2003, p.5-6).

A contextualização da tradução feita por Plaza (Op, Cit) como uma poética sincrônica que age criativamente sobre o tempo nos dá uma proveitosa idéia de tradução intersemiótica, quando afirma que “a tradução é o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada” (Ibidem, p.6).

Acrescentando que: “A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao mesmo tempo em que ela também como presente influencia esse passado” (Idem, p.6).

Como temos dito, a existência tradutora de *Ran* é uma ação poética-política cuja atenção dirige-se ao presente-futuro da cultura japonesa do que uma simples descrição do passado daquela cultura. A recuperação da história como intenção de diálogo é uma estratégia artística face a um projeto constitutivo do presente, através da forma poética-política de Kurosawa.

Isto se dá na medida em que:

Operar sobre o passado encerra um problema de valor. Não é escolher um dado do passado, uma referência passada; é uma referência a uma situação passada de forma tal eu seja capaz de resolver um problema presente e eu tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas de modo a projetar o presente sobre o futuro (PLAZA, 2003, P.6).

E mais:

Operar sobre o passado, além de ser um problema de valor, constitui-se também numa operação ideológica através da qual podemos confirmar a produção do presente ou encobrir essa realidade. Se no primeiro caso, se favorece um encontro dialético com o passado para preparar o futuro, no segundo, os valores da história constituem-se num modelo para ação, já no segundo, trata-se de um fantasma a ser evocado como nostalgia, moda ou revival (Ibidem, p. 6).

Entendemos que a escolha de Kurosawa em traduzir o *King Lear* em *Ran*, foi consoante à primeira observação de Plaza, isto é, quanto ao encontro dialético entre passado-presente-futuro, gerando um desdobrar das questões de valores intrínsecas à cultura japonesa vistas sobre o prisma dos problemas existentes na história e enfrentados como signos pela personagem *Hidetora*.

Plaza, inspirado no conceito monádico (sincrônico) da história de Walter Benjamin propõe a utilização da tradução como forma de recuperação da história.

Segundo Plaza (op, cit, p. 7), há três modos para esta recuperação: a primeira como “poética-política ou estratégia artística face a um projeto construtivo do presente”; a segunda através da prática do sistema capitalista de acumulação que reutiliza, convoca

o antigo para acelerar a demanda do consumo. Por fim, a história pode ser recuperada pela ação da “afinidade eletiva”.

Se no primeiro caso, a história é recontada através da arte pelo viés da crítica e da polêmica do próprio ato historiográfico; é no segundo caso, que ela é recuperada como fetiche, como novidade a ser um sempre-igual, e é na terceira possibilidade que, a história torna-se a própria “sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político” (Idem, p.8).

É evidente que este projeto atua como reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade, e está também, por isso mesmo, em dialética com o novo [...] E aqui se poderia enxergar o novo a partir da semiótica de Pierce como sendo aquela qualidade produtora da obra de arte, ou seja, a “idéia” como ícone, como possibilidade ainda não atualizada, tendo, por isso mesmo, qualidade de oriência, do original no seu sentido primevo e instaurador (PLAZA, OP, CIT, p.8).

É neste sentido que a tradução Ran, através da personagem-signo realiza uma reorganização, uma atualização e uma ampliação nas relações de significação entre as personagens-tipo rei, havendo, segundo nosso entendimento, um inter-relacionamento entre elas (as personagens-tipo rei), sem deixar de, no caso de Hidetora que é o ato tradutor de Lear, realizar-se de maneira totalmente autônoma, devido à integralidade da personagem com seu contexto formativo.

Assim: “Quando essa qualidade do “novo” é atualizada no mundo, ela está sujeita ao conflito, ao desgaste lógico das operações de uso e leitura. Temos, assim, que o novo não é tão novo, mas é comparável dialeticamente com o antigo (existente)” (idem, p. 8).

De outro ângulo, o novo depende do devir, isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre o previsível e o imprevisível, entre a banalidade e originalidade. A categoria do novo é, pois, ambígua e não monológica (PLAZA, 2003, P.8).

Segundo Plaza, a concepção de “afinidade eletiva” se acopla com sintonia ao processo tradutor. “Isto porque na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações entre eles” (idem, p. 8).

Consideramos a personagem-signo um processo de afinidade eletiva, isto é, como uma produção mediadora, de caráter analítico-descritivo capaz de *recuperar*, *atualizar* e *projetar* todas as tipologias sensoriais das personagens-tipo rei *Lear* e *Hidetora*, sem, no entanto, se prender a nenhuma delas, uma vez que cada uma dessas personagens-tipo rei, co-habitam em distintos mundos de linguagens, muito embora complementares e inter-relacionais entre si.

O que existe numa, passa a ser resquício noutra e vice-versa. A recuperação de *Lear* é a atualização de *Hidetora* que se projeta de encontro ao futuro-passado entre suas imanências peculiares e toda a gama de lembranças que jorra de volta para *Lear*. Num movimento sem começo, meio e fim, apenas o trânsito sígnico entre elas pelo enlace (eletivo) das afinidades que pulsam entre si. Uma vez que:

[...] no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, Op, cit, p. 8).

Desse modo, só podemos afirmar que a personagem-signo que ora propomos como ponto de análise deste trabalho, não se instala, não se fixa, a priori, em nenhuma das categorias piercianas do signo, não poderia ser tão somente personagem-símbolo, pois estaria restringindo seu ponto relacional entre as personagens-tipo de modo a recolher tão somente os elementos no plano da significação elaboradamente separada, unificada em sua condição pré-relacional.

Contrariamente, a personagem-signo, de acordo com a incisão relacional tomada, pode se fazer um *quali-signo*; um *sin-signo*; ou um *legi-signo*, ou seja, pode variar quanto ao seu objeto dinâmico, isto é, podem relacionar-se ao modo icônico, indicial ou simbólico, mas sempre em dinâmica, correlacionada, nunca estática e presa a uma sujeição sígnica única.

Assim, passamos a ver a personagem-signo de forma privilegiada “como trama entre passado-presente-futuro”. Ela pode, como aponta Plaza para o movimento da tradução sob a forma da afinidade eletiva, “modificar a sua relação pela proeminência de um dos pólos” (Idem, p. 8). Na relação icônica (do passado para o presente), temos que a personagem-signo recolhe na imensidão das possibilidades icônicas *Lear* para o presente

(em *Hidetora*); já na relação indiciária, isto é, o presente (a própria tradução) revela sua fonte original, gerando alguma determinação do seu passado, ou seja, *Hidetora* apresenta, recupera *Lear*. Enquanto que na relação simbólica do futuro, a tradução realiza um feixe de laços interpretativos no nível da recepção.

Por outro lado, é preciso considerar que de todas essas possibilidades sgnicas intrínsecas à personagem-signo, há uma inclinação vetorial como predominância geral devido ao ato interpretativo e necessário de enquadramento do signo no plano cultural, de a personagem-signo ser um símbolo, na medida em que a projeção relacional dada pelo nível simbólico se concentra com maior lógica e vigor como traço cultural. No dizer mais uma vez de Plaza (ibidem, p.9): “Seria daqui que poderia provavelmente surgir o signo-novo cuja característica é projetar-se para o futuro, como pré-sentimento do futuro ao mesmo tempo que nos faz reler o passado com olhos novos”.

Disto temos que, de maneira geral, consorciado com a concepção de tradução intersemiótica dada por Plaza, uma primeira marca característica da personagem-signo: ela abre-se como possibilidade teórico-analítica capaz de fusionar-se tanto como método quanto como produto a ser analisado, e conseqüentemente a se prestar como tradução, em particular a todas as formas de inter-relacionamento entre as personagens-tipo rei *Lear* e *Hidetora*.

Isto porque através da tradução intersemiótica “*podemos ver aparecerem os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou*” (PLAZA, Op, Cit, p.11).

A tradução é o próprio vigor desta possibilidade de fusão entre objetos e categorias distintas objetivando uma clara interferência a partir de elementos pré-existentes para uma nova criação, que se move em nível intra-semiótico e inter-semiótico. Logo, a personagem-signo marca a tradução neste dois pólos de passagem. Remonta dados sinestésicos da personagem na obra base (*Lear*), ao mesmo tempo que, a partir da sua tradução propriamente dita (*Hidetora*), instala-se como reconfigurador noutras instâncias culturais, sem perder os laços daquilo que foi ponto de partida para sua existência.

De certo modo, a personagem-signo é a amplidão existencial entre os elementos existentes como signos de uma e de outra personagem ligados pela linguagem e pelos códigos intrínsecos e extrínsecos a ela.

O traço relacional que a personagem-signo resguarda como tradução aponta o caráter do próprio momento pós-moderno, pois o século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens:

Desde os poemas em forma de leque (já existentes na tradição oriental) e os poemas-síntese dos efeitos visual e verbal ('Um coup de dés'), incluindo Lewis Carroll (Alice- 1895 e sua tail) e as experiências caligrâmicas de um Apollinaire ('Il Pleut'), assim como a simultaneidade futurista (ZANG TUMB TUMB) e a dadaísta ('The Cacodylatic Eye') de Picabia, até a relação caligráfica-informalismo expressionista como metáfora das 'Três Perfeições' orientais: pintura, poesia e caligrafia (PLAZA,2003,p.11).

Plaza explica que a tradução parte de várias formas e fontes, esse conjunto de ações adquirem força e sistematização teórica, denominada pelo autor de TI (teoria da "tradução intersemiótica" ou simplesmente "Tradução Inteseimiótica"), exemplificando vários processos:

A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o germen de uma teoria de TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente – o ideograma: trânsito de estruturas [...] Já os fenômenos de 'Multimedia' e 'intermdia' (Dick Higgins,1996) como 'Expansão das artes' (Maciunas, década de 60) procuram recuperar, através das práticas Fluxus, toda uma cultura intersensorial e não categorizada, paralela à cultura oficial ocidental) (IBIDEM, p.12).

A teoria da tradução intersemiótica acaba por revelar, segundo o autor, um fenômeno declarado e entendido até certo ponto como uma linha de continuidade das próprias produções artísticas, caracterizada pela intencionalidade uma vez que: "A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação" (p.12).

Como já indicado, este trabalho não focaliza diretamente a relação entre os suportes literatura e cinema, mas sim a relação entre as personagens-tipo rei de um e de outro suporte. O entendimento teórico da tradução como continuidade diferente, traduzida das formas artísticas, assegura nossa abordagem na incidência como prioridade de observar a continuidade no interior dinâmico das relações entre as personagens, advinda pela "interação sincrônica" da personagem-signo, produzindo com isso, um deslocamento operativo. Pois, se na tradução promove-se a possibilidade analítica do

inter-relacionamento entre obras, a personagem-signo também o fará com a mesma intensidade e objetividade, mas entre elementos comuns às obras, no caso a personagem-tipo rei.

Assim, tanto na tradução como na personagem-signo, observa-se o mesmo vigor analítico-descritivo ao re-modelar na formação de seu próprio corpo, a obra de arte que viu como nucleação necessária aos seus interesses:

O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo ‘intervisual’, ‘intertextual’ e ‘intersensorial’ com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instauram uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire a sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia (PLAZA, Op, Cit, p. 13).

Reconduzindo os próprios meios de percepção ente si e a obra-base na instauração de uma triangulação de relacionamentos entre o “original” a “tradução” e a “recepção”.

Nessa medida colocamos a Tradução Intersemiótica como ‘via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição’. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (p. 14).

Para Plaza (op, cit, p.45) um outro importante cenário da tradução intersemiótica, como tradução entre os diferentes sistemas de signos, é dado pela compreensão de que ela incide nas relações entre os sentidos, meios e códigos.

Para nós a personagem-signo, enquanto uma operação conceitual-analítica das personagens-tipos que formulam duas obras distintas, mas inter-relacionadas, condensa, como um sistema de signos a fornecer “as condições e formas de apreensão dos signos que traduzem pensamentos no operar e transmitir informações estéticas”(p, idem), contidas nas duas personagens-tipos.

Desse modo, a personagem-signo é também vetor de comunicação e informação sobre aquelas personagens no entreposto informativo das obras que lhes

resguardam. A focalização delas na personagem-signo é o movimento informativo que se evidencia como atividade sígnica e comunicativa, uma vez que: “*Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana*” (Ibidem).

Definimos, anteriormente, a personagem-signo como um vetor modelar de contorções sígnicas entre as personagens-tipo rei *Lear* e *Hidetora*. Essa definição arrola basicamente as relações entre sentido, sensação e sentimento, pelos vetores tradicionais da comunicação: o visual, o tátil e o auditivo, e as mixagens entre eles (áudio-visual, tátil-auditivo e o visual-tátil). Em última instância, tais relações só podem ser aferidas considerando uma ação que relacione as personagens-tipo *Lear* e *Hidetora*, dentro de uma matriz sígnica sinestésica.

A exigência relacional posta pela personagem-signo para as personagens-tipos que lhe molda como matriz sinestésica só pode gerar um entendimento quanto aos sentidos unificados das personagens-tipos dentro de um quadro relacional, pelas simples existência de ambas, pois, como afirma Plaza:

A palavra ‘sentidos’ é tão enganosa quanto o conceito de ‘sensação’, pois não existem sentidos departamentalizados, mas sinestesia como inter-relação de todos os sentidos. A sinestesia, como sensibilidade integrada ao movimento e inter-relação dos sentidos, garante-nos a apreensão do real (Op, Cit, p.46).

Ou seja, a devida compreensão personagem-signo - como uma matriz condensadora de sinestésias, acaba por levar ao entendimento de que as personagens-tipos rei *Lear* e *Hidetora*, que estão sujeitas ao olhar inter-relacional - só pode advir a partir de uma focalização dinâmica na busca sinestésica daquilo que pré-existe em cada uma delas.

Dito de outro modo, a personagem-signo, como a temos considerado, vasculha como canal receptor tanto as distâncias (pelo áudio-visual) quanto as imediações (tato-visual) dos signos existentes nas personagens-tipo *Lear* e *Hidetora*.

Tomemos como dado real as personagens-tipo *Lear* e *Hidetora*, guardadas as proporções sinestésicas de cada uma delas possui intrinsecamente, e teremos a nítida compreensão do movimento interpretativo que a personagem-signo produz, mais uma vez na afirmação de Plaza:

Cada sentido capta o real de forma diferenciada e as linguagens abstraem ainda mais o real, passando-nos uma noção de realidade sempre abstrata que possibilita que as linguagens adquiram toda uma dimensão concreta na sua realidade sígnica (Idem, p. 47).

Na Tradução Intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas.

Para Plaza (2003, p.71) as formas são refundidas sob três aspectos de captação: primeiro, pela captação própria da norma, a lei estruturante da própria forma; segundo, por meio da captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo; e, por último, através da captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica. “Isto porque todo signo está habitado por outros signos conforme podemos apreciar na sua abordagem microscopia” (Idem, p.71).

Tomando cada uma dessas possibilidades de captação das formas pela tradução intersemiótica, temos que: a relação norma e forma (o primeiro efeito de relação), será preposta tendo como foco aplicativo a descrição da forma imanente da tipologia das personagens formativas da personagem-signo, que é a tipologia/forma: *rei*. É desta característica comum às duas personagens: *Lear* da obra literária e *Hidetora* da realização fílmica que discorreremos sobre a relação normativa no interior da própria forma.

Neste sentido, a compreensão da semiótica pierciana da função sígnica dos legissignos vem nos assegurar como a norma se pauta, *per si*, e simultaneamente como forma. “São os legissignos que exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma ‘forma significante’ ” (PLAZA, idem,p.72).

Como já bem definiu Pierce (1977, p.52): “*um legissigno é uma lei que é um signo*”. Não é muito lembrar que tal caráter de lei é antes de tudo uma conversão, isto é um signo convencional e como tal opera-se na esfera do símbolo.

Considerando os legissignos como signos cuja capacidade, dentro da forma estética, será o discernimento entre o diferente e o igual, Plaza declina três equivalências para o legissigno: *Transductor, Paraformismos e Otimização*.

Desse modo, dentro de uma operação de tradução, o Transductor é o caráter do legissigno que assegura a economia de energia na tradução.

Na passagem do signo original para o signo tradutor, passamos de uma ordem para outra ordem; essa mediação, no entanto, tende a fazer perder ou ganhar informação estética. A tendência do legissigno Transductor é a de conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência. (Op, Cit, p72).

De modo geral, na tradução, o legissigno Transductor interpola-se na relação entre forma e significação.

A personagem-signo, como ato interpretativo da relação tradutora entre as personagens-tipo *Lear* e *Hidetora*, presta-se para a demonstração do movimento interno do Transductor uma vez que não deixa, pela sua missão de insuflar presentificação material das personagens-tipo rei, que a energia tradutora desfaleça das centelhas sónicas de *Lear* que se perde, se transforma em *Hidetora*.

O segundo momento de configuração que se pode tomar o signo numa tradução é pelo paramorfismos do Legissigno, neste caso, o Legissigno torna-se responsável pelo paramorfismo como estrutura diversa porém com o mesmo significado. Isto é assegurado, segundo Plaza (idem, p.73), por que: “*para Pierce, ‘o Legissigno tem identidade definida, embora geralmente admita grande variedade de formas’*”. E mais,

O papel paramórfico do legissigno implica admitir que um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes, o que confere uma semelhança aos caracteres estilísticos da obra de arte e de sua serie (IBIDEM, p.73).

Na força transmutadora do Legissigno paramórfico, assentamos mais uma característica à personagem-signo uma vez que as inúmeras modulações particulares que cada personagem-tipo faz, confere e referencia a diferença de formas criadas entre o original e a tradução. “Este signo de lei nos fornece então as condições para se estabelecer o estudo comparado das artes, visto mais como comparação de formas-significantes e menos como comparação de ‘conteúdos’ ” (Op, cit, p. 73).

Por fim, vemos no Lessigno como Otimização outra inserção marca conceitual para a personagem-signo, uma vez que: O papel otimizador do legis-signo nos leva a

reconhecer o caráter metalingüístico da operação tradutora. O legissigno tem a ver também com a interpretabilidade do signo, o signo-leitor, pois o legissigno como lei está necessariamente referido a certas condições de código, repertório e convenção, enfim, de reconhecimento através dos ‘conceitos representativos’ (PLAZA, Op, Cit, p. 73).

Concluindo esta relação inclusiva das configurações da tradução e a personagem-signo, temos que das três atividades do ato tradutor proposto por Plaza: 1) a tradução como Produção Sincrônica na história; 2) como Intercurso dos Sentidos; e, 3) como Transcrição de Formas, tendo desta última o assentamento particular das operações tradutoras do legissignos *Transductor*, *Paramórficos* e de *Otimização*, retiramos marcas definidora da personagem-signo compreendida como o próprio ato tradutor que investe por sinestesia e referenciação aos signos das personagens-tipo rei *Lear* e *Hidetora*.

Além desses pressupostos da tradução - em que a criação conceitual da personagem-signo segue de perto a necessidade de expressão entre as linguagens fílmica e literária, concebida como tradução que irá abarcar os referentes sígnicos da personagem-tipo rei nas obras citadas - podemos convocar, como reforço teórico, outros dois arcabouços teórico-analíticos para a devida configuração teórico-metodológica da personagem-signo de deste trabalho como um todo.

Trata-se, primeiramente, da criação dos im-signos (im-signos) de Paolo Pasolini ao resgatar, por meio da análise, o teor mitológico em *Édipo* e *Médeia* para produzir filmes sobre estas personagens.

Neste sentido, os im-signos possibilitaram ao teórico-cineasta capturar figurações não visíveis às personagens, mas que as carregam como entidades identificadoras, pré-existentes ao conteúdo cultural delas próprias sob a prevalência de percepções variáveis de conjuntos de signos que acompanham e definem aquelas personagens.

Pois, para Passolini, as personagens, independentes de seu registro primeiro, isto é, antes de qualquer postulação que traga algum revestimento cultural, já possui um teor próprio, particularizado que influenciará quando na aparição para outra forma de apresentação delas próprias, senão àquela que lhe dá origem, como nos aspectos das personagens de todo o mundo literário; elas próprias possuem o seu estado natural, primavero sígnico:

“Há todo um mundo no homem, que se exprime predominantemente através de imagens significantes (queremos inventar por analogia o termo im-signos?): trata-se do mundo da memória e dos sonhos” (PASOLINI, apud CANEVACCI, 1990, p.102).

O outro arcabouço teórico já desenvolvido que se pode chamar à argumentação da personagem-signo, vem do projeto conceitual-analítico do visual-scape, proposto por Canevacci (1990) para o estudo descritivo das sensações sígnicas das mensagens e meios comunicativos do corpo na cultura visual pós-moderna. Ou seja, através do conceito de visual-escape, Canevacci procura descrever os sobrevãos sígnicos do significado das imagens que o corpo adquire no interior da cultura visual própria da sociedade contemporânea.

O visual-scape nasce da constelação figurativa *video-scape* que apresenta “centelhas sígnicas” de corpos humanos, que são as próprias personagens da pós-modernidade, que existem nos micro-segundos do clip musical: “podemos usar o termo *video-scape* para significar um panorama eletrônico expresso em cada uma das seqüências, normalmente muito breves, do clip” (p.135).

Daí, o estudo sistemático do *video-scape* levou Canevacci à concepção do visual-scape: “é possível usar a palavra visual-scape para sublinhar a conexão, mas também a diferença, com o aurático e irreprodutível *hic e nunc*” (p.139).

Desta forma, o estabelecimento da personagem-signo molda-se, além da concepção do ato tradutor propriamente dito, à natureza teórica-metodológico do im-signos e do visual-scape pela intenção conectiva dos signos estruturados de rei das personagens-tipo rei: *Lear* e *Hidetora*, como também pelas camadas auráticas imanentes da própria ação tradutora que a compõe como tal.

2.3. O filme da obra ou a obra fílmica: técnicas da tradução fílmica

Registram-se cerca de 40 produções fílmicas sobre *King Lear*, algumas dessas se configuram como traduções e outras como registros variados (documentários, peças filmadas etc.) da obra de Shakespeare. Destacam-se pela permanência temática e alta referência à obra, os filmes: (HANGING UP, 2000) dirigido por *Diane Keaton* e (THE KING IS ALIVE, 2000) com a direção de *Kristian Levring*.

A tradução de *Akira Kurosawa* (RAN, 1985) que ora analisamos, recebe o destaque pelo aspecto da *adaptação cultural*, no sentido de encaixe à cultura oriental (japonesa) realizada a partir de *King Lear*.

A relação semiótica entre literatura e cinema foi tema trabalhado por João Batista de Brito (2006) em “*Literatura no Cinema*”, obra que avança na compreensão dos procedimentos técnicos do texto literário para o fílmico, compreendido pelo autor como “adaptação”.

No conjunto de sua abordagem, Brito (2006) parte do questionamento: como ler este confronto de duas obras que mantêm, pela força da tradução, inter-relacionamentos constitutivos, pelo menos de imediato, no plano semântico? Na busca de uma resposta, o referido autor produz importantes indagações que se não oferece uma resposta pronta, abre o campo reflexivo da relação literatura e cinema.

Uma das primeiras questões decorrente da problematização feita por Brito é pensar se a adaptação fílmica será sempre inferior à obra que a originou. Essa problemática já foi anteriormente levantada por Metz (1973), que introduz, para equalizar a questão, a noção de semiótica como retaguarda teórica à compreensão do inter-relacionamento entre as “Sêmias” da literatura e cinema; e posteriormente por Jameson (1996), no entendimento de que o cinema é o “veículo moderno” das simbolizações culturais do mundo moderno, esclarecendo por outro lado a função devoradora do cinema que seqüestra para a tela toda a informação cultural do mundo e suas projeções de um mundo futuro.

De maneira geral, essas abordagens condensam outra indagação quanto às relações entre as *semioses* das duas categorias sógnicas de cada uma das obras. Isto é, como a analisar teórico-metodologicamente um filme adaptado da literatura?

Os questionamentos se avolumam, contudo, o ponto mais nelvrágico norteia-se quanto à determinação de uma afinidade semiótica entre a *verbalidade* da literatura e a *iconicidade* do cinema. Saber o estatuto, a validade e a compatibilidade desta relação é crucial para sair da fila de questionamentos que se postula da literatura no cinema, ou do cinema adaptado da literatura.

Um passo primordial para isso é retroceder para cada uma das linguagens e verificar, como sugere Metz (1973), a especificidade semiótica de cada uma delas para depois proceder com uma ação comparativa entre o quadro de similitude e diferenciação entre elas.

Voltando à idéia de tradução, vejamos como Brito (2006), ainda sob uma conceituação de “apropriação” e conseqüentemente de “adaptação”, nos apresenta elementos, que denomina de “instrumento de operações básicas”, que nos servirá para a análise intersemiótica, isto é, o filme traduzido de uma obra literária.

Inicialmente este autor descreve a dimensão metodológica primal nos estudos entre o filme e a obra literária proposto por Francis Vannoye:

Duas das constatações de Vannoye sobre os filmes adaptadores de romances são de ordem estético-historiográfica. Fundada na dicotomia entre modernidade e classicismo, uma observação como essas duas categorias estilísticas se revezam de romance adaptado para filme adaptante, às vezes um romance clássico virando um filme moderno, ou vice-versa. Notando o caso de como, em casos especiais, o filme assume o ideário do original adaptado na mesma perspectiva de um plágio, a outra constatação de Vannoye propõe, para esse tipo de adaptação, a denominação de ‘apropriação’ (BRITO, 2006, p 10-11).

Segundo Brito, o crítico francês apresenta duas formas de operações como instrumentação para a análise: a redução e a adição, a partir dessas duas categorias analíticas Brito (Op, Cit) propõe mais duas - em seu entendimento - altamente assíduas como as estabelecidas por Vannoye: “o deslocamento e a transformação, esta última podendo se subdividir em simplificação, ampliação”(Idem, p.11).

OPERAÇÃO	DESCRIÇÃO
Redução	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
Adição	Elemento que estão no filme sem estar no texto literário.
Deslocamento	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
Transformação propriamente dita	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
Simplificação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
Ampliação	Uma <i>transformação</i> que constitui em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

QUADRO 02: Ilustração dos processos adaptativos, apresentado por Brito, 2006, p.20.

Note-se que, como já indicamos, Brito (2006) fala em termos de adaptação, e não de tradução. O autor preocupa-se em verificar e exibir, por meio da instrumentação metodológica baseada em Vannoye, as “alterações” que o filme pode ou chega a produzir em contraste com uma obra que lhe dá origem. O que não deixa de ser pertinente, contudo, a marca da concepção de originalidade é o talhe teórico-metodológico pelo qual exerce a análise. Deste modo, a idéia de tradução que não assiste a predominância de originalidade porque se modula pela e na emergência da sincronicidade conceitual da obra de arte, segundo pensa Benjamin (1985).

A batalha teórica da modernidade não concebe mais o lastro de uma teorização lógico-linear e cronológica que representa a tradição do pensamento ocidental judaico-cristão; as notícias da física, da psicologia e do próprio pensamento crítico já anunciam uma outra forma de percepção das matérias estéticas.

A própria vivência do homem do século XX transformou a concepção linear do tempo: a rapidez da informação, dos deslocamentos espaciais, a convivência desordenada das imagens que a reprodução fotográfica introduziu, a televisão domesticou e a Internet levou a uma proliferação global incontável por qualquer razão ordenadora, tudo isso nos obriga a viver num simultaneísmo sem outra lógica senão a que lhe quisermos ou pudermos dar (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.29).

A inversão na valoração do entendimento do original e do seu subsequente direto, está no cerne das discussões dos escritores-críticos que quebram a lógica hegemônica da linearidade temporal e em seu lugar protagonizam uma “poética sincronia” realocando a relação tradicional do velho para o novo, instaurando a sincronicidade a partir da relação do novo para o velho. Como alude Perrone-Moisés (Op, Cit) “Para os autores da modernidade, é o novo que vai servir de gabarito para medir o antigo, é o presente que vai decidir o valor do passado” (p.30).

Deste modo, o que Brito entende por adaptação não pode ser autorizado quando se tem à frente a relação valorativa estética, sobretudo na atual conjuntura em que todas as percepções do tempo-espço foram remodeladas, de um lado pelas próprias obras artísticas de criação estéticas, e de outro pelo desenvolvimento tecnológico. Cabendo à tradução absorver o centro desta tensão teórica descrevendo, sobre um novo paradigma, a sincronia, e as relações modelares entre as obras de arte.

Essa diferenciação de perspectiva teórico-analítica não restringe o seu uso metodológico, apenas focaliza panoramicamente um rico mundo de informações oriundas

da relação entre sistemas semióticos distintos, como é o caso da “literatura no cinema”. Porquanto a nossa abordagem de tradução pelo viés da personagem-signo procura uma angulação particular e o dinamismo das operações sógnicas da relação literatura\cinema. A descrição operativa e os elementos metodológicos apresentados por Brito (2006) acolhe esta particularidade do encontro semiótico pelo recorte da personagem-signo nas personagens-tipos rei das obras.

De sorte que, a aparente simplicidade do quadro das operações básicas da passagem - entenda-se agora, tradução - da estrutura literária para a cinematográfica esconde um complexo empreendimento analítico. Neste sentido, Brito (2006) nos adverte, esclarecendo sobre a necessidade de atentar para os níveis de elementos transformativos no interior da relação operativa da tradução: “o que complica, porém, a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos” (p.11).

Segundo o autor, os principais níveis podem ser comportados a três níveis de elementos: no *enredo*, na *personagem* e na *linguagem*. Entretanto esses devem estar sempre interconectados, pois a imanência de um recobre e abastece-se no espaço do outro, bem como cada um deles possui incorrências internas próprias. O nível da linguagem, por exemplo, é bastante múltiplo em sua ação particular e estende-se pelos outros níveis.

Não é demais reiterar que a nossa abordagem tradutora se realiza a partir do elemento **personagem**, notadamente na categoria personagem-tipo rei.

Conforme assentido pela teoria da literatura, a personagem-tipo consolida-se na identificação dos tipos sociais. Assim, a personagem-tipo é uma modalidade da personagem redonda e “caracteriza-se pela peculiaridade que alcança o auge sem causar deformação” (MOISÉS, 1974, p.398). De forma que a intenção demonstrativa que apóia e direciona as personagens-tipo, em geral, objetiva primeiramente a representação de um grupo profissional ou social.

Assim a tipologia social é mais das vezes uma confirmação ilustrativa dos indivíduos encontráveis na vida social afora.

A noção de personagem-tipo adquiriu reconhecimento quando na identificação dos tipos cômicos da *commedia dell'arte* italiana, em que a satirização de alguns profissionais (médico e advogado) garantia uma trama risonha. A dramaturgia vale-se da personagem-tipo como pressuposto ao próprio enredo. Em Gil Vicente, por exemplo, além de personagens alegóricas, vê-se inúmeras personagens-tipo (*judeu, viúva, moça*,

velho, biabo, santos etc). Em geral, também a ficção romanceada utiliza a personagem-tipo de forma abundante, pois através dela consegue uma certa identificação no plano sócio-cultural com a narrativa desenvolvida.

O tipo rei é, de certa maneira, a tipologia de personagem mais comum dentre as tipologias, ela perpassa deste a tragédia clássica, fixando-se na literatura infanto-juvenil, nos dramas épicos e mesmo nas narrativas modernas (FREITAG 2002, p 37).

Shakespeare utilizou-se com maestria da personagem-tipo rei em sua dramaturgia, as quais davam nomes às peças: *Henry VI; Ricard III; King Jonh; Twelfth Night; Julius Ceasar; Hamlet; Macbeht*; e naturalmente *King Lear* figuram dentre as mais conhecidas.

De certa maneira, podemos entrever que a personagem-tipo acabe por exaurir-se como símbolos, condensados, do próprio tipo que representa. Não é de outro modo que, por exemplo, a personagem-tipo *policial*, simboliza a força, o poder coercivo do estado; o *padre* a própria religião; os *juizes* as leis e assim por diante.

Entretanto, esta simplificação orientada pelo símbolo não é tão imediata se lembrarmos que do ponto de vista semiótico o símbolo é um sígno. E mais, que este símbolo resulta de operações lógicas na dimensão do índice e do ícone, para somente depois e pela razão de uma conversão social qualquer tornar-se finalmente símbolo. Assim, este símbolo que a personagem representa, é antes de mais nada um sígno cujo sentido só pode ser desvendado não tão somente pela relação sócio-cultural que lhe assiste (como objeto imediato) - como nos ensina a semiótica -, mas também, por estágios de significação sígnica (como objeto dinâmico) até chegar finalmente a ser um símbolo.

Dizer que o rei é símbolo do poder é ativar um primeiro nível de trivialidade consensual. Ficando em silêncio os intervalos de sentido que a própria noção de poder solicita. Verificar o significado desse poder, bem como, sob quais condições se contrói sua significação no interior das relações, pode redirecionar a própria categorização tipológica. Por exemplo, em *Lear*, personagem-tipo rei, há, apesar da configuração “tipo rei”, uma quebra na lógica da função social rei que a personagem representa tipologicamente. Pois geralmente não está inscrito que um rei abdica, ao contrário, sua condição de rei, como representação divina e/ou organizacional demandou certamente algum sacrifício ou ato de superação; o status de entronação do rei é uma permanente luta contra a queda. Vide Édipo.

E tal como o rei de Tebas (pois o que interessa em Édipo é o percurso que lhe deu a coroa – poder, prestígio e uma “rainha” – e as conseqüências desta atual condição), *Lear* nos surpreende logo no início da peça criando um ambiente extremamente excitante do ponto de vista narrativo. Ele estabelece um problema-limite para si, para as demais personagens e para o universo em que vivem – no caso – a estrutura sócio-política.

Toda essa ordem de significados, isto é, do “percurso gerativo” da personagem, não pode permanecer escondida no interior de uma simples tipologia. Neste sentido, a análise semiótica vem colaborar grandemente com tais desvelamento da significação do sentido da obra e da personagem.

O fator descritivo implícito na personagem-tipo revela comumente uma estrutura lógico-linear na qualidade das ações, em geral da personagem-tipo. Revolve um simples rebuscamento e uma certa planificação nas atitudes, não havendo por isso profundidade nem conseqüências fora do comportamento médio habitual, pois, por sere “tipo”, é em última instância representativa de situações gerais.

A marcação de um problema, ou fragilidade conceitual, recai exatamente nisto: a variação da personagem-tipo decorre ou da representatividade de uma virtude ou de um vício passível aos seres humanos, é neste sentido que a personagem-tipo funciona como personagem-símbolo e, como tal a personagem simboliza a ambição ou a avareza, um sentimento ou uma profissão (LINS, 1951, p.2).

Parece-nos que o problema se achava ligado à tradição dos "retratos de caracteres" dos moralistas do século XVII, entre os quais La Bruyère é expoente e modelo. Ilustrativa também, neste sentido, é a obra *Virtues and vices*, de Joseph Haal, aparecida em 1608. Mas os "tipos", segundo vícios e virtudes, são numericamente poucos e limitados, como as clássicas situações dramáticas. Tendem, além disso, para a imobilização, como blocos: a virtude X determina a personagem de tipo X; a virtude Y gera a personagem de tipo Y. Um processo de tal espécie esgota-se logo nas mãos de alguns grandes romancistas, e os seus sucessores, para se salvarem da contingência de repeti-las indefinidamente, têm de procurar outra solução. Procurou-a Marcel Proust, e encontrou-a na passagem da unidade linear da personagem-tipo para a complexa variedade da personagem-indivíduo (IDEM, p. 2).

Vê-se deste modo, que a personagem-tipo carrega em si uma simplicidade que a enforca numa linearidade contingencial e finita, enquanto entidade sígnica representativa

do homem. A saída encontrada por Proust, segundo Lins (Op.Cit) indica, de um lado a limitação representativa desta categoria “tipo”, e por outro, a necessidade de amplificação das categorias tradicionais que concebem à personagem e promovem a caracterização “tipo” das personagens.

Nossa proposta de atuar através de uma categoria que denominamos *personagem-signo* procura apontar tais potencialidades. É, na verdade, um recuo descritivo e uma abertura conceitual pela semiótica. O chamado à categoria simplesmente de signo (personagem-signo) intenta cobrir os termos de um inter-relacionamento sem, no entanto, designar, *a priori*, qualquer categorização que fechasse as possibilidades descritivas das próprias personagens-tipo rei em questão. Deixando para o procedimento de análise posterior e, intimamente procurando estabelecer os fatos ou eventos de inter-relação, a geração de uma mais completamente possível significação.

Dito isto e para finalizar esta abordagem, retomemos o ponto inicial que versa sobre a tradução para dizer que, dentro da ordem da tradução, sob a lógica metodológica acima apresentada, podemos afirmar que *Ran*, mobiliza-se com bastante singularidade de sentido próprio.

De um lado, pode-se compreender a tradução de Kurosawa como autônoma, devido à significação própria que o filme tem para a cultura japonesa, sem com isto, o seu sentido referencial próprio não ficar sob a condição de preexistência da obra de Shakespeare; contudo, por outro lado, não se pode deixar de relacioná-lo a *King Lear*, por sua explícita fonte inicial e a forma conflituosa que retrata as relações de poder, de gerações e do repasse político administrativo de uma sociedade, como já fora apresentado na obra de Shakespeare.

Afora estes elementos de junção e disjunção das obras no campo da tradução, um elemento parece fixar uma relação entre as obras, é a personagem, ou melhor, a modalização da personagem-tipo rei que protagonizam ambas as obras. E deste modo *Ran*, por causa da natureza tipo rei da personagem central se junta inexoravelmente a *Lear King*, também exatamente por causa desta característica da personagem em ser tipo rei.

Daí, dessa particularidade conjuntiva, se aprofunda o caminho de inter-relacionamentos entre as obras. Embora cada personagem-tipo rei habite um universo particularizado do ponto de vista cultural e social, ambas têm o mesmo dilema existencial e de certa forma a mesma emergência de situações: repassar o poder às futuras gerações,

evitar conflitos no interior do núcleo familiar e estabelecer por meio de um casamento uma obrigatoriedade de convivência entre rivais de seu império.

Tal movimento, entre-obras, perfuradas, fincadas pela personagem-signo rei seria impossível sem a noção relacional oferecida pelas ligações sógnicas, uma vez que partimos do entendimento de que a produção artística apresenta-se como uma discursividade polissêmica, e que reverbera sua completude de significação, noutras produções que se lhe potencializam e criam novos e progressivos significados. Pois, como ficamos sabemos através de Pierce, na semiose, a progressão sógnica é infinita: isto é, uma semiose é “uma série de interpretantes sucessivos, ad infinitum” (PIERCE, 1972).

Não há nenhum ‘primeiro’ nem um ‘último’ signo neste processo de semiose ilimitada. Nem por isso, entretanto, a idéia de semiose infinita implica um círculo vicioso. Ao contrário, refere-se à idéia muito moderna de que ‘pensar sempre procede na forma de um diálogo – um diálogo entre várias fases do ego – de maneira que, sendo dialógico, se compõe essencialmente de signos’(NORTH,1995,P.72).

Disto fica que a visão dialógica que assegura, de um lado, a fusão entre as personagens, criando a personagem-signo rei, e de outro, possibilitando por meio da interdiscursividade gerada um quadro inter-relacional no plano das significações que ambas as direções põem-se a abrir.

A leitura analítica por meio da personagem-signo rei, na qual se assenta e objetiva este trabalho, baseia-se primeiramente na premissa de que há elementos - (signos) de ligações entre “King Lear”, e “Ran”, ou melhor, entre as personagens-tipo rei que protagonizam ambas as obras - suficientes para conduzir uma exploração artística a partir dos pressupostos de crivo intersemiótico que funcionam numa dinâmica inter-relacional como chaves interpretativas ou mesmo complementares para uma leitura e compreensão mais abrangente delas, tendo como foco de intersecção a personagem-signo rei “Lear/Hidetora”.

Deste modo, apoiados nos caminhos intersemióticos e considerando as bordas rarefeitas da tradução como ferramentas capazes de mais completamente cortejar os suportes em questão (a obra literária e fílmica), propomos uma investigação que considera a ubiqüidade sógnica da personagem-signo rei, uma abordagem que, ao relacionar mídia, poesia, literatura, cinema e arte, atente para a dialética entre o

imaginário e a técnica, entre “uma dinâmica do saber e uma física dos vestígios” (DEBRAY, 1995, p. 34).

Como diz Santaella (1996, p.67), uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações, representações), e não de uma transformação da própria realidade observada. A matéria-prima da prática cultural são abstrações e não o próprio real na sua concretude.

Assim, a personagem-signo realiza o movimento da ação semiótica propriamente dita, em que “todas as linguagens possíveis são objetivadas como investigação, em seus modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido”. Santaella (2005, p.13). Mas dentro, é claro, de um quadro inter-relacional, isto é, intersemiótico, onde mais do que observar o fenômeno e acionar seu significado, procura-se ver este significado dentro de uma operação mais abrangente com os outros fenômenos do mundo a ele relacionado. Estendido, isto é, relacionando seu sentido.

2.3.1 Aspecto teórico-conceitual para a formação da personagem-signo rei

Vale salientar de início, que o aspecto teórico-conceitual aqui apresentado intenta de forma geral iluminar a aplicação teórica de nosso objeto, notadamente, a conceituação da personagem-signo rei Lear/Hidetora moldada pelo olhar intersemiótico entre suas imanências signicas Lear (em Shakespeare), Hidetora (em Ran). Arrolando, deste modo, a interação midiática e intercultural como pressupostos de sustentação para esta produção/análise.

Neste sentido, entendemos que qualquer produto cultural realiza-se sob uma teia própria de íntima relação com a totalidade de uma formação cultural de que ele próprio é tecido. Ou seja, há sempre vínculos imediatos entre a produção cultural e seu contexto.

Sobre a relação de sistema cultural da dramaturgia, trazemos as contribuições da *semiótica da cultura* para instaurar a compreensão da literatura dramática dentro de um círculo de relações com outros sistemas culturais afins, notadamente o cinema, cuja dinamização inter-relacional entre esses sistemas descreve em última instância a órbita relacional da personagem-signo rei.

De forma que as considerações do enquadramento da personagem-signo rei dentro de um sistema de códigos culturais distintos, mas inter-relacionados, exigem uma

reflexão no campo da “cultura literária”, mais detidamente da dramaturgia, tendo, para isto, como aporte central teórico a idéia de “códigos culturais” aplicada à linguagem proposta pela *semiótica da cultura*, segundo sua formulação geral, no entendimento de Lomonóssov e seu desenvolvimento pela Escola de Tártu-Moscú (ETM), que intenta de maneira geral, relacionar linguagem e cultura como mecanismos semióticos que se manifestam em diferentes sistemas, mas que são altamente correlacionados e mesmo recíprocos.

Portanto, chega-se a partir disto, a um entendimento de que a semiótica da cultura revela as relações inter-sígnicas entre objetos e produções da cultura. Daí, a relação entre cultura e produção cultural passa a ser comprovadamente uma ligação sígnica, pois, através do conceito de códigos culturais implantado pela semiótica sistêmica da ETM - que “*como espaço de discussão entre pesquisadores que procuravam compreender o papel da linguagem na cultura*” Machado (2003, p. 25) - procurar-se-á compreender o mundo como linguagem, que se manifesta em variadas formas de comunicação e em domínios igualmente diversificados.

Machado (2003) assim define o arco de estudos inaugurado pela semiótica da cultura:

Ler o dinamismo da natureza como processo sígnico, como produtor de sistemas semióticos, como atividade de culturalização da mente ou simplesmente como semiose, foi fundamental para definir as grandes balizas dos estudos semióticos russos, que abriam um domínio de novas idéias científicas muito apropriadamente denominado semiótica da cultura. (op.cit, p.26).

Assim, de maneira geral, a semiótica da cultura estabelece um novo olhar para a cultura. Vê-la não como um agregado de variedades de signos, mas como totalidade semiótica, como diz Machado:

Contra a noção de totalidade, os semioticistas propuseram a noção de traço. Uma vez que é impossível situar num mesmo conjunto de sistemas tão distintos, o que está ao alcance da abordagem semiótica são os traços que constituem diferentes sistemas de signos. (Op.cit, p.26).

E mais,

É impossível postular o caráter semiótico da cultura senão a partir das esferas que a constituem e, tomadas umas em relação às outras, não são mais do que traços, ou, melhor, feixes de traços distintivos e em interação. A idéia de que a cultura é a cominatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria, é a máxima da abordagem semiótica da cultura que se definiu, assim, como uma semiótica sistêmica (ibidem.p, 26).

Consideramos como pertinentes as implicações práticas dessa visão do estudo da cultura para a base que sustentam o ideário teórico da personagem-signo. Nesta medida relacional entre forma artística e forma cultural, cada esfera de linguagem estabelece um tipo específico de cultura, que por sua vez incide formativamente em um sistema que engloba a própria cultura e a linguagem como estruturas basilares da realização cultural do homem.

Esse entendimento formativo da forma cultural e da forma artística, dentro de uma concepção recíproca é proposto por Raymond Williams (1992) em seu livro *Cultura*, nele Williams destaca as várias correlações que o termo (cultura) incorpora e se desenvolve ao longo da história social do homem. Postula em seu argumento o entendimento da idéia de “culturas” em virtude da imensa heterogeneidade das marcas culturais. No capítulo intitulado “Formas” discute como a cultura, entendida como a dinâmica social se relaciona com formas da arte numa relação recíproca de incorporações (também recíprocas) das formas sociais nas formas artísticas.

Williams concebe o inter-relacionamento entre as formas da arte e da cultura através da descrição de como a tragédia grega inscreveu-se como “forma literária” por meio de operações inter-relacionais, ora com as formas da poética da poesia, ora com encaixes da ambiência social. Revelando, deste modo, seu percurso formativo.

No referido capítulo, Williams procede a análise - focalizando a tragédia grega - da forma teatral e das ordens sociais que asseguram sua formalização, ao mesmo tempo cultural e artística. Para o autor, a forma dramática do teatro grego situa-se dentro da forma social-religiosa, muito embora observe que os sinais dramáticos explodiam com muito mais vigor do que os sinais religiosos que lhe deram escopo inicial e argumentativo (WILLIAMS 1992, p.148).

Tentando direcionar e ao mesmo tempo objetivando, aplicar estas noções do estudo da cultura à dramaturgia para o estabelecimento formativo da personagem-signo

rei, pensamos que qualquer enfoque cultural das formas artísticas deve ser feita de maneira sistêmica (interna e externamente), uma vez que, a codificação do sistema dramático (língua literária) deve ser entendido, mais do que qualquer outro de filiação literária, como um sistema cultural coadunado duplamente, isto é, tanto com o sistema de língua cênica, como também ao sistema cultural literário. E não separado conforme uma ou outra codificação. Da mesma forma, a personagem-signo rei liga-se aos sistemas codificados pelas semióticas que lhe dão pulsão originária para sua movimentação de sentido amplo de todas elas.

Sobre a codificação cultural da dramaturgia, vale, de início, lembrar que, embora a contemporaneidade assista a outros códigos culturais pela língua (cinema, fotografia, performance, moda etc.), a língua escrita firma-se, ainda, como principal “semiose” cultural; na verdade, é ela um sistema altamente do tipo “meta”. Ou seja, ela tem em si a propriedade de auto-regular suas codificações, assim como o faz com os outros sistemas: a fotografia, o cinema etc. Disto resulta que a escrita é a língua predominantemente acessiva aos meios semióticos, por isso a predominância e opção de iniciar a configuração da personagem-signo rei a partir da dramaturgia para, em seguida, vê-la na dinâmica entre a dramaturgia e o cinema.

Neste particular, o discurso literário toma aspecto relevante, primeiro por ser um sistema bastante privilegiado dentro dos estudos aplicados da semiótica, e segundo, por apresentar elementos de íntima ligação e significados culturais, sendo este o foco de nossa atenção, pois, como já dissemos, é na dramaturgia que a personagem propriamente dita nasce para o mundo da estética em geral. Vejamos rapidamente este inter-relacionamento entre a forma social e a forma artística no caso da dramaturgia que doravante revela a personagem como marcadora do espaço significativo de sua própria forma cênica-literária.

2.3.3 A forma dramática da tragédia em seu interior-exterior sistêmico

Entretanto, olhar e refletir este sistema cultural através de uma codificação tão somente textual (literária/dramaturgia) é não contemplar o conjunto formador deste sistema que inclui tanto elementos formadores do discurso literário como da representação ou mise-en-scène, como nos assegura Roubine:

Em primeiro lugar, é preciso considerar uma heterogeneidade fundadora: o teatro é ao mesmo tempo uma prática do ato da escrita e uma prática de representação (interpretação, direção). As teorias relativas ao teatro tendem ou visam cobrir essa heterogeneidade, elaborando corpos de doutrina que tomam por objeto ora o texto dramático, ora a representação, às vezes ambas simultaneamente. Essa simultaneidade, no entanto, está longe de ser sistemática. (ROUBINE, 2003, p.9).

Disto temos que, como já dissemos linhas a frente, este sistema codificado que é a dramaturgia deve ser entendido, como um sistema cultural coadunado duplamente, isto é: tanto ao sistema cultural literário; quanto ao sistema da linguagem cênica. E não separado conforme uma ou outra codificação. Neste particular, o discurso literário toma aspecto relevante por ser um sistema bastante privilegiado dentro dos estudos aplicados da cultura.

Afora as importantes conceituações que Aristóteles nos oferece em sua *Poética* acerca da dramaturgia e, mais especificamente, da tragédia, a teoria teatral tem atingido importantes avanços quanto ao estatuto do literário e do teatral.

Considerando a forma social que lhe dá pulsão, a dramaturgia, desde a Antiguidade já merecia a atenção de seus contemporâneos e foi responsável pelo aparecimento do pensamento teórico com Aristóteles.

Nas obras gregas o homem se vê em profundidade, e nelas ele pode encontrar, em germe, alguns fatos que só a ciência do século XX viria a teorizar. A verdade é que as obras gregas trazem em seu bojo valores e mensagens que só o tempo iria esclarecer (iluminar) a realidade de épocas posteriores, haja vista sua atualidade na época de hoje (GONÇALVES; ZINA, 2005, p.32).

Curioso notar, neste caso, a íntima relação entre cultura e o discurso literário. Aqui, a dramaturgia grega, em especial as tragédias é o “próprio discurso da cultura” que se renova sob outros “códigos diversos”, seja na teorização aristotélica, seja, mais modernamente, na conceituação da psicologia freudiana.

Buscando esclarecer o desdobramento da tragédia no âmbito da forma interna, isto é, na forma artística, Williams (1992, p.152) toma o exemplo da Ópera italiana e da tragédia clássica para explicar como a tragédia Ática foi tomada como forma constitutiva inicial, e de extrema radicalidade de ampliação de uma forma anterior para a criação de outras formas em períodos posterior e em ordens sociais distintas.

A recondução da forma da tragédia clássica sob novo contexto exigiu uma remodelação que basicamente operou-se para de minimizar elementos daquela que, de maneira geral, impeliu as formas oriundas do coro a se transfigurarem em adaptados elementos: a Ópera italiana aproveitou-se do canto, do recitativo do coral e do solista (WILLIAMS, Idem, p.52).

Em sua forma mais proeminente, a tragédia estruturava-se pela marcante presença da voz, nas modalidades do *canto*, *recitativo*, e da *fala* propriamente dita (WILLIAMS, Idem, p.150). Todas estas variedades de formas no interior da tragédia, passam a ser obliteradas em função das novas formas progressivas da cultura, contudo, ainda internamente, as transformações destas modalidades de vozes foi o processo principal que se estruturou como marco central - através do diálogo - para a configuração da tragédia como gênero próprio. A tensão entre o coro e o personagem foi transvalorizada no aparecimento de outras personagens até que, o conflito entre estas pelo diálogo, desse a forma geral da tragédia.

O momento desse surgimento é, pois, sociologicamente preciso. Foi a interação, e apenas sob esse aspecto a transformação, de uma forma tradicional (o canto coral) com novos elementos formais que, em sua nova ênfase, incorporava relações sociais diferentes [...] foi com o surgimento da segunda personagem, que tornou possíveis relações mais ou menos independentes entre personagens distintos marcados, que se deu o momento essencial em direção àquilo que hoje reconhecemos como teatro (WILLIAMS, Op, Cit, p. 150).

Isto demonstra que a cultura se realiza por operações apropriativas e transformadoras, fenômeno que recebe o nome dentro da teoria cultural da pós-modernidade, segundo Anjos (2005) de hibridismo, o que ressalta o entendimento de que tal relação constitui-se naturalmente numa nova forma cultural-social.

A ópera nasceu por volta de 1600. Alguns artistas e intelectuais italianos tentaram recriar a antiga tragédia grega, que incorporava também a música, embora essa música se tivesse perdido. O resultado foi um gênero inteiramente novo, cuja força dramática imediatamente se impôs. (ALMEIDA, 2000, p.11).

É exatamente esta “movimentação de construção” da cultura, como verifica-se na ópera e na tragédia, desde seus primeiros registros até como se apresenta na atualidade que Williams chama de “articulação social” uma vez que:

[...] a ópera italiana, em que o certo abandono desse elemento relação-falada permitiu um desenvolvimento extraordinariamente rico da música e do espetáculo. O que houve, então, foi uma especialização cultural, de diversas modalidades e centros de interesses, a tal ponto que se tornou costumeiro assistir à ópera ou ao teatro não só como formas diferentes mas também com artes diferentes (WILLIAMS, Op, cit, p.153).

Antes de chegarmos a outro exemplo dado por Williams de re-condução ou reaproveitamento da forma da tragédia pelo teatro neoclássico do século XVII, vejamos um curioso caso de formalização que, a princípio, não se trata de uma re-configuração da tragédia, mas como um categórico caso de inter-relação entre o escopo social e o da arte.

Assim como a ópera e a tragédia, a *commedia del'arte*, que hoje possui o caráter de gênero rebuscado, codificado e de grande técnica no teatro, foi no passado um mero improviso de histriões ambulantes (numa explícita e provocadora reação contra a textualidade), iniciado no interior da Itália, tomou praticamente toda a Europa e hoje ganha o mundo como um dos momentos mais vibrantes do teatro universal.

Embora não se possa negar o traço literário dos “Canevas” da *commedia del'arte*, isto é, os roteiros dos atores que servia de guias para o improviso, esta manifestação cênico-literária caracteriza-se muito mais pelo endosso da ação, do improviso e do gestual, de que por um texto literário a ser seguido. O que interessa observar é o caráter transformador desta cultura cuja forma estética é bastante peculiar.

A caracterização cultural da *commedia del'arte* continua a mesma, contudo, o elemento mais caro à sua sensibilidade como arte - o improviso - passou a ser ausente, pois a temporalidade ressecou as veias culturais que lhe deram origem e na falta do arcabouço social, a *commedia del'arte* tornou-se um mero e anacrônico monumento cultural do passado italiano. As contingências sociais do passado que fizeram eclodir a sua forma cultural foram substituídas por outras formas de formalização inter-relacional da cultura. Pode-se dizer que desde a modernidade a performance e a body art realizam o trajeto cultural da *commedia del'arte*, restritamente quanto à liberdade de criação e a forma de expor e ao relacionar-se com o público.

Com relação ao outro “renascimento” modelar da tragédia grega produzido no interior da forma do teatro clássico do século XVII, podemos dizer que, em princípio, a “mudança incorporativa” se deu no interior plasmado do que na tragédia era repositório funcional do coro, passado às personagens, notadamente ao herói trágico (o príncipe). A ampliação das relações, antes, postadas na tragédia grega pelo direcionamento entre os deuses, herói e o coro; passaram a ser medializadas, no classicismo teatral, pelas próprias

personagens (o príncipe e do criado confidente): “a confissão de sentimentos privados (confidenciais), na relação problemática entre a realidade privada e a possibilidade pública; e intriga consciente, no acentuado caráter político de uma sociedade cortesã e aristocrática” (WILLIAMS, *Idem*, 152).

Williams (*Op, cit.*) nos informa ainda que no plano social da representação do herói, as mudanças sócio-formais no teatro foram bastante profundas apontando para uma desintegração da interação representativa, se considerarmos estas mudanças pelo campo da história geral da sociedade. Assim, a conexão sociológica entre as formas foi se formatando a partir de uma separação representativa entre o destino do príncipe e o da sociedade.

Particularmente na tragédia esse destino era totalmente partilhado, ou seja, o destino do herói recai também na família e, por conseguinte, em toda a estrutura social dominante (a cidades-estado gregas).

[...] a associação regular, ou até mesmo a identidade, do destino de um príncipe ou de uma família dirigente com o destino mais geral de um Estado ou de uma cidade tornou possível uma forma de ação integrada na qual a personagem individual, a posição social e a responsabilidade, o bem-estar geral da comunidade e o sentido mais amplo da situação humana podiam ser vistos em uma dimensão única, ainda que sempre complexa (WILLIAMS, *Op, cit.*, p 163).

E, se no Renascimento, a ligação entre o destino do príncipe e do “estado” ainda aparecem com anelos fortemente justificados e quase únicos, já no interior do drama burguês, seguindo curso até a contemporaneidade, este destino partilhado começa a se desfazer, isto é, as situações que expressam a derrocada do príncipe ou herói são exclusivamente particulares, individuais e não afetam o resto da estrutura sócio-política do estado ou nação.

Disto temos que é através de movimentos negociáveis entre as formas sociais e as realizações intra-culturais que a cultura cria seus objetos de arte. No caso particular da tragédia grega vimos como é extensa a incorporação daquela forma dentro do espaço social diretamente a ela relacionada, como também e, sobretudo, nas diversas reformulações por outras formas de sua forma representativa da vida e do homem, contudo, como verificamos: mudando o panorama contextual inicial, muda-se as perspectivas de sentido tanto da forma tomada por princípio, como na forma conduzida posteriormente.

Porquanto, a observação atenta nos mostra que mesmo uma forma tão pujante como a tragédia grega, que serve de paradigma para diversos setores sociais e culturais, possui uma intrincada história de negociações (conexões), no interior de sua forma cujo inter-relacionamento com o ambiente social foi determinante à homologação de sua forma em si.

A compreensão das formas culturais e sua imediata influência e determinação nas formas artísticas, por meio de um “encadeamento incorporativo e recíproco” segundo Williams (1992), é de fundamental importância para o entendimento funcional-analítico da personagem-signo.

A partir disto, podemos afirmar, grosso modo, que o movimento dos códigos culturais envolvidos pelo enlace da personagem-signo rei demonstram uma intensa reconfiguração quanto ao estatuto da tradição. De início, temos um código cultural em *King Lear* bastante próprio e renovador que é a renascença de transição entre o medievo e a própria renascença, a marca da ocidentalidade ou ocidentalismo cultural é repositório da própria cultura de mostragem do texto shakespeariano. Em seguida, há um retrocesso temporal e um deslocamento cultural em *Ran*. Ali, a base da trama aloja-se com exatidão ao momento político-cultural do Japão feudal em franca marcha de divisões e mudanças.

Ambas as formas sociais têm enlaces diretos e recíprocos com a forma artística. Assim, estes blocos discursivos da cultura que permeiam as duas obras adquirem maior visibilidade quando relacionados, isto é, medializados pelo tratamento analítico da tradução intersemiótica do interior e dinamismo da personagem-signo rei.

Feitas estas considerações sobre as duas codificações presentes na dramaturgia, passemos a partir daqui, a declinar como a semiótica literária, através de seu método baseado no texto, poderá nos ser útil na análise dos significados de um texto dramático com incidência no orientalismo.

Debray (1995) focaliza a mediação entre as esferas midiáticas dentro de uma dinâmica interna-externa, produzida pelo próprio *médium*. Para ele, o mediador substitui o mensageiro. Porquanto, a mediação propriamente dita determina a natureza da mensagem (IDEM, p. 14).

Considerando que a concepção de personagem-signo rei que baliza este trabalho esmera-se na idéia de *médium* (mediação entre conteúdos artísticos e suportes tecnológicos) proposta por Jamenson (1996, p. 91) no qual estabelece a materialidade da cultura em suas estruturas e funções organizada sob três signos distintos entre si: o de uma modalidade artística ou forma específica de produção estética; o da tecnologia,

geralmente organizada em torno de um aparato central ou de uma máquina, e finalmente, o de uma instituição social. Ou seja, resguarda para a produção cultural a focalização simultânea nas múltiplas dimensões do material, do social e do estético. Ficando evidente que, a partir deste ponto, que a produção cultural em si, e toda a expressão dela emanada, são consideradas e compreendidas em relação à mídia.

No centro desta relação midiática, a própria estrutura das contradições, que são expostas neste movimento de alternância e deslocamento dos códigos culturais pela personagem-signo rei, demarcam, num primeiro olhar, a superação do suporte midiático do cinema pela literatura. Que avança no tema através de uma ação dialética, que é o retrocesso histórico de Ran. Temos aí, uma dialética entre suporte e mensagem. De um lado, Kurosawa se distancia da oriência de *King Lear*, quebrando os vínculos eminentemente da adaptação (da literatura para o cinema) e, por outro lado, se une a obra Shakespeareana quando mesmo relacionado sua obra dentro da história cultural do Japão, ainda assim, deixa pelo tratamento do tema uma solicitação da memória de *Lear*. Não são os traços particulares entre *Lear* e *Hidetora* que estabelece a priori a ação dialética, são as situações que ambas as personagens vivem que as enlaçam doravante.

Assim, e, não esquecendo que, dentro de uma compreensão moderna da comunicação, o suporte é a própria mensagem. A variada possibilidade de reprodução técnica do cinema apresenta a tradição temática num degrau a menos da referência base do tema. Ou seja, em termos históricos o avanço na mensagem-suporte saindo do original (a renascença) para o (medieval) é a própria dialética da mensagem-suporte da literatura para o cinema, isto é, opera-se uma re-codificação do discurso da cultura.

Neste quadro, a intervenção da máquina, a mecanização da cultura e a mediação da cultural pela *Indústria da Consciência* estão em toda parte, e talvez possa ser interessante explorar a possibilidade de ter sempre sido assim, ao longo de toda a história humana e, mesmo durante os modos de produção pré-capitalistas mais antigos, radicalmente diferentes (JAMENSON, 1996, p. 93).

Com isto, a análise da mídia nos códigos culturais da literatura e do cinema como uma relação simbiótica através da personagem-signo rei, em termos lingüísticos e semióticos, aponta para um domínio da linguagem com a inclusão dos fenômenos não-verbais, visuais, musicais, corporais, espaciais e fílmicos.

Todos, de agora em diante, vistos como textos a serem lidos, interpretados, analisados, mexidos e remexidos nas suas proporções de diálogo entre si, em forma,

função e sentido condensadas como nucleação de possibilidades na personagem-signo rei.

Segundo Jamenson (1996), o cinema é, por excelência, a arte da pós-modernidade, a primeira arte nitidamente midiática. Entretanto, é uma formulação modernista fechada em um conjunto de valores e categorias que, em pleno pós-modernismo, são claramente antiquados e “históricos”. (JAMENSON, Op. Cit, p. 97-98). Em decorrência disto, postula para o vídeo o estatuto de arte preconizada, apta e capaz de estender-se por toda complexão imposta pela pós-modernidade.

Para Jamenson (1999, p. 99), este novo Medium – o vídeo e suas manifestações correlatas: a televisão comercial, o videotexto, o experimental ou videoarte –, é o mais rico dos veículos alegóricos e hermenêuticos de uma nova descrição do próprio sistema, uma vez que nem o cinema nem a literatura não mais cumprem esta função.

Disto protestamos essas características do vídeo para a personagem-signo rei. Uma vez que, embora haja diferenciação enquanto materialidade da linguagem entre conceito de vídeo e da personagem-signo rei, há também, uma equivalência funcional. É nesta parcela de funcionalidade que nos importa fixar para o uso analítico que ora nos propomos neste trabalho.

De forma que, a personagem-signo rei incide pela funcionalidade do distanciamento dialético a possibilidade de refratar o *fluxo total* descrito por Jamenson (1992). Categoria elementar das narrativas que exigem permanente atenção integral de sua audiência. A atenção voluntária exigida pelo fluxo total do videotexto é bem pouco relaxante e bastante diferente do olhar confortável da tela de cinema, para não mencionar o distanciamento do freqüentador do teatro brechtiano fumando seu charuto (JAMENSON, 1996, p. 107).

Devido a esta alta performance da personagem-signo, entendemos que somente o olhar intersemiótico pode, com propriedades intrínsecas, alcançar e atender ao turbilhão de acenos possíveis que a dinâmica de realização das duas personagens-tipo apresentam “*in potencia*” na interface literatura e cinema.

Pois como afirma Valéry, “Uma imagem pode ser uma previsão em relação à outra.” (VALÉRY apud PIGNATARI 1987, p.25).

A noção de imagem dada por Valéry, sustenta o ideário deste trabalho na medida em que concebe a personagem-signo rei como um amálgama capaz de exaurir infinitas ligações de composto intersemiótico, como sugerem as categorias piercianas e suas possibilidades de interações com outros ícones, *ad infinitum*.

Deste modo, entendemos que tanto em “Ran” quanto em “King Lear”, encontram-se esfarelados e escondidos signos, ícones e símbolos diversos que dinamizam uma relação aberta pela mediação sógnica (da personagem-sígnio rei).

Compondo através da personagem-sígnio rei um amplo e interconectado sistema intersemiótico, que pulsa externamente para se realizar. Uma vez que um sistema não pode ser considerado completo unicamente com a ajuda dos elementos internos ao sistema. Portanto, o confinamento de um campo só pode ser conseguido, de forma contraditória, pela abertura a um elemento externo a esse mesmo campo (DEBRAY, 1995, p.12).

Sobre isto, lucidamente Santaella (1996) enfoca o teor dos trabalhos inter-semióticos ao comentar a importância dos textos de Pignatari sobre a questão:

Considere-se, por exemplo, com alguma acuidade o que Pignatari chama de processos inter-semióticos e perceber-se-á que não é outra coisa senão a história adentrando o universo da linguagem ou este adentrado na história. (1996, p. 52).

E conclui:

O que fica implícito nas colocações de Pignatari são as tensões de forças e relações de produção na própria esfera da linguagem e de suas determinações, algo que fora proposto por Benjamim em termos da esfera artística e que Pignatari estende para a linguagem em lato senso. (1996, p. 53).

Sugestionando-nos a proceder com este trabalho no levantamento de algumas semioses do complexo sistema de signos que tanto as obras quanto e, sobretudo as personagens-tipo rei protagonizam e/ou apresentam quando enfocadas pelo/ na personagem-sígnio rei.

Contudo, no caso da formação sógnica e discursiva da personagem-sígnio rei “Lear/Hidetora” este relacionamento contextual é mais aberto do que o alcance de sua projeção contextual, ligando-se a qualquer contexto cultural dentro - é claro - de um mesmo campo discursivo¹⁴, e, portanto, passível de infinitas aceitações relacionais. Nada

¹⁴ Dentro da Análise do Discurso de orientação francesa, campo discursivo se constitui por “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, se delimitam reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo” (Maingueneau (1984 Apud Brandão 2004, p.90).

mais é do que aquilo que Santaella (1996) chama de espaços simultâneos em que cada produto cultural se insere:

Em seu espaço significante, o de suas leis de organização como linguagem. Isto é, o produto cultural mobiliza-se primeiramente em sua dimensão interna, no seu processo de auto-engendramento. Sua natureza de objeto sóico o situa inevitavelmente numa perspectiva relacional com outros objetos (presentes ou passados) que com ele fazem parte de um mesmo sistema de linguagem (SANTAELLA 1996, p.69).

Por outro lado, no campo da Análise do Discurso, de orientação francesa, podemos entender a ação da personagem-signo rei como vetor de registro dos discursos que compõe o campo discursivo presentes nas obras em questão. De modo que, pelo efeito da interdiscursividade um discurso nunca é autônomo; como ele se remete sempre a outros discursos, suas condições de possibilidades semânticas se concretizam num espaço de trocas, mas jamais enquanto identidade fechada. A noção de FD15 implica, portanto, sua relação com o interdiscurso (BRANDÃO, 2004, p.90).

Segundo este pensamento, a personagem-signo rei configura-se como espaço de trocas, o lugar onde os discursos das personagens que a constituem em nível discursivo se entrecruzam na malha interdiscursiva, compondo assim, um quadro discursivo que recobre num ir e vir recíproco do próprio discurso.

A personagem-signo rei é, pois, um sistema que condensa em si o discurso do outro, através do campo ‘discurso comum’, uma vez que:

Os discursos se fundam na relação interdiscursiva, o que se deve é construir um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreva a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações deste discurso com seu Outro (MAINGUENEAU, 1984, p.30 apud BRANDÃO, 2004, p. 91).

De certo que, o movimento construtivo da personagem-signo rei molda-se como um discurso sem espaço, sem materialidade, externo e sem corporificação, pois os discursos que se lhe dão origem, isto é, as personagens de “King Lear”, ‘Ran’ , desconhecem a sua existência.

¹⁵ Em Análise do Discurso, dois elementos básicos postulam a estrutura discursiva: a Função discursiva (FD) e a Função Ideológica (FI).

Entretanto, esse caráter exterior e do devir da personagem-signo rei longe de uma evacuação ou desprendimento relacional é, antes de tudo, uma confirmação presencial e existencial do próprio discurso, formador tanto pela inter-relação midiática, quanto pela intercessão interdiscursiva. A começar, a concepção do interdiscurso não pode ser compreendida, como afirma Brandão (2004, p.92) “como um conjunto de relações entre diversos ‘intradiscursos’ compactados”. Isto é, que coadunam-se pela presencialidade, pela lateralidade, pela noção de consecução tributária semântica. O intradiscorso, exige a reformulação e conseqüente adesão entre o ‘exterior’ do discurso e interdiscursivo, inscrevendo o interdiscurso ‘no coração mesmo do intradiscursivo’ ou em outros termos, inscrevendo o Outro no Mesmo.

A impossibilidade de separar a interação dos discursos do funcionamento intradiscursivo, ‘decorre do caráter dialógico de todo enunciado do discurso’, essa orientação dialógica não está limitada aos enunciados que trazem a marca da citação, da alusão etc., nem a um Outro redutível a uma figura de interlocutor (Op, Cit, p. 92).

E assim, a presença do “Outro” (das personagens) é incondicional ao discurso da personagem-signo rei, ao passo que esta se faz presente em termos existencial, dentro da interdiscursividade daquelas.

A relação com o Outro de ser percebida, portanto, independentemente de qualquer forma de alteridade marcada. Leva-se a questão mais adiante ainda na medida em que se concebe o Outro não como uma presença que se manifesta, que explicita ou implicitamente, mas como uma ausência, com uma falta, como o interdito do discurso. (Idem, Ibidem, p.93).

Observa-se que, a personagem-signo rei revela também, o traço capital para a compreensão discursiva como um todo, a de que a “interação entre formações discursivas, uma vez que a identidade discursiva se constrói na relação com o Outro presente linguisticamente ou não no intradiscorso” (BRANDÃO, 2004, p. 93).

Por fim, a existência discursiva da personagem-signo rei distribui-se pelo espaço discursivo que ela evoca como existência intertextual e imagética de um discurso que se ladeia para fazer-se amplamente sentido e auto-gerador das inter-relações de significados

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, nem uma citação, nem uma entidade exterior, não é necessário que ele seja atestável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a ele próprio, que é em nenhum momento focalizável sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é o que sistematicamente falta num discurso e lhe permite fechar-se em um todo. Ele é esta parte do sentido que foi preciso que o discurso sacrificasse para constituir sua identidade (MAINGUENEAU, 1984, P.31 APUD BRANDÃO, 2004, p.93).

2.3.4 A transitoriedade da personagem-signo rei Lear/Hidetora nos códigos culturais

Há personagens tão grandiosas que, geralmente, extrapolam o seu nascedouro primal midiático e vão protagonizar noutras instâncias da discursividade poética. É esse o caso de *Lear*¹⁶.

Seguindo esta mesma tendência expansiva da personagem em códigos culturais e midiáticos diversificados, torna-se quase impossível, por exemplo, traçar uma margem que separe o discurso do pensamento de Antonin Artaud à personagem que ele encarnava na vida.

Souza (2003,) nos informa que a poética-existencial de Artaud se produz como linha dupla entre as formas sociais e estéticas: Suas ações-pensamentos se estendem dentro da interseção vida/obra de tal modo que o campo discursivo da pessoa Artaud e do seu pensamento místico-poético - resguardados nos manifestos, peças, cartas e poemas - se fundem numa só unidade discursiva. (p.27). E desse modo, há um único “Heliogábalo” que é o próprio Artaud, como também há somente uma peste reconfigurativa da cultura que são as suas ações.

De modo análogo, a reconfiguração dos suportes das HQs e da literatura em geral (romances e contos) para o cinema exemplifica uma certa sublevação contra os suportes literários ao mesmo tempo que ilustra uma nítida nova morada de algumas personagens. Vale lembrar dos casos em que uma mesma personagem vive – transita – em diversas obras.

¹⁶ A referência a Lear dá-se unicamente pela consideração de ordem como momento temático inicial. Embora a própria tragédia shakespeariana seja uma reconfiguração dramática de um assunto folclórico antigo, presente e relatado em várias histórias, destas, a que mais direta referência tem com “King Lear”, remonta o século XII, sobre a formação da Grã-bretania do padre Geoffrey de Monmouth (FRYE, 1999, p.29)

O caso mais emblemático que encontramos na literatura / teatro é o da tragédia *Macbeth*, em que a personagem que dá nome a tragédia foi parodiada em tons rabelaisianos em “Ubu Roi”(1898), de Alfred Jarry. Nesta peça, que revolucionou a linguagem dramática e a cena teatral mundial, Jarry transforma ou seja, traduz, pois a tradução é outra coisa distinta do objeto traduzido, inteiramente *Macbeth* em um glutão ordinário bem próximo do *Baal* de Brecht, mas com a civilidade burguesa e sua conseqüente pilhagem sem mascaramentos psicológicos ou morais. É claro que *Pai Ubu* não é *Macbeth*, ali o resgate paródico é da situação e das atitudes de covardia, traição e ambição.

Na mesma esteira expansiva de grandiloqüência entre personagens e obras (embora teoricamente se negue¹⁷), é facilmente encontrável em *Van Gogh* e os “quatros” que falam por seu autor. A pintura auto-retrato é a materialização discursiva do próprio pintor, pois presentifica a técnica, o estilo, ou seja, informa sobre o pensamento pictórico do pintor holandês; em Oscar Wilde / *Dorian Gray*; Isidore Ducasse / *Lautréamont* / *Maldoror* (PERRONE-MOISÉS,1984); pois, como adentrar no mínimo espaço interpretativo dessas personagens sem o seu duplo? Seja na arte ou na vida?

O próprio Brecht cingia suas personagens de fusão dupla pela contradição do mundo ficcional e também pela divisão da consciência crítica que as personagens tinham de si, da situação do ator e da audiência. Muitas vezes também se fazia presente na própria narrativa, como em *Mann is Mann* em que Jeraiah / Jip Galy Gay informa conhecer Brecht.

Nesta mesma peça um “elefante” hipotético que Jeraiah transmuta em elefante de verdade da mesma forma que em *O Mendigo ou o Cão morto*, o Imperador é o duplo recíproco do Mendigo, sob contraditórias e antagônicas oposições da consciência. O duplo social Se Shen / Shui Ta em *A boa alma de Se-tsuán*, invoca esta divisão e permuta da consciência da personagem.

No plano mítico-cultural tem-se a personificação do Sol / Dionísio / Jesus e as conhecidas transvalorações ou “hibridismo cultural” das entidades mítico-africanas em “corrigidas” santidades católicas na formação cultura do Brasil.

¹⁷ Não se trata aqui de discutir questões sobre a imanência social das obras, nem descrever a despeito de uma visão sociológica da arte, especificamente da literatura, ou de uma preconização formalista. Trata-se antes de qualquer coisa, de mostrar, para usar uma expressão corrente, que a presença de elementos sociais entram na economia da obra. E que no caso da personagem por ser uma criação baseada no ato e na dimensão humana não pode deixar de infiltrar na obra de arte se não por meio daquilo que é tema da própria vida.

Poder-se-ia falar ainda de estruturas arquetípicas que se revestem de personagens tão fortemente que inauguram uma tipologia paradigmática geral para as personagens-arquetípicas ou arquétipos-personagens.

Boechat (1996) indica quatro tipos de personagens-arquetípicas da humanidade, firmadas desde a antiguidade e que se estabelecem na contemporaneidade, que são: *Prometeu, Fausto, Don Quixote e Carlitos (o vagabundo)*. Cada um a seu modo apontando simbolicamente para o comportamento humano.

Todos os quatro são anormais, isto é, se distanciam da normalidade, no sentido de média do comportamento individual. Não são representativos do ser humano comum, por isso são mitos. Não se adaptam no seu ambiente social. [...] Mas Prometeu, Don Quixote, Fausto e o Eterno Vagabundo são símbolos de algo maior do que o homem comum e é isso que lhes assegura a grandeza e a perenidade (BOECHAT, 1996, p. 17).

Sendo que os três primeiros pertencem ao código cultural da literatura e o último ao código fílmico. Numa imediata correlação entre essas personagens-arquetípicas e a personagem-signo rei poder-se-ia dizer que as personagens-arquetípicas se realizam, por serem arquétipos, em várias personagens como energia vital de todo e qualquer código cultural. Com a mesma desenvoltura a personagem-signo rei Lear/Hidetora percorre as personagens que lhe remete diretamente; a diferença é que as personagens arquetípicas emergem das obras, isto é, dos códigos para a cultura, enquanto que a personagem-signo rei de que tratamos circula como signo do que existe nos códigos restritos das obras e se liga pelas personagens unicamente das obras.

Enfim, assim como as personagens-arquetípicas de que fala Boechat, a personagem-signo rei condensa inúmeras imagens discursivas para a sua constituição; naqueles as imagens avançam na cultura e dela propõem uma interpretação, nesta o universo discursivo abrange as personagens das obras vinculadas fazendo-se auto-referência delas.

CAPÍTULO III

3. A PERSONAGEM-SIGNO NO ENTRE-LUGAR DAS PERSONAGENS-TIPO REI

3.1. A personagem brechtiana nas malhas imperativas de ser objeto

Seguindo ao encontro da personagem-signo rei Lear/Hidetora encontramos a definição de personagem dentro da estrutura dramática aristotélica/hegeliana. Grosso modo, a noção de ação dramática parecer ser inevitável mesmo no pensamento brechtiniano.

Contudo, o corte da dialética teatral de Brecht, que provoca uma ruptura operacional do conflito para a *contradição*, tem uma implicação estrutural quanto ao tratamento da personagem, entendida como herói trágico. Como se verá, toda a fortuna crítica teatral e literária tem alocado uma explicação para *King Lear* dentro de um escopo trágico.

Todavia, a expansão do campo discursivo desta obra e de sua personagem principal - aliada à incrustação e reconfiguração de seus significados a partir da inter-relação das personagens formativas da personagem-signo rei Lear/Hidetora, compostas e direcionadas de um lado, na estética dialética do *distanciamento* brechtiano, e, de outro lado, pela noção de desconstrução, da *tradução intersemiótica* - demarca uma nova leitura - não-trágica - para o conjunto formativo de sentido das personagens no corpo da personagem-signo rei.

Para a operação deste avanço, faz-se necessária uma nítida descrição de como a personagem tem sido entendida e, conseqüentemente, conceituada no jogo da ação dramática. Neste sentido, recorreremos a noção de personagem-sujeito e personagem-objeto estudada por Boal (1980).

Discorrendo sobre a diferenciação entre a poética de Hegel e a de Brecht, Boal nos informa de início que

[...] toda a Poética de Brecht é, basicamente, uma resposta e uma contrapartida à Poética idealista hegeliana [...] a confrontação central entre as duas Poéticas (hegeliana e brechtiana) se dá no conceito de liberdade do personagem, como já

veremos: para Hegel o personagem é inteiramente livre que se trate da poesia lírica, épica ou dramática; para Brecht (e para Marx) o personagem é objeto de forças sociais (1980, p.95).

E mais, para Hegel a personagem teatral carrega em si o símbolo da moral, torna-se o centro dos conflitos internos encadeando num contínuo toda a significação da obra, mais das vezes de uma tragédia. Em suma, a personagem é a objetivação de forças subjetivas, estando livre para impor suas intenções que entram em choque no interior de outra vontade, também livre. É o conflito. (BOAL, 1980, p.97)

Assim, com tais distintivos de plena liberdade, a personagem passa a ser entendida como livre e absolutamente senhora de seu destino (apesar do choque – conflito – que provoca); é, portanto, por sua vontade de decisão que a personagem escolhe e age; numa palavra, a personagem é sujeito de suas ações. No entendimento de Hegel há uma personagem-sujeito.

O que constitui essa predicação ativa à personagem, isto é, como sujeito de sua história, é em última instância a sua liberdade, condição bem aproximada da formulação sartreana / brechtiana¹⁸ para a personagem, que se funda pela irrevogável vontade de cumprir sua ética particular. A órbita de sua liberdade é, no mais das vezes, distinta do mundo e das outras personagens, o que acaba por gerar conflitos trágicos. De tal modo que:

[...] a personagem-sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade de outro personagem-sujeito, igualmente livre não o cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída (PALLOTIINI, 1989, p.41).

Nesta esteira de personagem-sujeito, tem-se a personagem-signo rei Lear/Hidetora que a exemplo de Prometeu, símbolo maior da rebeldia contra a tirania divina, mesmo condenado aos grilhões, é livre em seu propósito, e a despeito da dor e humilhação imposta pelo Olimpo não se entrega, confirmando com este ato sua liberdade. De modo semelhante ocorre em os dois *Orestes*, de Ésquilo e bem mais no de

¹⁸ A comparação entre Sartre e Brecht restringe-se ao elemento *liberdade* e *consciência*, requeridos pelos dois dramaturgos como condição primal em seus trabalhos. Em Sartre, temos a liberdade como tematização de fundo filosófico, enquanto em Brecht a questão da liberdade e da consciência se desenvolve num pragmatismo da atividade teatral, em nível da dramaturgia, da encenação e do público.

Sartre, que desenvolvem a liberdade no rigor coerente à uma existência somente concebível como livre; Lear/Hidetora também o será, pois exercem sua vontade acima de si próprio. Assim, como rei que é, é também seu próprio destino e deus. Toda a sua sorte é uma costura em si mesmo, toda ela é construída inexoravelmente como consequência direta de seus atos, melhor dizendo, de sua liberdade.

Porém, para Brecht – e cremos aí ele ultrapassa a dialética hegeliana – a personagem apenas opera uma “determinação” (social e principalmente econômica) maior; é um elemento fusionado e mesmo um títere (e ele comprovará isto brincando com a identidade de Galy Gay/Jereiah Jip) das contingências sociais e econômicas que a empurram para ser o que é.

Há evidentemente nesta compreensão da personagem um alto grau de determinação da personagem e das ações desta, como sendo consequências geradas por pressões externas que definem e põem a personagem dentro do jogo social, político e econômico. Como diz Augusto Boal, sugestionado pelo pensamento brechtiano: “o personagem nunca é sujeito absoluto e sim um objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde e em virtude das quais atua” (BOAL, 1975, p 101).

Com isto, a idéia de *personagem-sujeito*¹⁹ apaga-se, ou pelo menos perde força quando se compreende que a personagem realiza sua ação não por deliberação própria, mas pela influência que se lhe impõe o contexto, logo o que se tem é uma personagem-objeto. Assim, todo pretense personagem-sujeito é, na verdade, resultante de forças econômicas que o obriga a agir de tal modo; estas forças impulsionadoras são o real personagem-sujeito e aquele agente, portador e centro dos conflitos não passa de um personagem-objeto.

Toda essa argumentação se sobressai da clássica diferenciação do teatro feita por Brecht (1967) entre a forma dramática e a forma épica. Para Brecht, na forma dramática, dentre outras características, *o pensamento*, isto é, a motivação geral que tem a personagem *determina o ser*; enquanto que na forma épica *o ser* - social - *determina o pensamento* (THOSS; BUSSIGNAC 1990, p.74-75).

Verifica-se que na forma épica proposta por Brecht a personagem resulta e age dentro de uma dinâmica – dialeticamente histórica, social e econômica – que em última instância, define e faz a personagem agir. Diante do que a mudança é sobremaneira

¹⁹ A conceituação de personagem-sujeito e personagem-objeto aqui desenvolvida baseia-se em Boal (1980, p. 37-61).

a base pela qual Brecht concebe a personagem-objeto que unicamente reage às forças do social e do econômico.

Percebe-se desde já, que a idéia de uma personagem revestida como herói-trágico é descartada na teoria brechtiana para a personagem. Questão que se apresenta como capital ao desenvolvimento deste trabalho, sobre a qual retomaremos mais à frente, quando no desenvolvimento das **cenas enunciativas** nas análises.

3.2. A personagem-signo rei na ponte interdiscursiva dos enunciados de Shakespeare - Kurosawa

Maingueneau (2005), ao descrever as leis do discurso, o faz a partir de um ponto inicial, que aborda o enunciado como discurso. Como consequência imediata desta proposição metodológica, o discurso não será entendido em sua significação, nem por sua organização textual em si mesma, nem pela situação de comunicação, mas pela associação “de sua atividade enunciativa ligada a um gênero de discurso: o lugar social do qual ele emerge, o canal por onde ele passa (oral, escrito, televisivo...), o tipo de difusão que implica etc., não são dissociáveis do modo como o texto se organiza.” (MAINGUENEAU, 2005, p.12).

O enunciado opera-se a partir de uma indicação intencional de comunicar algo que diz respeito àqueles a quem é dirigido. (Op. Cit, p.31). Esta “premissa de fé” vincula e instaura uma consideração de que o enunciado é “sério”, ou seja, tem um propósito direto entre os interlocutores.

[...] se vejo uma placa com a proibição de fumar em uma sala de espera, vou presumir que o aviso é para valer. Não posso retrair a história dessa placa para ter certeza: o simples fato de entrar num processo de comunicação verbal implica que se respeitem as regras do jogo. Cada um postula que seu parceiro aceita as regras e espera que o outro as respeite. [...] Essas regras não são obrigatórias e inconscientes como as da sintaxe e da morfologia, são convenções tácitas. (IDEM, IBIDEM, p.31).

O estudo dessas relações na linguagem verbal acabou por determinar as **leis do discurso**, cujo princípio atrela-se a uma lei maior denominada na França de ‘princípio da cooperação’. Assim, em virtude desse princípio, os parceiros devem compartilhar um

certo quadro e colaborar para o sucesso dessa atividade comum, que é a troca verbal, em que cada um reconhece seus próprios direitos e deveres, assim como reconhece os do outro.

Esse princípio adquire todo seu peso nas conversações, quando os interlocutores (dois ou mais) estão em contato direto e interagem continuamente um com o outro. Mas, as leis do discurso valem também para a escrita, em que a situação de recepção é distinta da situação de produção.

Neste sentido, para a referida autora (ibidem, p.32), o discurso é construído sob o princípio de cooperação. As leis do discurso não são normas de uma conversação ideal, mas regras que desempenham um papel crucial no processo de compreensão dos enunciados.

Nesse modelo, considera-se que todo indivíduo possui duas faces, o termo “face” deve aqui ser tomado no sentido de trocas funcionais da enunciação; ora a face do enunciador torna-se positiva, ora negativa, conforme as interações das funções discursivas no ato da comunicação.

Para Mainguenu (Op. Cit, p. 38), no processo de comunicação verbal, entra em cena - para cada interlocutor - um dinamismo interno no qual as duas dimensões da face que cada interlocutor possui se distanciam: existe a face negativa, que corresponde ao território da individualidade do sujeito, desde as porções e estados do corpo até constelações da intimidade; e a face positiva, que arrola tudo o quanto o sujeito formula como estratégia de apresentação pessoal; ou seja, é a fachada social e a construção psíquica que cada um constrói e pela qual quer ser apresentado aos outros.

Desse modo, para toda situação interativa da enunciação, pressupõe-se que cada um dos interlocutores interaja por meio de suas faces: a negativa e a positiva, envolvendo, portanto, quatro faces em constante negociação.

Sobre este jogo de alternâncias e predominâncias entre as faces do discurso, Mainguenu (Op, cit) fala da exposição das faces dentro da ação enunciativa. Isto porque todo ato de enunciação pode constituir uma ameaça para uma ou várias dessas faces: dar uma ordem valoriza a face positiva do locutor, desvalorizando a do interlocutor; dirigir a palavra a um desconhecido ameaça a face negativa do destinatário (é uma intrusão no seu território), mas também uma ameaça à face positiva do locutor (que pode ser visto como sendo excessivamente desinibido) (MAINGUENEAU, 2005 p. 38).

Será dentro deste dinamismo operacional das faces que iremos estabelecer uma atuação discursiva da personagem-signo rei Lear/Hidetora dentro de duas cenas de

enunciação²⁰. Sendo a primeira: **CENA 01: Kingdom divided** - (*Divisão do reino*); e a segunda: **CENA 02: Ideal tribune** - (*The divided tribune: theater, play and clown*): (o julgamento da divisão).

Em seu estudo das formas discursivas na comunicação, Maingueneau (2005) reserva um capítulo para a observação dos “tipos e gêneros de discurso”. Afirma que os locutores dispõem de uma infinidade de termos para categorizar a imensa variedade dos textos produzidos em uma sociedade. Distingue duas categorias para apreender o discurso: 1) *as tipologias comunicacionais* e 2) *as tipologias de situações de comunicação*.

Sobre as primeiras, diz ser uma categoria que tenta obedecer a uma orientação comunicacional, ou seja, apresentam aquilo que o enunciado faz. Nesta categoria estão as *funções da linguagem* e as *funções sociais*.

Consagradas e reconhecidas, as *funções da linguagem* sustentaram desde sua postulação na época áurea do estruturalismo lingüístico-semiológico, por R. Jakobson, até os dias atuais, um bem sucedido meio de enquadrar as possibilidades do ato comunicativo verbal. Assim, através das seis funções (“referencial”, “emotiva”, “conativa”, “fática”, “metalingüística”, e “poética”), a linguagem estava prontamente descrita em qualquer enlace comunicativo.

Contudo, o espaçamento da linguagem para o plano do signo - como fez a semiótica pierciana e o aprofundamento dos dispositivos e estratégias internas da enunciação e do discurso, via Bakhtin e a Análise do Discurso (A.D) de filiação francesa - esclareceram que, a proposta de entendimento da linguagem através de *funções* era nostálgica e ineficiente quando deparadas com discurso modernos, sobretudo, os midiáticos. Sobre esta fragilidade metodológica das funções da linguagem, Maingueneau (2005, p.60) afirma: “Essa tipologia é de um manuseio muito delicado: não somente um mesmo discurso mobiliza muitas funções ao mesmo tempo, como também há muitos enunciados difíceis de associar com clareza a uma dessas funções”.

Daí a autora apontar para as *funções sociais*, como forma de garantir uma descrição mais abrangente para os fatos da linguagem e do discurso. Para Maingueneau, as funções sociais notabilizam usos necessários no âmbito social.

A idéia de função social parte, deste modo, da consideração de que em todas as sociedades haveria a necessidade de, no contexto da linguagem, aplicar funções de

²⁰ A idéia de cena de enunciação não se liga à priori à estrutura dramática de King Lear; obedece mais ao postulado discursivo no jogo valorativo das faces da enunciação, segundo Maingueneau (2005).

linguagem comuns a vários gêneros de discurso: a função lúdica, função de contato, religiosa etc. “uma função como a de ‘contato’ encontra-se tanto em conversas de bar como em manifestações de pêsames, em cartões-postais etc.” (OP.CIT p. 61).

3.3. O procedimento de análise

Na condução da análise das *Cenas Enunciativas* que irão compor o status de reconhecimento (co-relacional) da personagem-signo rei Lear/Hidetora, a organização analítica propriamente dita se dará entre duas modalidades:

A) no interior de cada cena, ou seja, na relação entre as personagem Lear e Hidetora. Neste momento a análise tentará cobrir isoladamente os signos internos de cada personagem-tipo rei.

B) tem como ponto co-relacional de análise da personagem-signo rei Lear/Hidetora e sua mecanização sígnica resultante do cruzamento dos elementos identificados no procedimento anterior (A).

Deste modo, o espaço analítico A, (diz respeito à evolução analítica de Lear e Hidetora como unidades distintas, procurando estabelecer os elementos signícos característico de cada personagem-tipo rei).

Enquanto o conjunto formativo de análise B (que se dará entre as porções de significação – sígnicas – dos elementos internos observados em A) será regulado a partir dos construtos sígnicos, dentro de um confronto dialético, entre as matizes das personagens da obra literária e da fílmica.

3.3.1. O signo da regência e da morte na personagem-tipo rei Lear

Na análise que segue (do conjunto A) tomaremos tudo aquilo que a personagem-tipo rei Lear possa gerar, enquanto centelha discursiva, para a personagem-signo rei. Para tanto, usaremos inicialmente o método da semiótica literária.

Comentando sobre o método da semiótica literária, Bertrand (2003) assim o define:

Nosso método consiste pois, inicialmente, em nos atermos ao texto literário propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante.

Ele considera o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura (BERTRAND, 2003, p.23).

Esta concepção de texto que resguarda em si todas as condições de sua realização é reforçada no entendimento de P. Ricoeur, para quem o sentido e a autonomia de um texto se dão:

[...] em relação à intenção subjetiva de seu autor, a questão essencial não é mais encontrar, por trás do texto, a intenção perdida, mas desdobrar, de certo modo diante do texto, o ‘mundo’ que ele abre e descobre (RICOEUR,1990 p.56-57 apud BERTRAND 2003, p. 23-24).

Desse modo, o método da semiótica literária busca, essencialmente, uma aproximação associativa entre uma semiótica do enunciado e uma semiótica da enunciação, aproveitando desta as operações da discursividade, e daquela as articulações internas do texto.

Trata-se, como efeito, de procurar a conexão entre uma semiótica sistêmica e uma semiótica da leitura: para a primeira, todas as relações são internas ao dispositivo da língua. Ela estuda as regras de composição transfrásicas, os princípios da coerência, as formas de estruturação articuladas em diferentes níveis. A segunda reintroduz o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato de leitura. Ela reencontra, por conseguinte, as questões colocadas especificamente, no domínio literário, pelas discussões clássicas sobre a interpretação e seus limites, sobre a polissemia dos textos, sobre a polaridade das leituras (BERTRAND, 2003,p.24).

Evidente está que a semiótica literária absorve do texto os enlaces de seu caráter enunciativos gerais, o que acaba por desenhar a base cultural na qual se apóia para estabelecer a interação enunciativa. Uma vez que:

[...] no âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referencia cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e das maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade (BERTRAND, 2003, p.25).

É exatamente nesta “ligação iônica” entre a literatura e cultura que iremos abordar algumas significações contidas em *King Lear* dentro das orientações da semiótica

literária, interessando-nos notadamente pelas condições da apreensão da significação que, por sua vez, serão enfocadas em primeiro lugar a partir da *dimensão figurativa* e posteriormente da dimensão *enunciativa*, aqui entendidas como recursos metodológicos da semiótica da literatura. É obvio que as demais dimensões que completam o quadro metodológico da semiótica literária: *a narrativa*; *a passional*, podem ser solicitadas a entrar na cena analítica do distanciamento interno.

De sorte, é a dimensão figurativa que se apresenta muito apropriadamente e em íntima consonância com os elementos e sentido de ordem mítica, alegórica e simbólica presentes na dramaturgia a ser trabalhada.

Recorremos, mais uma vez a Bertrand (2003), para a compreensão efetiva, da ação metodológica da semiótica literária através da dimensão figurativa:

O sensível nos leva diretamente à terceira dimensão que a semiótica explorou amplamente, a dimensão figurativa do discurso. A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível. (...) Esta dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade. Esta dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mas abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como dá ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a se ver, a sentir, a experimentar. A práxis cultural, que se sedimenta com o uso, fixa então a ordem da 'verdade' totalmente relativa, do figurativo em poética particulares e convencionais (BERTRAND, 2003, p.29).

Não é muito afirmar que a dimensão figurativa da semiótica é o correlato direto da linguagem mítico-simbólica presente abundantemente em King Lear cuja nossa atenção se dirige a refletir como entrada construtiva dos procedimentos de análise tipo: "A" nas cenas enunciativas do texto dramático.

3.3.2. A tragédia, a morte e o sagrado na natureza da vida

Há um elemento comum na tragédia: a morte. Porém é na tragédia que este inevitável acontecimento da vida dos homens passa a adquirir especial significação. A morte vem no drama trágico como um paradoxo, tanto na execração daquele ou situação

que gera a má conduta (para Deuses e homens), como também adquire contornos de premiação ao herói vitimizado (pelos Deuses e homens). Deste modo, a morte é um componente de grande significado. Se a morte é evitada em Édipo Rei, de Sófocles, pela cegueira – uma espécie de morte ao mundo visível -, não deixa de atingir o herói em Édipo em Colona, e a despeito de toda a imprudência do filho de Laio, a morte deveria ser implacável, em Édipo Rei, o que não acontece, para ser produzida, em Édipo em Colona como uma suave e merecida bênção dos deuses. A morte é para o personagem Édipo precisa, contida, justa e agradável descanso para o herói.

A morte tem sido irremediavelmente a oportunidade existencial, isto é, discursiva, de toda a teologia, na medida em que esta se dispõe a explicar, como linguagem autorizada, toda a condição de mistério da vida que é a morte. Na esteira de sua teorização sobre a vida, a morte é pressagiada, evitada, ensinada, enfim, a morte passa a ser, senão o fim do discurso teológico, mas certamente uma pedra no caminho daquilo que se intenta explicar.

A morte liga-se ao sagrado por meio da teologia. Contudo, por ser elemento de encontro com o sagrado na tragédia, torna-se, por assim dizer, sagrada na tragédia. Ou seja, a ligação entre a morte, o trágico e o sagrado são instantâneas. Uma tríade de elementos que se interconectam como por justaposição ou mesmo uma progressão de significados bem articulados cuja ordem pode talvez ser direcionada na sentença: *a morte conduz ao trágico que revela o sagrado*; ou *o sagrado revela o trágico que impõe a morte*. Seja qual for o posicionamento de conseqüências, estes elementos marcam uma só composição que se exigem mutuamente para gerar o significado vinculado nas situações engendradas no drama para apresentar-lhes, numa ou outra predominância.

Dito de outra forma, na tragédia, tanto a morte quanto o sagrado são solicitados reciprocamente e de igual valor para sustentar o drama que se apresenta. E, deste modo, é que a morte de Lear está irremediavelmente associada como um elemento de grande significado do sagrado.

Por sua vez, a tragédia e o drama estão, de certa maneira, e desde suas origens, associados à ambiência do sagrado. A filiação dionisíaca da tragédia, apesar do vasto concurso de forma que tomou para formalizar-se como tragédia clássica, tem em sua motivação principal o aspecto do sagrado, ainda como religião primitiva derivada de um culto agrário. Dionísio advém essencialmente de uma comunidade rural, a Trácia, que aos poucos foi incorporado pela Pólis – Atenas – através da realização das dionisíacas

urbanas e rurais, festejos onde o deus era lembrado em vastos rituais, desencadeando os festivais de tragédia que nos legaram o sinônimo da prática artística até os dias atuais.

Por outro lado, o drama, como categoria discursivo-textual específica da tragédia para se confirmar os meandros da relação do homem com Deus (existência anterior de causalidade da vida e suas mais extraordinárias vicissitudes), também surge como um *lugar de fala* repleto de alegorias, simbolizações e significados, tanto desta relação divina com o homem, como das relações entre os homens que, via de regra, é *in potencia* divina, mas que se manifesta altamente nucleada por tensões que profanizam, por assim dizer, a premissa divina da vida e, por conseguinte, do próprio homem.

Analisaremos a morte em *King Lear*, sob dois enfoques: o primeiro, relacionado-a ao seu significado dentro de uma tragédia, observada, a partir de sua concretude na personagem Lear; enquanto o segundo, centrado também na personagem Lear, tomará a morte do rei como metáfora do sagrado que se humaniza.

Além do enquadramento analítico acima descrito, a análise de um modo geral procurará estabelecer, como na peça a idéia de natureza confirma e identifica o sagrado, segundo as concepções teológicas da época (Século XVI e XVII) da escritura e representação da peça. E de como este sagrado se relaciona às instâncias teológicas cristãs.

Toda esta vereda de análise terá o aporte do texto literário *King Lear* e de como este evoca e resguarda paradigmas teológicos fundantes do cristianismo, muito embora a ambiência da peça seja estabelecida anteriormente ao cristianismo como doutrina religiosa. Para tanto, procederemos com uma ação analítica na *semiótica da cultura* e na *literária*, juntando através destas, elementos que possam acender-se como significados gerais para uma compreensão da obra enfocada no quadro das análises propostas.

3.3.3. Rei Lear: um discurso pluri-cultural e inter-simbólico

Em sua base histórica, a estória de Lear está ligada a uma série de lendas que remontam a própria história da Grã-Bretanha. Segundo uma destas lendas, criada pelo padre Geoffrey de Monmouht, a Britannia fora fundada por refugiados troianos, liderados por um certo Brutos, cujo nome deu origem à Britannia.

Esta obra de Geoffrey inclui uma extensa crônica sobre os reis e suas aventuras, que – pelo que podemos perceber – foi compilada principalmente a partir de lendas galesas e de reminiscências históricas. É daí que vem a estória de Lear e

sua três filhas: considera-se que Lear viveu por volta do século VII ou VI a.C (FRYE, 1999, p.129).

A partir destas considerações, fica evidenciado que a peça de Shakespeare está referenciada antes de qualquer ideário cristão. O que chama a atenção de Frye (1999) de que Shakespeare se esforçou para manter uma ambientação pré-cristã, apesar de outras referências e alusões diversas, inclusive religiosas, bem ao gosto de sua audiência. *King Lear* é, entre as peças de Shakespeare, a que apresenta a mais antiga ambientação histórica (FRYE, Op. Cit, p.129).

Este fundo arcaico lendário-mitológico é o ponto capital da peça para Frye. Para este estudioso da obra de Shakespeare, na constatação desta longínqua e pré-cristã ambientação residem os principais argumentos necessários para se chegar a importantes significações sobre a obra e sua interação teológica.

Nesta peça, percebemos as várias vantagens do que é talvez o maior plano dramático de Shakespeare. Em primeiro lugar, com uma ambientação tão distante no tempo, o sentido do histórico se dissolve no sentido do mítico e do lendário. As personagens principais adquirem uma dimensão gigantesca, até mesmo titânica, que simplesmente não seria possível num contexto histórico com o de Henrique IV. Além disso, há algumas tensões entre uma estrutura trágica e uma base de condições derivadas do cristianismo, ou seja, cômicas, (Grifo nosso.) (FRYE, IDEM, p.130).

Toda esta atmosfera lendária funciona como uma forçosa necessidade de compreender o universo que sustenta a peça e o mundo real elisabetano, onde a peça foi escrita e encenada, isto porque a relação entre o mundo ficcionado por Shakespeare e o mundo em que se baseou para produzir esta obra está de certa forma auto-representada na peça. Pois, antes de qualquer coisa, ela se dá como acontecimento social, historicamente localizado, e não como uma obra para leitura, a posteriori: para o dramaturgo, valia em sua obra, a vivaz inter-relação e a eficácia que a peça tinha na audiência. Deste modo, embora trabalhando a partir de simbolizações, alusões e toda uma ordem de metáforas possíveis na linguagem, Shakespeare não podia simplesmente inventar relações entre o mundo ficcionado e o real, tão díspares, correndo perigo de que sua obra não fosse compreendida nem “funcionasse” como uma representação lateralizada(paralela) de seu próprio mundo, ou seja, as alusões e o “querer dizer algo por intermédio do resbucamento da linguagem” próprios do discurso poético, não podiam ter uma distância muito extensa.

Desse modo, tomando como elemento de análise o conceito do termo natureza, que segundo Frye (1999) é um dos termos recorrente na peça e pode ser chave hermenêutica para uma aproximação de seu sentido, constata-se que os freqüentes usos da palavra por diversos personagens só podem ser bem entendidos se relacionarmos este termo com sua significação contextual considerando o tipo de visão de mundo que o termo aloca: 1) para o público de Shakespeare e 2) para as personagens da peça, especialmente quanto à busca de compreensão do funcionamento e significado que a palavra natureza toma ao longo do processo vivenciado pela personagem central que é Lear.

Inicialmente, é necessário lembrar que a concepção do Universo no século XVI era ilustrada por uma seqüência hierárquica do bem sobre o mal, no qual Deus, suprema bondade, estava no topo do cosmo.

O *céu inferior* ou firmamento é o símbolo freqüente do lugar de Deus, enquanto que as estrelas são consideradas, como lembrança material da inteligência do criador, elas são testemunhas de seu poder e bondade infinitos.

Daí, a grande importância da astrologia nesta visão de mundo refletida com grande clareza na peça, que, mais à frente, veremos como essa engrenagem tem papel fundamental para o desenlace da ação dramática da peça.

Ainda, neste particular hierárquico constitutivo do firmamento, o *Jardim do Éden* é a morada feita por Deus para o homem. Um mundo puro, livre da morte e da corrupção. Fora do Éden, há o mundo inferior, ou *mundo decaído*, que em essência é o mundo real, o mundo histórico-social, já o *mundo demoníaco* é representado por toda a ordem que produz destruição que, via de regra, é uma ação da natureza.

Dentro desta ordem hierárquica da existência, o homem vive – agora – em pecado e sua honra na vida é tentar restaurar sua condição de vida plena – não mais no Éden - mas através de um estado de espírito interior. No mundo elisabetano, e mais no século XVII, a idéia de “graça” e “danação”, faz girar toda uma conceituação teológica, em que debates de alta potência social vão estrear entre as mais diversas ordens religiosas. O exemplo visível foi o do *Jansenismo* contra a *ordem jesuíta*.

Há a este respeito importantes icnografias que tentam instaurar uma mediação favorável de uma ou outra concepção da “graça de Deus para os homens”. E mesmo após Descartes ter descrito uma nova engrenagem para a atuação de Deus no mundo, a idéia de graça como eleição foi fortalecida pela teologia oficial da Igreja.

Contudo, o que vale registrar é que, embora o homem tentasse elevar-se e alcançar uma dignidade aprovada por Deus, sua iniciativa de sair do pecado deve ser promovida, não por ele – pois estando imerso no pecado, não pode reunir forças para sair desta condição – mas tão somente pelas instituições sociais e os sacramentos religiosos, a moral, a virtude, a disciplina social. (FRYE, Op. Cit, p.134), ou seja, pela aculturação de sua natureza.

A este respeito, recorreremos mais uma vez a Frye (1999), que através de um quadro geral relaciona e reflete a concepção do *mundo* e da *natureza* para a audiência de Shakespeare e que servirá de base comum à compreensão da peça, onde:

1. O céu (lugar da presença de Deus), simbolizado pelo sol e pela lua, que são tudo o que restou da criação original.
2. A ordem superior ou humana da natureza: originalmente o mundo “não-decaído” ou jardim do Éden, e agora ao nível da natureza no qual o homem pretende viver quanto tempo puder, com a ajuda da religião, da moral e das artes civilizadas.
3. A ordem inferior ou “decaída” da natureza física: nosso ambiente atual, um mundo aparentemente indiferente ao homem e aos seus interesses (embora os sábios possam enxergar muitos traços do seu esplendor original).
4. O mundo demoníaco (o que quer que seja e onde quer que se encontre), geralmente associado aos aspectos destrutivos da natureza, como por exemplo, a tempestade na charneca onde Lear é abrigado (FRYE, Op. Cit, p.134).

Frye conclui que esta elaborada maneira de estruturar, entender e relacionar-se com o sagrado pode fazer-se ponte, embora movediça, entre as diversas compreensões: compreensão do universo, de Deus e da natureza, da audiência da peça e dos elementos postos em cena.

Contudo, este acesso à vida existente na peça começa a instalar-se de maneira um pouco difusa da compreensão cristã da vida, do universo e de Deus, devido a certo estranhamento, ao se perceber que o drama vivido por Lear e seus atuais e antigos convivas pode muito bem prescindir da visão cristã do mundo. Pois, “assim como o mundo demoníaco, o mundo divino é obscuro e misterioso”. (Frye, Op. Cit., p.136). Portanto, se toda esta elaboração do mundo e de Deus não pode gerar nada mais do que mistério e incompreensão, resta à própria vida (a natureza) mediar as relações entre os homens.

Frye (1999) diz que não é por outro motivo que Lear ao amaldiçoar sua filha Gonerill, conclama: “**Hear, Nature, hear, dear goddess, hear**”.

A natureza é, neste caso, compreendida como uma entidade superior capaz de intervir nos desígnios humanos, uma força motriz da própria vida.

Outra faceta da natureza é acionada na e pela valorização da astrologia, algo que na peça é bastante recorrente, como se fosse a própria natureza falando ao homem, e mais: é através das estrelas que se pode prever os destinos humanos, numa interligação entre os eventos naturais e humanos. As pestes, os cataclismos ou a morte de um governante poderiam ser revelados pelos astros.

Após exaustiva e minuciosa análise da peça, Frye (Op.Cit) conclui que King Lear é um caleidoscópio de ações quase infinitas. Primeiro pela dimensão simbólica evocada, que é intrínseca à ação dramática existente. E, depois, pela estrutura gigantesca que exige perspicácia e paciência para se poder chegar próximo de seus elementos mais básicos.

Seguindo a sugestão de Frye (1999) de que há uma colocação de situações significantes que desencadeiam atos e as cenas de tal modo que toda a peça se apresenta como puro jogo de alta realização dramática, uma espécie de “playing progress”, onde as peças (personagens) não estão totalmente – nem facilmente – identificadas pela cor “moral” (pretas ou brancas). Somente ao caminhar, ao se relacionar com elas, é que se vai vestindo-as, entendendo o porquê de cada ação. Cada personagem está, por assim dizer, nua de ações anteriores que se lhe indiquem um campo definido.

O próprio Lear, apesar de ser identificado como rei, é o maior e mais misterioso enigma a ser desvendado, isto é, compreendido. Algo como saber o que acabou por detonar seu desejo de por à prova o amor de suas filhas. O que, via de regra, acaba por gerar inúmeras conjecturas sem resposta firme. Simples desejo de evadir-se do trono ou tão somente o desejo de obter de Cordelia a confirmação de um sentimento maior que o das suas irmãs? Ainda assim, a qual propósito intenta chegar?

O novelo de respostas aumentará infinitivamente, ao menos que passemos a observar mais detidamente não as personagens em si, mas a sugestividade de cunho simbólico existente na ambiência temporal e de como as personagens reagem a tal evento, algo muito aproximado à imagem que temos da crucificação de Jesus, tanto nas narrativas textuais e mais recentemente nas fílmicas, como nos filmes *Jesus of Nazareth* (1979) e *The Passion of Christ* (2004).

Referimo-nos a idéia da precipitação de um caos. A natureza (que mais das vezes tem substancialmente o significado de Deus), inicia sua resposta às tolices humanas. Não será de outro modo, do céu vem a resposta de Deus: uma tempestade, furiosa, indomável e inédita. Deste modo, após a crucificação do cristo, uma tempestade vem marcar o acontecido. O Deus-Filho está morto e o Deus-Pai irá proceder por intermédio do Deus-Espírito Santo a restauração de uma nova realidade para todo o

planeta. Nada, depois da tempestade será como antes, as pessoas e a própria terra terão um novo modo de viver, o cristo (Deus-Filho) re-vive para provar a imortalidade do Deus-Pai. É a tempestade (a natureza) quem revela estes novos acontecimentos, ela marca um novo estado das coisas.

Também em *King Lear*, uma tempestade irá definir importantes “transformações” nas ações das personagens.

É durante e depois da tempestade que as personagens começam a mostrar a sua verdadeira natureza, e daí em diante temos algo único em Shakespeare: um mundo dramático no qual as personagens são, como peças de xadrez, definitivamente pretas ou brancas. Pretas como Edmundo, Gôneril, Regan e Cornwall; brancas como Lear, Cordelia, Edgar, Gloucester, Kent e por fim, Albany (FRYE, Op. Cit, p.133).

A ação da natureza como elemento transformador e ativo acaba por evidenciar uma relação religiosa-espiritual, na medida em que ela aciona um turbilhão de transformações, em engrenagem, diretamente às personagens, como se fosse o motivador geral do mundo e das pessoas.

Podemos afirmar que é através da tempestade que todos começam a interagir de maneira a reorganizar-se, a enquadrar-se neste novo mundo que se afigura. Para Frye, a tempestade é o símbolo da mudança, dela virão todas as circunstâncias a que todos devem adequar-se e, sobretudo, no entendimento real de suas necessidades:

Quando começa a tempestade no terceiro ato, ela é descrita de uma forma tal que deixa claro que não se trata apenas de uma tempestade. É uma imagem da natureza que se dissolve em seus elementos primordiais, que perde suas distinções hierárquicas no caos, ou seja, um tipo de travessia do mar Vermelho às avessas (FRYE, 1999, p.144).

Frye atribui à tempestade várias imagens que tomarão singular significado, uma delas é o antagonismo entre a nova e a velha geração; algo bastante explícito nas várias referências tanto à capacidade física quanto, e principalmente, à consciência de Lear, sendo diretamente uma não aceitação da senilidade do rei. O que nos leva diretamente ao relacionamento da honra e do dever para com os pais. E, mais ainda, a questão da hereditariedade do reinado de Lear na sugestividade do V mandamento. No dizer de Frye: A ligação entre honrar os pais e ter uma vida longa, evidentemente já esta presente no quinto mandamento, embora não possamos considerar que as personagens de *King Lear* soubessem disso. (op. Cit, p. 145).

Não muito distante do início, temos a certeza de que Gonerill e Regan desejam a morte do pai, criando um descompasso com esta noção veiculada do “quinto” mandamento. Entretanto, a tensão torna-se viva não pelo verso do mandamento, mas pela noção de honra e felicidade consideradas um pacto entre familiares, algo perseguido como ideal, prenúncio de dignidade por toda e qualquer prole.

Manifestar publicamente o desejo de vida longa, ao pai e rei, foi “transformado” tão fortemente que Lear, consciente desta mudança, exige a presença de cem cavaleiros para acompanhá-lo e naturalmente protegê-lo, fato este não aceito pelas irmãs-herdeiras, e interpretado como uma loucura de velho. Sendo exatamente a manutenção deste numeroso corpo de guarda imperial de Lear a motivação inicial para que ele fosse expulso de seu antigo território pelas duas filhas.

Tudo leva a crer que Lear asseguraria sua identidade de rei tendo seu corpo de guarda particular, podendo responder a qualquer desavença que se lhe fizessem. Contudo, como isto acabou por reacender uma nova realidade, Lear desiste e evade-se a fim de ser exemplo daquilo que suas próprias ações-palavras não foram plenamente passíveis de aceitação.

O desterro provocado é a última esperança de Lear se fazer entendido, como que gritasse aos ouvidos de todos: “vamos acabar com a idéia de reinado, vamos consolidar outra forma de vivermos e produzir condições de partilha com os que nada têm!”. Sem ao menos ser ouvido, Lear torna-se louco, passa a desenvolver sua própria morte para assim realizar o que deseja.

3.3.4. A desencarnação de Lear

A maior parte das sociedades humanas são geridas pelo sagrado, isto é, do exterior: “Deus”, em todas as línguas, é um marcador de identidade grupal e territorial. O compasso que divide a superfície da terra em unidades distintas é manuseado a partir do céu; os homens desconhecem, recalcam ou projetam nas alturas o terceiro simbolizante ao qual ficam devendo o fato de fazerem parte de determinado estrato social (BOUGNOUX, 1994, p.186).

Esta marcação de identidade e espaço é função catalisadora acionada por Lear, é ele o rei; é ele quem deve ditar os limites dos homens e das coisas; por ele, o sujeito é ou não é; ele como rei, promove e retira traços de identificação dos sujeitos (súditos).

Quanto à indicação do estabelecimento de uma ordenação social, o que Lear faz é explodir esta estrutura simbólico-representativa do sagrado. Abdica de si como símbolo do sagrado (e de sua mediação), e com isto inicia uma destruição do estrato social e de

tudo aquilo que ele, como símbolo sustentava: pessoas, cargos, relações, o mundo e a vida, é dilacerado, entra em colapso, uma espécie de entropia. Um niilismo da idéia de realeza, e, por conseguinte, da mediação com o sagrado.

De certo modo, a atitude de Lear assemelha-se àquilo que Bougnoux (1994, p.186) irá chamar de *dessacralização do sagrado* através da consciência e da história do mediador divino. Neste sentido, podemos ainda entender a ação de Lear não como uma implosão completa, mas como uma abertura, uma fissura no corpo social, que transformará a configuração do real – consciência – para si e para o mundo que por ele era representado.

Rebaixamos ao nível horizontal da relação humana o que outros vivem sob a transcendência vertical do numinoso; julgamos saber que o céu está vazio e que apenas existem os homens entre si, que negociam incessantemente as respectivas relações de poder, de imagem e de espaço; e, para isso (para ganharem lugares na batalha), inventam reis, demônios e deuses. (BOUGNOUX, Op. Cit, p.186).

Como o feudo de Lear pode sustentar-se ante as constantes e iminentes ameaças, se foi dividido, enfraquecido? A decisão de Lear gera o temor do ataque e da submissão externa. Lear, como símbolo sagrado, realiza a metáfora do abandono do Deus que pela desobediência dos homens re-configura o mundo para que o homem se torne responsável pela sua subsistência, pela proteção e abrigo que necessita. Mais que isto, a ação de Lear evoca a destruição da transcendência (nível vertical) como pauta das relações e instaura o auto-gerenciamento e definição das relações sem mediação divina (nível horizontal).

Por outro lado, a metáfora pode ser posta como um símbolo do sacrifício: Lear, a exemplo de Jesus, sacrifica seu próprio corpo, sua dignidade humana e “sagrada” para restaurar, forçosamente, uma nova maneira de convívio social: a realeza não é para Lear um ponto positivo nas relações humanas.

Jesus, com a precaução de não gerar desavenças entre os poderosos e os homens, divide-se e aceita a permanência de uma ordenação humana oposta a uma ordenação sagrada, por ele representada. Lear, ao contrário - e nossa premissa é que a narrativa (ou seja, o tempo dramático) seja anterior ao cristianismo, ou seja, numa época em que “o rei é o deus encarnado” - propõe uma ruptura geral nas relações. Assim, sem rei, sem Deus. Se o rei é substituído, dividido, fracassado, o Deus que ele representa passa a ter uma mortalha conceitual não tão amplamente venerável, mas vulnerável.

Estas correlações metafóricas acima, são possíveis pela instauração da linguagem que, como já afirmamos, é sobreposto por alusões míticas e simbólicas. Portanto, comuns à linguagem literária e teológica. O sacrifício como elemento representativo e significativo do ato de Lear será mais adiante e oportunamente ressaltado. Dediquemos um pouco mais nossa atenção à idéia de morte do rei.

Lear está morrendo, toda a peça gira em torno da cruel descrição de sua morte, desde o primeiro ato quando Lear anuncia a divisão de seu reino até a sua morte propriamente dita no final. O incômodo provocado por este processo é que não é a morte do corpo de Lear, mas a morte, a destruição de seu poder, o poder de ser rei, que ele menospreza e destrói.

De fato, um rei só poderá deixar de sê-lo caso um invasor inimigo o vença e tome seu reinado, ou quando a morte lhe bater à porta por velhice e/ou doença. Estas últimas duas possibilidades giram como estímulos de justificativa e resposta ao que ocorre com Lear e ao mundo que ele domina e organiza.

A questão da velhice é tema que circunda a peça. Inscrevendo-se com a mensagem-símbolo do “jovem que substituirá o velho”. No caso de Lear, isto só se dará por intermédio de suas filhas-herdeiras. Com isto, elementos como o dote e a potencialidade real dos noivos são indispensáveis. E como na tragédia, os genros de Lear estão totalmente capazes de satisfazer às exigências da tradição palaciana, restando deste modo, a questão da doença para justificar e fazer-se caminho seguro para a compreensão desta morte que a todos intenta matar.

Lear está louco! Esta é a frase mais corrente, tanto para a audiência de Shakespeare, quanto tem sido sugestionada doravante por interpretações cênicas equivocadas do personagem-título e da estrutura e desenvolvimento da ação dramática da peça.

Longe de estar inteiramente envolvido com realidades psíquicas próprias que configuram a loucura, Lear age, agora, sob uma lógica completamente oposta aos interesses da idéia de realeza, de possuir uma sacralidade que lhe autoriza ser um mediador entre o céu e a terra. Deste modo, o drama pessoal de Lear acaba por transpor unicamente o traço individual, na medida em que sua compreensão do mundo e das relações entre os homens devem ser re-colocadas, re-arrumadas. Lear ensaia, neste sentido, uma mudança da monarquia feudal para uma outra organização político-religiosa. E isto é loucura para um rei. Mas não para Lear.

A porção de interesses e pessoas da corte que manifestam piedade, horror e desprezo por Lear está, de certo modo, apenas preservando os seus lugares de beneficiários diretos da realeza, partícipes do palácio e de todos os benefícios desta casta social, da qual é o rei quem exclui e inclui.

De outro lado, estão o Bobo, Kent e o próprio Lear a propor e buscar novas significações para as relações. Isto porque todos que continuam a acompanhar Lear, já não acreditam nem desejam a restauração da ordem por ele quebrada. Todos estão solícitos e parceiros de Lear na busca de confirmar, pelo menos e imediatamente a eles próprios, uma conjuntura de alteridade e não-autoridade entre si.

Comentando sobre a mudança de paradigma nas formas de relação de poder entre os homens, Bougnoux, assegura que na contemporaneidade “*substituímos as fundações tradicionais, consideradas de origem divina ou sobre-humana, por instituições ‘enfim, racionais’*” (BOUGNOUX, 1994, p.187).

Possivelmente é esta a chave para compreensão da significação das atitudes de Lear. Assim, a loucura a ele atribuída, foi devido ao fato de ele ter quebrado - antecipado – a aliança entre o sagrado e sua representação dentro das interações dos homens.

Para Bougnoux, para que a destruição da mediação se efetive, (e para que isto ocorra, é necessário que o símbolo do sagrado, que é o rei, seja destruído), os homens passam a definir suas interações de forma menos tributária com o sagrado e mais negociáveis e transparentes entre si, o que ele chamará de relação de auto-referência:

Vamos recapitular: primeiramente, em um estágio ainda atrasado da razão, os homens estabeleceram o lugar do vínculo fora deles mesmos e adorava esse exterior como a fonte ou motor imóvel da sua cultura. Batizaram com o nome de Rei esse metanível onde se elaboram seus valores e atribuíram-lhe a lei, antes de tudo, percebida de forma vertical e incorporada à augusta Pessoa. Pouco a pouco (via Hobbes, Locke, Rousseau, Kant ou Hegel...), essa transcendência apareceu como ilusão substancialista, astúcia da razão imanente. Um pensamento da relação e da mediação universal, uma dinâmica da comunicação corroe a substância ou o Sujeito com letra maiúscula. Ser moderno é pensar sem superstição nem ponto fixo, economizar o nível metá. Esse pensamento, melhor do que o cadafalso, decapita os reis. (BOUGNOUX, 1994, p.187-188).

Considerando as palavras e o percurso de Bougnoux, podemos entender a atitude de Lear como uma antecipação deste novo ideário nas relações entre os homens: a extirpação do sagrado, ou melhor, a morte do mediador acaba por destruir o próprio sagrado.

Neste sentido, a loucura de Lear é, portanto, a proposição de uma engrenagem do tipo auto-referencia e para as relações sociais dos homens, sem a necessidade de mediador simbólico de poder. Lear antecipa a instauração de novas relações sócio-político-religiosa e a condição moderna do sujeito neste novo espaço e organização social.

Apesar do conceito de auto-referência na gestão e organização entre os homens ser, segundo Régis Debray, citado por Bognoux,

[...] uma bela idéia que não funciona porque um grupo humano pensa e se confina a partir do exterior e por apelo a uma transcendência fundadoras. Sendo isto reforçado naquilo que já foi exposto na teoria de Girard que mostra como a transcendência se engendra a partir de uma vítima sacrificada para garantir o confinamento organizador e a estabilidade dos grupos humanos. (BOUGNOUX,1994,p.190).

A premissa de que Lear postula uma destruição do patriarcado feudal e a construção de uma nova e moderna organização política; ficando mais que evidenciado que Lear, longe de estar enlouquecido, organizou, planejou e executou uma nova ordenação, uma mudança para aquela estrutura tradicional da monarquia através da sua própria morte.

Fazendo uma aproximação, quanto ao significado desta destruição da regência dentro de um quadro político-cultural da passagem do registro medieval para a renascença, tomamos como exemplo comparativo o caso do dramaturgo Lope de Vega, que produziu na Espanha, pouco antes de uma década de Shakespeare, um faustoso relato sobre o poder real. Suas peças são, de certo modo, a maior expressividade do chamado “*Siglo de Oro*” (século de ouro) do teatro espanhol, e da época mundial. Nelas, Vega mostra a sociedade espanhola em virulenta reação oriunda do convívio com a tradição medieval e a transição renascentista onde a Coroa de Espanha tentava reorganizar-se, arranjar-se no poder ante as transformações que se apresentavam. (ROSENFELD,1997, p. 55)

Diante destas oscilações no plano social e cultural da Europa e do reino de Espanha, Lope de Vega institui um olhar crítico – embora cauteloso- ao poder real existente na época. Contudo, apesar de sua íntima ligação com a corte espanhola, no dizer de Pallottini (1989, p. 47) não se pode atribuir ao gênio espanhol do teatro de ouro,

uma afinidade contagiosa aos reis, nem afirmar que era um convicto sonhador de algum tipo de governado mais democrático. O que se sabe é que:

[...] peças como *El mejor alcalde, el rey*, *Peribañez e Fuenteovejuna* foram escritas para, entre outras coisas, provar que a última instância de todas as decisões pertencia à realeza, e que eram os reis (fossem eles Isabel e Fernando, em *Fuenteovejuna*, ou os contemporâneos de Lope) os melhores e mais benignos juizes. A lealdade à coroa era o valor supremo. (PALLOTTINI, Op.citp.48).

Cabe então a indagação: Até que ponto *King Lear*, de Shakespeare, não tenta avançar naquilo que o poeta espanhol parou ou disse sorrateiramente para não comprometer-se com a corte que o favorecia? Ou seja, desdenhar da coroa e de seu significado para o bem do homem?

Embora saibamos a origem literária e temática que origina a peça *King Lear* pelas mãos de Shakespeare - se tomarmos como contraponto interligado com obra dramática *Fuenteovejuna* de Lope de Vega; guardando as singularidades de cada uma delas, quanto ao tratamento dramático e temático - algumas idéias apresentam-se mutuamente, nas duas peças em questão, como elementos de mudança da ordem político-social e do quadro geral na ação dos reis.

De início, demarcam-se em ambas as peças a questão da disputa político-familiar dos feudos, ou seja, a própria aristocracia imperial em acirrada e violenta negociação do domínio dos feudos integrantes do reino.

Outro ponto de destaque é o embrião de uma “democracia popular” contra a ordem do rei. Ressaltando que na peça do espanhol, esta manifestação conflituosa entre o povo e o governante parte da população coletivizada e uníssona; enquanto que na peça do bardo toda a operação destrutiva da realeza é consolidada pelo próprio rei Lear. Neste ponto, outro fator de convergência operante nas duas obras é a ação de desobediência aos reis, isto é, ao poder real constituído.

A presença marcante e desestabilizante de um tipo de personagem, “gracioso”, “bobo” que assola por meio da jocosidade, do grotesco e do ridículo, a condição do rei, constam em *Fuenteovejuna* através da personagem “Mengo” e em *King Lear* por meio do “bobo”.

Em suma, ambas as peças apontam para a liberdade do homem ante o poder instituído que deve gerir as suas relações sociais com justiça e igualdade. Se, de um lado,

o poder (real) tem em Lope de Vega um ensaio democrático, através da conflituação e bom acordo entre povo e governo; por outro lado, em Shakespeare, toda esta intenção é demonstrada pelo próprio colapso degenerativo da condição de nobreza que abastece o rei e seus vassallos diretos.

Burgess (1999) situa *King Lear* dentro da produção do dramaturgo inglês numa fase denominada *fase da desilusão*, demonstrando o intrincado relacionamento entre a obra e a conjuntura político-social da Inglaterra e mais, entre o dramaturgo e a corte, à semelhança de Vega, movente pelo tema do enfraquecimento do sentido da regência e divisão de reinos:

Esta grande fase pertence ao período jacobina, não ao elisabetano. A rainha Elizabeht I morrera em 1603, e Jaime VI da Escócia unira os dois reinos como Jaime I da Inglaterra. Os Homens de Lord Chamberlain se tornaram os Homens do Rei, e Shakespeare se tornou um Camareiro Real. Nenhuma euforia em relação a essa promoção e à sua consagração, acima de qualquer dúvida, como o maior poeta de sua época acha-se refletida em sua obra, nem mesmo em suas comédias. Tudo está bem quando acaba bem e Medida por medida não foram criadas essencialmente para o riso. Macbeth que, com seu cenário escocês, homenageia um rei escocês, é, em um nível, um compêndio das coisas que interessavam a Jaime I – seus próprios ancestrais, o predomínio da bruxaria – mas, em um outro, é uma visão muito amarga da vida: ‘Fora, fora, vela breve’. Rei Lear e Timão de Atenas são denúncias quase histéricas da ingratidão (que ingratidão o próprio poeta teria sofrido recentemente?). Corioano traz, no papel-título, um homem que despreza a multidão, talvez como o próprio Shakespeare estivesse aprendendo a desprezá-la. Antônio e Cleópatra ergue-se acima da mera história e encontra sua única realidade – embora amargamente destruída pelo mundo – no amor humano construído sobre a corrupção e a irresponsabilidade (BURGESS, 1999, p.98).

Como se viu, toda esta órbita de discussão acaba por revelar a função identitária do rei como signo do sagrado e, da significação da regência em sua repercussão mais imediata no plano representativo e simbólico, onde o papel da natureza se apresenta com grande força sígnica, em suas variadas contingências, seja na revelação do quadro mental (de perturbação) de Lear, seja através da ação física propriamente dita (por meio da tempestade).

Valendo lembrar que esta última significação – a tempestade – reagrupa internamente e de forma dupla o signo natureza, ou melhor, a sua força, no interior do signo Lear: ela lhe abate internamente como confusão mental e ao mesmo tempo lhe atinge de forma ambiental-física.

Dito isto passemos a abordar o signo rei dentro da dinamização com o signo (símbolo) da morte.

3.3.5. O Rei está nu, ou seja, foi visto, isto é, está morto!

Iniciemos neste ponto, a busca de significado da condição de Lear, (e sua morte) que, ao anunciar sua aposentadoria e divisão de seu reino, proclama sua própria morte. Todavia, como um rei nunca morre, Lear, ao contrário de desejar “morrer-se”, ataca com impiedosa espada – transfigurada na sua autoridade discursiva – a estrutura que se lhe assegura o poder, e deseja inaugurar outra forma de estrutura. Enfim, Lear mata a idéia e os espaços de concepção da regência, isto é, mata a aceitação da monarquia, do feudalismo, do imperialismo. Mas, fá-lo não de maneira direta, pelo “debate informacional com a corte”, utiliza-se da vestimenta de rei para criar um *caos*²¹, que prenuncia um novo mundo.

Sobre a significação da morte de um rei, dentro de um sistema sógnico Bougnoux (1994) afirma que: *“A figura midiática do rei tem estrutura de signo, morto/vivo ou vivo se está morto. O bom rei está sempre já morto e só vive verdadeiramente morto / pela morte, para além de certo apagamento. O que é que é apagado no rei? A contingência, os traços singulares da pessoa, em suma, o corpo.”* (BOUGNOUX, 1994, p.189).

Visto deste modo, é o corpo quem perece, não a idéia de rei. Pois o rei é uma função (político-administrativa de um sistema) e embora possua interligação com o corpo que age, o discurso permanece, e a pessoa, o executante da função, não. A validação do corpo que ocupa o rei está antes na função de que na pessoa. Os traços de honra do indivíduo que ocupou e fez-se, temporariamente, rei, que teve um reinado, sustentam a incorporação não do indivíduo, mas da estrutura que permite a existência de um rei. Muito bem, respondido no adágio popular: “rei morto, rei posto!”.

Reforçando está premissa e inaugurando outra noção para a função do rei, Bougnoux continua:

²¹ A palavra caos, assume aqui, intenso significado na medida em que aloca-se ao universo discursivo de “Ran”. Todavia o desenvolvimento deste encontro temático será devidamente posto no distanciamento externo que tomará como integralidade discursiva todos os elementos identificados nos distanciamentos internos, a exemplo deste.

O rei tem sempre dois corpos. Isto está marcado em seu nome que é legião, linhagem, país. Em *Lê camp du Drap d'or* ou em *Shakespeare*, os reis se interpelam e nomeiam: Bretanha, França, Burgundy! O país mira-se em sua pessoa, o corpo do rei é metacorpo, insufla organização e vida ao corpo da nação. É na razão pela qual, lembra Rosencranz a Hamlet, “um rei que desaparece não morre sozinho...”. Há, portanto, um jeito de fazer com que ele não morra. Por definição, o rei é imortal. (BOUGNOUX 1994,p.189).

Deste modo, se Lear quer desaparecer, deixar em vida o corpo de rei, põe em risco, a vida, os corpos de todos. Se o rei desaparecer, deixar de existir, vai-se com ele o reino e a corte, ou seja, a estrutura. E isto não parece ser caro a Lear, mas aos outros que o interpretam como louco, para estes a proposição de Lear é um verdadeiro caos.

No plano semiótico, podemos entender a função de signo do rei numa constelação de atributos e substituições que o rei representa. De maneira geral, pode-se afirmar, tendo como exemplo a moeda de ouro, cujo valor é gerado pela presença da efígie do rei. Neste caso, como dirá Bougnoux (1994, p.190): *A moeda é, simultaneamente, signo e presença real, símbolo e índice*. Mais que isto, a presença valorativa da moeda pelo rei é, em última instância, um valor por substituição à ausência do rei.

O rei torna-se, como Deus, onipresente e com imensos poderes para modificar o panorama dos homens e da natureza. O poder de compra, de aquisição do mundo é infinitivamente aberto para a moeda. E, portanto, é o rei que, à semelhança de Deus, tudo pode. Há, entretanto um único vetor que dispara uma separação e distinção entre o rei e Deus: é a morte. Entretanto, como temos visto, em seu corpo humano, o rei não impõe prerrogativas para a morte. Pois, o rei é, antes de tudo, uma valoração atributiva, opera-se por substituição, por presença/ausência.

Assim o rei, e tanto mais rei se apoiado em uma ausência radical, como a do Deus cristão que ele representa na terra por intermédio do papa (por sua vez, vigário de Jesus Cristo) que o consagra. A astúcia de todo poder é invocar o testemunho de um poder mais elevado, apresentar-se como servo de um Senhor inacessível. Os verdadeiros reis reinam à beira do vazio ou a partir do céu. Em contato com a morte, espectrais (BOUGNOUX, 1994, p.190).

Em suma, o poder e a voz do rei é uma projeção ulterior a si, logo seu corpo não é mortal; é uma condição para que o poder mais apelativo se estabeleça entre os homens

para fazer-se ordem. Lear exercita em seu último edito a realização plena destas operações intrínsecas ao sentido de ser/estar rei.

E por mais que seja uma loucura, é em si um edito real. Lear se desnuda da cultura régia ao optar pela verdade do homem (um corpo apenas humano) e não do poder (corporificação e mediação do sagrado), por isso, é execrado. O valor simbólico desta ação pode ser sintetizado na expressão: *Reger fines*, isto é, “traçar fronteiras” em linha reta. Lear traça uma nova geografia para si e para os outros.

Disto resulta um significado bem mais contundente para o sentido até aqui argüido. Em uma palavra: rei é território. Isto nos faz lembrar outro elemento que na peça passa para o segundo plano devido à urgência caótica estabelecida na mente das personagens, mas que é o ponto central de mutação que foi posto em cheque por Lear: tudo na peça, passa também, como uma questão de divisão de terras.

Há explicitamente um jogo de poder que reside na seguinte pergunta: a quem caberá a maior extensão de terras? É esta a verdadeira pergunta por trás do sentimento cobrado às filhas, e mais precisamente a Cordelia. Como não houve consenso nem aceitação, primeiro da renúncia de Lear e, segundo, pela não concordância de que a maior porção do reino fosse para Cordelia e não para as outras duas filhas, a tensão se instala numa progressão de destruição e mortes.

Deste modo, aquilo que deveria ser uma re-organização social entre a corte interna de Lear, passa a ser um caos. Não pela proposta em si, mas devido à forma pela qual Lear faz/anuncia sua pergunta, que sempre teve a intenção do caos, ou seja, a quebra de sentido da regência.

A partir deste momento, quando não obtém sucesso na divisão como planejava, Lear irá proceder de maneira totalmente a fazer perder seu corpo de mediador. Lear torna-se um rei nu, ou seja, deixa-se mostrar como homem e não como monarca, adquirindo neste momento uma transcendência que o deixa pariforme às causas e dores do homem comum.

Tal dimensão – de equidade ao homem comum - está como premissa, mesmo que paradoxalmente, como dever implícito de todo rei, mas que Lear só partilha após estar na charneca e vê a tempestade de inócuas ações que foi a sua vida de rei, sem conseguir nada a mais para os homens senão para si próprio e seu séquito.

Toda esta nova percepção do mundo e dos homens gera em Lear uma perda de identidade (de rei), simbolicamente representada pela imagem da nudez e da renovação

do olhar perante o mundo. Sobre esta entrada de Lear, na ordem humana nos fala Frye com lucidez:

Ele (Lear) fala das infinitas hipocrisias na condução da justiça, do prazer sexual com que o oficial chicoteia a prostituta, da lascívia oculta nos puritanos, da vergonha de viver numa sociedade em que até “um cachorro é obedecido, quando ocupa um cargo”. Essas coisas não são exatamente novidade para nós, mas constituem sensações novas para ele (FRYE, op. Cit, p.147).

Fica com isto evidenciado que Lear começa a peça numa extremidade da “natureza” e termina na outra. Para verificar o significado desta transcendência, aproximadamente espiritual de Lear, mais uma vez recorreremos às palavras de Frye:

Podemos resumir tudo isso dizendo que Lear entrou num mundo em que a linguagem mais autêntica é a profética, isto é, a linguagem inspirada pela visão de uma vida que emana do nível superior na natureza. A providência de que fala Albany e a justiça divina a que Edgar se refere tem sentido enquanto parte dessa visão, embora enquanto profecia – no sentido de prognóstico do que vai acontecer – elas possam falhar (FRYE, IBIDEM, p.150).

Dito isto, podemos ensaiar uma conclusão acerca do significado da natureza e da morte na peça.

Num primeiro plano, como sendo um conjunto de signos de alta relevância para o estabelecimento da compreensão do itinerário moral das personagens no decorrer da fabricação da ação dramática.

Algo muito significativo, uma vez que são através das ações das personagens que a ação dramática se constrói. Uma situação gera um *monte*, que será reativo, impondo uma ação, ou seja, um detonador. E, assim, a ação dramática progride. Este detonador será, para uma ou outra personagem, um *monte* que sucessivamente será transformado – adquirirá outro significado - em detonador, até que as motivações se garantam por satisfeitas.

Deste modo, a definição da ação dramática depende da exata identificação pelos personagens. O que, por sua vez, exige dos atuante-executantes de uma peça (diretores, atores, músicos e produtores) uma boa definição dos elementos do texto que se tornarão imagem cênica. Uma má ou equivocada definição destes elementos, leva a uma truncada e apagada realização cênica para os expectadores.

No caso aqui estudado, tendo *King Lear* como foco, vimos que a idéia de natureza permeia um sentido partilhado pelas personagens de uma complexa e vasta irradiação conceitual e cultural tendo de ser, primeiro compreendida em seu teor de significado para as personagens, para somente depois, ser codificado como símbolo numa ligação de sentido para a audiência.

Ficando neste caso, uma progressão semiótica de geração de signos infinita, isto porque, numa peça, assim como no mundo real, a vida é gerativa de outras vidas, situações, ações, comentários, atitudes, que não se estanca, elas rodam, adquire novos espaços e pessoas. O que resta após cair o pano de uma peça? Outra peça. Na arte signo não morre.

Já num segundo plano, a configuração sígnica da morte do rei, tem na peça contornos muito significativos: primeiro sobre o próprio estatuto de vida/morte de um rei, e segundo pela significação de que a morte toma em Lear, é muito mais uma renovação político-cultural do que a morte em si. Os traços culturais desta configuração, foram, como vimos, permeados por uma simbologia marcante como vetor cultural, tanto da linguagem simbólico-poética, quanto de situações marcadas pelo discurso teológico, ambas servindo de referência ao texto dramático.

CAPITULO IV

4. A personagem-signo entre duas cenas

Este capítulo abre as ações de análise deste trabalho, relacionando a dimensão formativa dos construtos sógnicos num confronto dialético, entre as matrizes das personagens-tipo rei Lear e Hidetora.

Como já indicamos, as cenas enunciativas aqui analisadas são recortes discursivos dos elementos que operam a ação sógnica das personagens-tipo. Busca-se, em seu interior, identificar valorizações interpretativas que possam unir sógnicamente, pela personagem-signo, as duas personagens-tipo rei, esta identificação será realizada por meio dos signos da regência, da morte e do sagrado em ambas as personagens-tipo.

De maneira geral, King Lear, de Shakespeare, e Ran de Kurosawa apresentam um enredo de poucas diferenças, embora o enfoque sócio-cultural sobre o qual cada uma das obras se assenta e apresenta são inteiramente distintas 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(is) 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.

As cenas enunciativas não tentam cobrir todos os momentos, elementos ou personagens das narrativas em questão, apenas enquadra dois momentos do enredo que entendemos ser de capital importância ao seu desenvolvimento e, como um guia, persegue de perto a ação das personagens-tipo em atos semelhantes de valor dramático de cada personagem.

41. CENAS ENUCIATIVAS

4.1.1. Cena 01: *Kindgdom divided* - (*Divisão do reino*):

LEAR:

Meantime, we shall express our darker purpose²².
 Give me the map there. Know, that we have divided
 In three our Kingdom; and' tis our fast intent
 To shake all cares and business from our age,
 40 Conferring them on younger strengths, while we
 Unburthen' d crawl toward death. Our son of Cornwall,
 And you, our no less loving son of Albany,
 We have this hour a constant will to publish
 Our daughters' several dowers, that future strife
 May be prevented now. The princes, France and Burgundy,
 Great rivals in our youngest daughter's love,
 Long in our court have made their amorous sojourn,
 And here to be answer' d . Tell me, my daughters,
 (Since now we will divest us both of rule,
 50 Interest of territory, cares of state)
 Which of you shall we say doth love us most?
 That we our largest bounty may extend
 Where nature doth with merit challenge. Gonerill,
 Our eldest born, speak first.

(*King Lear, Act: I. Scena: I.*)

Nesta cena enunciativa Shakespeare apresenta Lear deflagrando o início de um jogo cujo término mudará para sempre a atual situação das coisas e das personagens de seu mundo. Na verdade, há nesta primeira ação uma revelação que comunica oficialmente a situação. É um ato enunciativo que deixa para trás qualquer rumor de desconhecimento, de segredo; é uma eclosão deliberada para todos e, sobretudo para ele. Nesta fala, Lear informa não só que o jogo está iniciado, mas, sobretudo, informa sobre as regras do jogo, isto é, as razões e os objetivos de assim proceder: “*Entrementes, vamos desvendar nossos desígnios mais secretos*”. A menção de um momento decisivo, de um estado que se deve estabelecer já informa que todos irão revolver-se a partir do que será instalado.

Desta prenúncia, o rei passa a executar a ação bastante vinculada à sua identidade (a ser/estar rei), que neste mesmo turno irá se perder, isto é, reconfigurar. Lear assume a função de rei que é ser o poder: administrar e dividir (distribuição) territórios (terras), títulos, agrados e desafetos. Ou seja, o rei é o sentido da vida de seus súditos (filhos). No enunciado: “*Tragam-me aquele mapa. Ficai sabendo que dividi nosso reino*

²² Estamos usando no corpo do texto trechos da edição: (Muthuen & Co LTD, 1972), e a tradução de Pietro Nassetii (2004) conforme indicado na bibliografia.

em três...”²³, o plural majestático é, de sorte, uma familiar linguagem de que deve responder discursivamente a partir deste estado de regência dos objetos e dos homens.

Vale salientar que esta ação é partilhada com anterioridade, enquanto partícula enunciativa e possui, portanto, um aqueduto interdiscursivo quando nas primeiras falas (enunciados) da peça o conde de Glócester, ao fato da divisão, assim se refere ao ser indagado por Kent sobre a “predileção” de Lear quanto aos genros: Duke of Albany e o Duke of Cornwall:

KENT- Eu pensava que o rei gostava mais do Duque de Albany do que do Duque de Cornualha.

*GLÓCESTER – Pareceu-nos sempre assim; mas hoje*²⁴, *com a partilha do reino [...]*

Verifica-se que a pergunta de *Kent* intenta uma suspeição direta, existente de uma valorização ou não-valorização pessoal do rei quanto a outras personagens. Podemos facilmente inferir que a base das relações inter-pessoais do mundo ficcional da peça, organiza-se sob o auspício da simpatia ou antipatia que o rei (o poder) tem dos demais, seus súditos. No caso específico da pergunta, a valorização dos genros implica diretamente o acesso ao poder (de terras) para um em detrimento de outro, segundo a possibilidade do afeto do rei por um ou outro.

O rei é, neste sentido, a imagem unificada do poder representado e do poder-referência cuja qualidade maior é a divisão de terras, estando implícito neste movimento que a sua autoridade e poder são sinônimos da aquisição violenta das terras que ele organiza e representa. A marca da violência para a obtenção de terras, supõe um código, partilhado pela comunidade, de atos violentos para sua manutenção, troca e repasse. Nesta medida, ser rei é realizar a violência que media a posse de terras.

Com isto, entendemos que esta suspeita contida na pergunta de *Kent* não é gratuita e pode referir-se a intrincadas e secretas disputas entre os genros e, conseqüentemente, entre suas esposas, as filhas de Lear. Tais antecedentes serão imediatamente postos em cena tão logo as condições de disputas se configurem.

Em seguida, ainda na mesma ação enunciativa, Lear apresenta suas razões: “[...] *é nossa firme intenção desembaraçar nossa velhice de todos os cuidados e negócios, confiando-os a forças mais jovens, enquanto nós, aliviados da carga, iremos caminhando lentamente para a morte*”

²³ Percebe-se nesta importante passagem da peça a influência na linguagem de Christopher Marlowe, que já havia tratado do tema e com a mesma perspectiva em que o mapa respondia ao ato de poder do rei

²⁴ Na edição que utilizamos a temporalidade expressa na fala de Gloucester indica o dia presente, com sentido anterior: “*But now in the division of the kingdom*” que preferimos usar o termo hoje, por também vincular uma idéia presencial mais explícita, do que o termo agora como o uso em português.

Vêm-se claramente duas distintas porções discursivas, mas complementares; a primeira informação comunica sobre o estado pessoal senil do rei, cuja situação não suporta um estado de regência por falta de vigor e identificação com um acabamento de sua obra regencial. A morte marcha e opera a evacuação não só identitária, mas também da atividade. A ressonância deste estado senil poderia muito bem comportar um quadro geral do tema em *King Lear*, devido a incidência de chamadas discursivas deste elemento, bem como da importante significação que a velhice tem em toda a obra. Quase todas as personagens têm um dizer sobre a velhice e, principalmente em Lear, é que ela toma forma enunciativa e discursiva de grande impacto, como se pôde perceber na passagem acima, como também no diálogo entre as duas irmãs herdeiras:

GONERIL: You see how full of changes his age is; the observation we have made of it hath not been little: he alwasys lov'd our sister most; and with what poor judgment he hath now cast her off appears too grossly.²⁵

REGAN: 'Tis the infirmity of his age; yet he hath ever but slenderly known himself.²⁶

GONERIL: The best and soundest of his time hath been but rash; then must we look from his age, to receive not alone the imperfections of long-engrafted condition, but therewithal the unruly waywardness that infirm and choleric years bring whit then.²⁷ (King Lear, Act: I. Scena: I.)

Outra significativa referência sobre a velhice se dá na última frase da peça:

Act:V. Scena: III:

The weight of this sad time we must obey;
Speak what we fee, not what we ought to say.
The oldest hath borne most: we that are young
Shall never see so much, nor live so long.
(Exeunt, with a dead march)²⁸

²⁵ GONERIL: *Estás vendo a quantas mudanças esta sujeita a velhice. A observação que fizemos não foi das menores: sempre gostou mais de nossa irmã e a forma pela qual acaba de expulsá-la indica claramente a fraqueza de seu juízo.*

²⁶ REGANE: *Enfermidades da velhice. Entretanto, nunca teve grande domínio sobre si mesmo.*

²⁷ GONERIL: *No melhor e mais forte da vida, não passou de um temerário; assim, devemos esperar de sua velhice não somente as imperfeições há muito arraigadas, como também os desregramentos caprichosos que os anos enfermos e coléricos trazem consigo.*

²⁸ *Devemos submeter-nos ao peso destes tempos amargos; dizer o que sentimos, não o que deveríamos dizer. O ancião sofreu demais; nós que somos jovens, nunca veremos tanto, nem viveremos tão longos anos. (saem ao som de uma marcha fúnebre).*

Duas observações sobre esta fala: a primeira diz respeito a personagem que a profere. Há um consenso que embora originalmente seja de Albany, esta fala seja também uma réplica de Edgar. De forma que a edição utilizada assinala a fala como sendo de Edgar. A segunda observação é um ideário de que esta fala

Conquanto, nos interessa disto absorver a parcela indicativa sgnica, ou seja, o valor de significação que a velhice possui relacionado à idéia também sgnica da morte e do desfalecimento da regência.

Caberiam, neste momento, algumas considerações sobre o estatuto da morte em si. Algo que suspendemos momentaneamente para mais à frente trazê-la à baila de nossas discussões. Uma vez que, é da incrustação da velhice na morte primeiramente que nos parece no momento ser mais relevante.

A velhice é a argumentação maior para que Lear proceda a divisão do reino. Ela é, portanto, a causa primeira da qual todo o resto se desenvolverá, pois dela desemboca a questão da *finitude* e da *proteção*: dimensões cruciais para o estabelecimento dos fatos no decorrer do drama, de modo que ela, enquanto partícula enunciativa de um discurso que se formará pelo conjunto de idas e vindas, realiza uma auto-exposição enunciativa: “*é nossa firme intenção desembaraçar nossa velhice...*”.

Lear aproveita o discurso preconceituoso sobre a velhice e procede com ironia para o estabelecimento da divisão-destruição do reinado por si próprio.

Esta sentença, é antes de qualquer coisa, uma indicação parcimoniosa do descanso e a integralização de uma fraqueza (que segundo os códigos sociais vigentes) imputa ao enunciador uma carga de identificação mórbida, fragilizada, necessitada de amparo.

Como se sabe, esta identificação, no caso do rei, reveste-se de um valor simbólico-prático de poderosas e variadas ritualizações para a imediata substituição do rei que envelhece e/ou morre, ou no caso de Lear, morre pela velhice.

A seqüência deste termo confirma a fragilidade progressiva, para não dizer destrutiva: “*enquanto nós, aliviados da carga, iremos lentamente caminhando para a morte*”.

Ao passo deste encontro sem desvios com a morte, a expressão “*aliviados da carga*” assume duplo sentido: primeiro de que com a velhice, a regência não mais é possível; e segundo, que (a velhice) exige descanso, tempo livre condicionado ao encontro com a morte.

Neste ato enunciativo, verifica-se a face do enunciador (Lear) explodir em risco. Conforme vimos em Maingueneau (2005). Pois, falando nestes termos, com estas palavras, o rei abre-se a todo tipo de ataque que terá na “velhice imediatamente próxima” sua principal via, pois a concretização evolutiva desses ataques pelo fortalecimento dos interlocutores desta cena que são: Cornwall, Albany, Gonerill, Regan, Cordelia e Attendants (servos).

É exatamente neste limiar que opera a eclosão trágica, que levantamos a seguinte questão: até que ponto devemos atribuir uma “não-saida” para Lear se a morte (pela velhice) já lhe atribuía um fim? Dito de outra forma, não seria supérfluo todo o desenvolvimento e mesmo o estabelecimento do teor trágico se mesmo antes da divisão, já existe, ou seja, se desenhasse, em germe, um caminho de infortúnio para o rei?

Ou seja, melhor de que a perseguição de uma situação do trágico, se configura, pela própria ciscurstância, uma outra instalação que faz o mundo girar contra Lear, presente, não pelo momento a partir da divisão, mas pela própria contradição existencial de Lear, o que faz dele um herói epicamente brechtiano e não-trágico? Ou o trágico não reside na tensão pelas filhas mas na condição sócio-histórica de Lear?

E, ainda, não estaria a enunciação do rei sobre a velhice escondendo outra informação na qual a idéia de velhice se coloca como perfeito álibi? Por ora, diremos que tais hipóteses só poderão ser confrontadas após a verificação de como estas questões são colocadas por Hidetora e o conseguinte exame destas duas faces enunciativas, na dinâmica das análises das cenas enunciativas de ambas as personagens-tipo.

Continuando a seqüência enunciativa de Lear temos: “[...] *Nosso filho de Cornualha e vós, nosso não menos amado filho de Albany, é nossa vontade irrevogável fazer conhecidos nesta hora os diversos dotes de nossas filhas, a fim de que, futuramente, possam ser evitadas dissensões[...]*”

A sentença inicia numa recuperação da face negativa de Lear no jogo discursivo que deixa transparecer uma certa importância ao Conde Cornualha, pela simples operação fluídica e direta do sujeito da enunciação²⁹ (Conde Cornualha); mas logo esta intenção é sobrepujada por aquilo que deveria ser uma ordem (*é nossa vontade irrevogável fazer conhecidos nesta hora os diversos dotes de nossas filhas*), torna-se uma informação benemérita e temerosa: (*a fim de que, futuramente, possam ser evitadas*

²⁹ Frequentemente há na análise funcional do discurso uma diferenciação atributiva no interior do evento discursivo quanto ao sujeito. Orlandi (2003, p.78) apresenta três conduções do sujeito no interior do discurso: o sujeito do enunciado (Lear falando dos genros, e de Cordualha mais familiarmente); o sujeito da enunciação (Cordualha e somente depois o Conde de Albany) e o sujeito do texto (Lear falando da divisão).

dissenções). Confirmando, por esta última intenção que há uma tensão que vem sendo percebida da qual quer evitar aquilo que sabe ser inevitável.

Sobre esta questão incidimos outra, a saber, se a divisão pretendida nasce muito mais por esta preocupação de proteção do que pela vontade e afeto às filhas e à Cordelia em especial?

Num aparente contraponto deste pensamento, o de mercadoria, e, portanto poder, as filhas de Lear são peças de um jogo que se desenha onde o próprio rei será peça fundamental. A questão do dote pode estar por trás de importantes subterfúgios de ordem prática ou de economia do reino. É nesta mesma esteira que encontramos a sentença onde Lear desloca o pêndulo das tensões da situação desta cena, para informar que outras peças inserem-se no jogo cujo objetivo é assegurar a vitória:

“Os príncipes de França e Borgonha, grandes rivais no amor de nossa filha mais moça, há bastante tempo fizeram de nossa corte sua estada de amor e aqui estão para receber uma resposta”.

Um contraponto instaura-se na importância carismática sobre Cordelia. É ela a rainha do tabuleiro. Nela o rei deposita sua vitória, seu trunfo de segurança para as modificações que a vida e o tempo impõem sobre o reino e sobre o rei.

Com grande lucidez crítica, Frye (1999) afirmando que mesmo considerando a maldade das irmãs, a predileção declarada por Cordelia - e que se evidenciará ainda mais quando interrogada diretamente - se constitui uma afronta e humilhação às duas outras filhas.

Mas, voltando ao cerne das disposições formativas do enunciado de Lear, podemos dizer que ele vem emoldurar com brilho e ouro, através da valorização e preferência por Cordelia. Decerto que a filha mais jovem merece cuidados contra uma possível afronta à honra do pai, mas a situação de especialidade e mesmo de estar resguardada pela opção entre a França e a Borgonha, intensifica a maestria de Lear em assegurar ao reino que se transforma com este seu ato, das prerrogativas e protocolos entre as côrtes.

Toda esta movimentação avaliativa do enunciado que profere, pode ser vista como uma recuperação ou atenuação da exposição anterior quanto a sua face positiva, uma preparação para a jogada definitiva: encerrar sua carreira de patriarca e dividir as conquistas de maneira que o sentimento filial se lhe deixe um lugar para viver os restos dos dias. Esta estratégia de sobrevivência para o reino vem promulgar que mesmo

transformando o reino em uma distensão entre forças irmanadas, possa o rei orbitar por seus novos núcleos administrativamente. Eis, portanto o repasse do sentido do poder:

“Dizei-me, minhas filhas, desde que, agora, desejamos despojar-nos ao mesmo tempo da autoridade, dos interesses territoriais e cuidados com o governo, qual de vós, repito, gosta mais de nós?”

Porém o jogo começa a virar contra o rei ainda nesta “primeira cartada discursiva”. Em seu comentário sobre uma benesse de predição a quem mais confirmar o protocolo para as mudanças revestido de odes ao sentimento paternal, aliado à disputa entre os genros e conseqüentes entre as filhas. Ou seja, seu enunciado torna-se uma má jogada discursiva porque põem em alto risco as duas faces enunciativas. Num mesmo e único jorro discursivo: vê-se o rei obrigado a proceder de maneira precipitada. Gerando nas adversárias do jogo (o próprio rei e Cordelia) uma jogada magistral das filhas, insuflando o coração da honesta irmã de raiva e do pai de lisonjeio.

“Que nossa maior generosidade se estenda para aquela cujos sentimentos naturais mereçam maior recompensa. Gonerill, nossa primeira filha, fala em primeiro lugar.”

Não seria a presença dos príncipes estrangeiros uma precaução a que nos referimos acima?

Como se pode observar, todo esse jogo discursivo de Lear, intenta um desequilíbrio estabilizado para a mudança política que irá se instaurar a partir daquele momento. A ação discursiva oblitera momentaneamente as faces dos sujeitos envolvidos no ato discursivo, ou seja, na situação limite da divisão do reino.

De um lado opera-se um enfraquecimento da face positiva de Lear, esta estabilização, é como se sabe, engendrada pela ação discursiva que ameaça esta face, assim, as falas que põem em risco a face positiva do locutor correspondem a enunciados como “[...] admitir um erro, desculpar-se etc., que representam atos humilhantes” (Maingueneau, 2005, p. 38); assim, no momento que em Lear assume sua não condição para a governança, sua senilidade e o desejo de descanso, está, neste ato comunicativo, ameaçando a sua face positiva de locutor, pois, de maneira geral, suas palavras, por serem a de um rei, soam como um pedido de desculpas, e não como um ordem como convêm ao monarca.

Toda a cena enunciativa que estamos analisando opera também como deflagração de risco à face negativa de Lear, uma vez que, segundo Maingueneau (2005) a face negativa do locutor fica comprometida através de enunciados que “expressam

promessas, exigindo do sujeito a realizar atos que demandarão tempo e energia etc.” (MAINGUENEAU, Op, Cit p. 38).

A reatividade discursiva das personagens na continuidade da cena enunciativa à fala de Lear surge como contrapartida lógica e de capital importância para o desenvolvimento do enredo da peça, sendo imediatamente acionada como momento de exposição discursiva e, conseqüentemente, grande impacto às faces positivas e negativas do próprio Lear, agora como destinatário.

A partir deste marco enunciativo interativo, Lear recebe de volta um turbilhão de respostas, críticas, indagações, objeções, silêncios e aceitações, perguntas indiscretas, conselhos não solicitados e até ordens, pré-juízos e insultos que instauram de imediato, um alto risco a sua face enquanto destinatário.

4.1.2. Cena 02: Ideal tribune - (The divided tribune)

Esta Cena Enunciativa de análise se compõe das cenas de todo o III Ato (mais incisivamente na VI cena), e alguns trechos de cenas do IV Ato.

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.

Além da análise discursiva, lançaremos 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 discurso³⁰ 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 são poderes discursivos de alta e instantâneas concretizações.

As deliberações deste tribunal reforçam as modulações intencionais de Lear em destituir toda a organização social da regência; atos discursivos que serão vistos dentro da

³⁰ Orlandi (2003) estabelece três funções ou dimensões operativas para o discurso: a dimensão polêmica, a autoritária e a lúdica. Estas dimensões não se realizam de maneira autônomas e exclusivas, são predominâncias que passam a identificar o crivo funcional que um discurso toma no decorrer de seus atos enunciatórios.

esquizoanálise como destruição de si e do mundo circundante, criando um caos na estrutura política-social.

Outro relevante fator para a análise desta cena enunciativa em *King Lear*, e, conseqüentemente, para a realização da personagem-signo como *mediação sógnica* entre as personagens-tipo das duas obras, é que ela não existe na tradução, isto é, no filme *Ran*. As operações no interior da tradução, como veremos mais à frente, são desenvolvidas de modo expansivo, diluídos em várias passagens, planos e cenas do filme(por redução).

Antes de qualquer palavra sobre a discursividade de Lear, pausemos momentaneamente nosso interesse num signo de bastante teor alusivo à condição de Lear: a tempestade. De maneira geral, este signo incorpora simbolicamente as perturbações daquela personagem. A tempestade é o próprio mundo mental de Lear.

Durante todo o desenrolar da ação das personagens, a tempestade, signo indiciário, e conseqüentemente também símbolo da mudança, vem compor toda uma ambiência gravemente atroz, embora seja um índice, atua como forma de símbolo marcador, acompanhante de toda a sorte em que estão lançadas as personagens, sobretudo Lear. Vale dizer, desde já, que todo este poder emblemático da tempestade em *King Lear* se corporifica em *Ran* de maneira não explícita: permanece no plano sógnico do ícone.

De certo modo, a tempestade parece evocar externamente todo o caos que se forma. Ela é anunciada (percebida pela primeira vez) ainda no final do segundo ato, por *Cornwall*, após a tensa retirada de Lear para o exílio definitivo:

“*Let us withdraw; ‘twill be a storm*³¹.” (grifo nosso).

Posteriormente na última fala desta mesma cena a personagem *Cornwall* demarca mais uma vez a presença da tempestade, respondendo a *Regan*: “*Shut up your doors, my lord; ‘tis a wild night. My Regan counsels well. Come out o’the storm.*³² *Exeunt*” (grifo nosso).

O prenúncio a tempestade propriamente dita adquire deste o início do III Ato um teor associativo, funcionando neste momento como índice (por similaridade metafórica) à Lear, como se pode ver no trecho que segue:

³¹ “*Vamos embora, vai haver uma tempestade*”.

³² “*Fechai vossas portas, meu senhor; está uma noite de fazer medo; o conselho de minha Regan é prudente; fuçamos da tempestade! (Saem)*”

KENT: Who's there besides foul weather?³³
 GENTLEMAN: One minded like the weather, most unquietly.³⁴
 KENT: I know you. Where's the King?³⁵
 GENTLEMAN: Contending with the fretful elements:
 Bids the wind blow the earth into the sea,
 Or swell the curled waters 'bove the main,
 That things might change or cease; tears his white hair,
 Which the impetuous blasts with eyeless rege
 Catch in their fury and make nothing of;
 Strives in his little world of man to out-storm
 The to-and-fro conflicting wind and rain.
 This night, wherein the cub-drawn bear would couch,
 The lion and the belly-pinched wolf
 Keep their fur dry, unbonneted he runs
 And bids what will take all.³⁶

A resposta explicativa do Gentleman unifica as condições do tempo (climáticas) ao sentimento de desespero, descontrolo, temORIZAÇÃO do rei Lear. Assim, se a natureza perturba, restringe e força à destruição, de modo análogo o rei “pede a destruição de tudo”.

Esta porção identificadora entre os elementos da natureza (ícones), condensado na força imagética da tempestade é elaborada pela fala do rei como (símbolo externados) das injúrias de seu coração ferido.

Neste ponto, pode-se entrever a própria função mais elementar da força do rei que é representar o sagrado, e como o sagrado se manifesta na e pela natureza, a sensação de que toda a fúria da natureza pela tempestade é um ícone reativo das ações (símbolos) produzidas tanto pelo o rei e contra o rei de forma que seu estado psicológico (interior) é manifesto (exteriorizado) pela tempestade.

LEAR:
 Blow, winds, and crack you cheeks! Rage! Blow! You cataracts and
 hurricanoes, spout
 Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!
 You sulphurous and thought-executing fires,
 Vaunt-curriers of oak-cleaving thunderbolts,
 Singe my white head! And thou all-shaking thunder,
 Strike flat the thick rotundity o' the world,
 Crack Nature's moulds, all germens spill at once
 That makes ingrateful man!³⁷

³³ KENT: *Quem está aí, além do mau tempo?*

³⁴ GENTIL-HOMEM: *Uma alma semelhante ao tempo: cheia de inquietação.*

³⁵ KENT: *Eu já vos conheço. Onde está o rei?*

³⁶ GENTIL-HOMEM: *Lutando contra os elementos desencadeados. Pede aos ventos que atirem a terra dentro do mar ou cubra os continentes com as ondas encrespadas, a fim de que tudo mude ou pereça. Arranca os cabelos brancos que as rajadas impetuosas, com raiva cega, apanham em fúria para reduzi-lo a nada. Esforça-se em seu pequeno mundo de homem a desafiar o conflito de voltas e reviravoltas do vento e da chuva. Nesta noite em que o leão e o lobo faminto têm cuidado em não molhar o pêlo, corre com a cabeça nua, pedindo a destruição de tudo.*

Percebe-se o quanto essas palavras de Lear possuem força destrutiva. Elas encerram um sentimento que só resguarda fúria e destruição, ao passo que a tudo destroem, também destrona o próprio rei.

Na passagem seguinte, após ter ouvido o *Bobo* lhe implorar para entrar e garantir abrigo contra a tempestade, Lear consolida sua mágoa numa enunciação onde demonstra ter consciência dos fatos e de sua condição.

Aqui as manifestações da natureza são compreendidas como forças da justiça, a comparação delas com as filhas, refazem a significação de que a natureza é um conjunto sígnico de valoração icônica pela metáfora da similaridade.

LEAR:

Rumble thy bellyful! Spit, fire! Spout, rain!
 Nor rain, wind, thunder, fire are my daughters.
 I tax not you, you elements, with unkindness;
 I never gave you kingdom, called you children.
 You owe me no subscription; then let fall
 Your horrible pleasure. Here I stand, your slave,
 A poor, infirm, weak, and despised old man.
 But yet I call you servile ministers,
 That will with two pernicious daughters join
 Your high-engendered battles' gainst a head
 So old and white as this. O, ho! 'Tis foul!³⁸

O turno acusativo de Lear finaliza com a descrição de sua degradada situação de rei, de pai e de ser humano que recebeu a cruel ingratidão de todos. Como dirá em seguida: “*I am a man More sinned against than sinning.*”³⁹

Consciente de sua condição, Lear definitivamente compreende o que é está no mundo como homem e não como rei. O cansaço abate-lhe e a necessidade física exige-lhe recolhimento. Seu corpo acostumado aos cuidados palacianos contenta-se com uma

³⁷ LEAR: *Soprai, ventos até que vossas bochechas arrebentem! Rugi de raiva! Soprai! Vós, cataratas e furacões, jorrai até que tendes submergido nossos campanários, fazendo desaparecer os galos.*

Vós relâmpagos sulfúreos, rápidos como o pensamento, precursores das centelhas que fendem os carvalhos, crestai minha cabeça branca! E tu trovão que tudo abalas, achata a espessa rotundidade do mundo! Quebra os moldes da natureza e destrói num instante todos os germes que produzem o homem ingrato!

³⁸ LEAR: *arrota à vontade! Cospe, fogo! Jorra, chuva! Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão, nem o fogo são minhas filhas. Eu não vos acuso de ingratidão, elementos: jamais vos dei um reino, nem vos chamei de filhos; não me deveis qualquer submissão; descarregai, pois, sobre mim vosso horrível prazer; aqui me tendes vosso escravo, pobre, enfermo, fraco e desprezado ancião! No entanto, declaro-vos ministros servis que vos aliastes com duas filhas perversas para lançar vossos batalhões, gerados nas alturas, contra uma cabeça tão envelhecida e branca com está. Oh! Oh! É infame!*

³⁹ “Sou um homem contra quem mais pecaram do que pecou.”

simples cabana. *“The art of our necessities is strange And can make vile things precious. Come, your hovel.”* Neste ponto dá início ao olhar para o outro, isto é, com alteridade, revelando uma mudança no horizonte de uma coexistência social: **Poor** fool and knave, I have one part in my heart. That’s sorry yet for thee.⁴⁰

Isto posto, podemos intentar que as faces discursivas de Lear estão oscilantes, o que tem reforçado o caráter de insanidade ao personagem. O fato é que, no turbilhão das enunciações, os enunciados de Lear, como já dissemos, são produzidos num lugar enunciativo de grande confluência de pensamentos desarranjados pelo desespero, raiva, inconformismo, etc.

Na verdade Lear produz uma discursividade valorativa aos acontecimentos de maneira desconectada, unindo sentimentos internos com juízos de valores sobre os atos das filhas. Isto vem modular um discurso esfacelado, multi-seriado, que reflete ao mesmo tempo as duas faces enunciativas do sujeito do discurso (negativa e positiva).

Não é de outro modo que nestes atos discursivos tanto a face negativa quanto a positiva do enunciador (Lear) são expostas de maneira a não colaborar produtivamente numa e noutra funcionalidade. Assim, no âmbito da face negativa, aquela que representa os interesses privados, íntimos do sujeito, fica totalmente exposta no sentido de valorizar muito mais o co-interlocutor – aquele para quem o discurso é proferido no momento da interação – do que o próprio locutor do discurso (Lear). De modo semelhante, a face positiva de Lear – que deveria colaborar para a construção estratégica de seu discurso - acaba por torna-se um conjunto de exposições que enfraquecem o poder discursivo.

Assumindo suas lóstimas ao passo que deflagra sua ira, bem como comenta sobre seus desejos e atual condição de homem desprovido de/o poder, Lear excursiona pelas faces da enunciação de modo a tolher seu poder discursivo, o que acaba por ser associado como um transtorno mental é, tão somente, as duas faces em recíproca competição e na não-definição das funções discursiva que intrinsecamente deveriam ser acionadas.

Além deste caráter enunciativo das faces do discurso de Lear e do elemento simbólico da tempestade para esta personagem, há dois elementos que antecedem a realização do julgamento, que são na verdade prerrogativas essenciais e, conseqüentemente, signos de entrada para compor o próprio julgamento: as profecias e o

⁴⁰ *Sinto que minha cabeça está começando a rodopiar... Vem, meu filho. Como te sentes, meu filho? Estais com frio? Eu estou sentido frio. Onde está essa palhoça, meu companheiro? A arte de nossas necessidades é estranha: pode tornar vis as coisas preciosas. Vamos para vossa cabana! Pobre servidor bobo, ainda existe uma parte de meu coração que sente piedade por ti.*

simulacro. No primeiro deles, isto é, nas profecias, há um explícito caráter anedótico que termina a II Cena, em que a ação das personagens é se encaminhar para o abrigo da Carneca, o tom de satisfação pelo conforto prometido deflagra que lá será um espaço-momento de consolidação ou mesmo definição de toda a má situação que lhes cobrem a noite de tempestade. Não é de outro modo que o Fool (Bobo) canta com a aceitação integral de Lear:

FOOL:(sings):
 He that and a little tiny wit,
 With heigh-ho, the wind and the rain,
 Must make content with his fortunes fit,
 Though the rain it raineth every day.⁴¹
 LEAR:
 True, boy. Come bring us to this hovel. (Exeunt Lear and Kent.)⁴²

Vale dizer que o ato de cantar, sob essas condições, apesar de ser uma atitude de normalidade e identificação para ele, evoca o mundo da fantasia, da imaginação, servindo como bálsamo, como alento, como diversão sob um horizonte de esperança, do devir, da mudança.

A profecia propriamente dita é assumida como tal, ou seja, há por parte do *Fool* consciência discursiva para realizar o efeito de sentido de sua enunciação profética.

FOOL:
 This is a brave night to cool a courtesan. I'll speak a prophecy ere I go:
 When priests are more in word than matter,
 When brewers mar their malt with water,
 When nobles are their tailors' tutors,
 No heretics burned but wenches' suitors –
 Then shall the realm of Albion
 Come to great confusion.
 When every case in law right,
 No squire in debt nor no poor knight,
 When slanders do not live in tongues,
 Nor cutpurses come not to throngs,
 When usurers tell their gold i'the field,
 And bawds and whores do churches build –
 Then comes the time, who lives to see't,
 That going shall be used with feet.
 This prophecy Merlin shall make; for I live before his time. (Exit)⁴³

⁴¹ *Quem um grão ainda tem de inteligência / Com oh! Lá-lá, tal chuva e ventania,/ Deve contente estar com sua sorte/ Se bem que caia chuva todo dia.*

⁴² É verdade, meu bom rapaz. Vamos, conduze-nos a essa cabana. (saem Lear e Kent.)

⁴³ *Aqui está uma maravilhosa noite para esfriar uma cortesã. Farei uma profecia, antes de ir-me embora:*

*Quando os padres forem mais virtuosos que sapientes;
 Quanto os cervejeiros colocarem água na cerveja;
 Quando os nobres forem os mestres de seus alfaiates;*

O outro elemento junto da profecia, que antecede e prepara como um prefácio do julgamento em si, é *o simulacro, o jogo*. A situação de confusão, anunciada na profecia, já pode estar apontando para a própria condição do rei; de agora em diante tudo será construído nas bases do imaginário, do desejo de mudança, e esta operação só poderá ser vincada a partir do simulacro, do jogo (teatral).

Todos, menos Lear - que atua na esfera discursiva por *desidentificação* daquilo que era, rei; e por *identificação*, do que passa a ser, um simples homem -estão representando um personagem projetado de seus anseios. O *Fool* (Bobo) deixa de lado sua função identitária de bobo e recobre-se de intensa sagacidade e lucidez para guiar os pensamentos turvados de seu senhor⁴⁴. *Kent* não é *Kent*. Utiliza-se do disfarce para criar a personagem que é: um mendigo maltrapilho de bom coração.

Da mesma forma *Edgar* atua como o *Poor Tom*, isto é, molda sua presença dentro de um jogo burlesco onde sua presença é marcadamente diferente de seu pensamento interior.

Toda esta criação teatral dentro da peça - fusionada pelo desejo de Lear em fechar a questão de sua situação pela ingratidão de suas filhas - adquire importante aspecto se observada à luz da análise do discurso, como temos pretendido. Uma vez que todas as enunciações que formam o tribunal para o julgamento das filhas de Lear são criadas a partir da aceitação do jogo, e portanto, dentro de uma esfera discursiva por demais peculiar que é o *discurso lúdico* onde a função discursiva se evidencia não pela objetivação das idéias, mas pela sugestividade, pela dualidade e imprecisão da forma como a enunciação é posta em cena.

A cena IV do III ato antecede a cena do julgamento. Naquela temos, por assim dizer, uma preparação final. Lear, tomando a estrutura do *discurso polêmico*, se declara

*Quando as leis deixarem os heréticos em paz
Para em lugar deles queimar os galanteadores de rameiras,
Quando não houver processos mal julgados,
Escudeiros individuais, nem qualquer cavaleiro pobre;
Quando os usuários contarem o ouro em pleno campo,
E alcoviteiras e prostitutas construírem igrejas;
Então o reino de Albion
Cairá em grande confusão,
Virá, então, o tempo, quem viver verá,
Em que para andar, os pés serão usados.*

Esta profecia será feita por Merlin, pois vivo antes do tempo dele. (sai)

⁴⁴ Não querendo com isto eliminar a enorme sabedoria intrínseca do Bobo, e da sua função, que como tal, realiza o saber pela comicidade, referimo-nos a intensidade e condução que ele realiza para com o rei.

sofredor, numa narração emotiva através de críticas e desabafos, com relances de profunda aceitação, consciência e desejo de reativar uma força qualquer contra toda a injúria e ingratidão contra ele cometidas.

LEAR:
 [...] When the mind's free
 The body's delicate; this tempest in my mind
 Doth from my senses take all feeling else
 Save what beats there. – Filial ingratitude!
 Is it not as this mouth should tear this hand
 For lifting food to't? But I will punish home.
 No, I will weep no more! In such a night
 To shut me out! Pour on; I will endure.
 In such a night as this! O Regan, Gonerill!
 Your old kind father, whose frank heart gave all!
 O, that way madness lies; let me shun that;
 No more of that!⁴⁵

Na base desse jogo está a prefiguração da *loucura* e do *corpo* como dimensão identitária do sujeito. Na *esquizoanálise*, segundo Doel (2001) tais dimensões representam uma saída. De modo que a loucura e o dilaceramento ou a disjunção do corpo são a salvaguarda da própria identidade ante as transformações do mundo externo e da interioridade serviçal cobrada pelas centralizações das conjunturas sociais.

No rastro deixado pelo sujeito tem havido, pois: alegria, lamentação, nostalgia, restituição, ressurreição, substituição e corporificação. O que une cada uma dessas respostas é o fato de que elas estão todas baseadas e algum evento negativo que teria ocorrido ao sujeito abstrato e universal (DOEL, 2001, p.82).

Neste ponto, como um último rasgo contra a injustiça que lhe esmaga, Lear concebe-se totalmente integrado no mundo sem o corpo (identidade) de rei. Ele se humaniza ao extremo; solidariza-se através de seu próprio sofrimento com o sofrimento do homem comum e da humanidade.

⁴⁵ [...] Quando o espírito é livre, o corpo é delicado; a tempestade de minha alma aplaca em meus sentidos toda outra sensação, salvo a que bate aqui. Ingratidão filial! Não é como se esta boca dilacerasse minha mão porque levava até ela o alimento? Mas eu castigarei severamente. Não, não chorarei mais. Em noite como esta, fechar-me a porta! Continue a chover; tudo agüentarei! Numa noite como esta! Ó Regan! Ó Goneril! Vosso velho pai tão bondoso, cujo coração franco tudo vos deu... Oh! esse caminho conduz à loucura; vamos evitá-lo. Não falemos mais disto.

Pode-se dizer que o processo de individuação de Lear toma profundidade, o que ao mesmo tempo prepara-o para o momento de “limpeza final”, através do julgamento, de tudo o que representou as suas atitudes de rei e que agora nada representaram além de a ambição e o egoísmo pessoal. É com esta certeza, de que a vida de um rei paga todas as dores sociais, que ele parte para o julgamento:

LEAR:
 [...] (To the Fool) In, boy, go first. – You houseless poverty –
 Nay, get thee in. I'll pray and then I'll seep. (Exit the Fool)

Poor naked wretches, wheresoe'er you are,
 That bide the pelting of this pitiless storm,
 How shall your houseless heads and unfed side,
 Your looped and windowed raggedness, defend you
 From seasons such as these? O, I have ta'en
 Too little care of this! Take physic, pomp;
 Expose thyself to feel what wretches feel,
 That thou mayst shake the superflux to them
 And show the heavens more just.⁴⁶

O passo de entrada para o julgamento que aciona a discursividade lúdica em Lear é a auto-ironia e uma hiper-consciência da situação, afastando-se da idéia plena de loucura; é, por assim dizer, uma entrada, pelo jogo, pela ludicidade do discurso, na ambiência do imaginário e do simbólico alusivo.

Um exemplo desta transgressão lúdica dá-se quando *Edgar/PoorTom* agita-se dizendo estar sendo perseguido por um demônio impuro, e Lear lhe pergunta: “*Didst thou give all to thy daughters? And art thou come to this?*”⁴⁷

Esta auto-reflexão funciona ludicamente como um discurso espelhado, onde o referencial é a própria referência discursiva: “*What, has his daughters brought him to this pass? Couldst thou save nothing? Wouldst thou give'em all?*”⁴⁸

Por fim, para definitivamente entrar no cenário teatral do julgamento, Lear se despede de seu corpo referencial de rei e, rasgando suas vestes chega ao portal do tribunal que deseja criar; despindo-se, para usar a expressão corrente: “de corpo e alma”, desfaz-se da atitude regencial e das indumentárias que lembram o passado:

⁴⁶ [...] (Dirigindo-se ao Bobo) Para dentro, rapaz, vai na frente. Pobreza em abrigo... Vamos, entra! Vou rezar e, depois dormirei. (o Bobo entra na cabana.) Pobres miseráveis nus, onde estiverdes, vós que sofreis os golpes encarniçados desta implacável tempestade, como vos defendereis de um temporal semelhante com vossas cabeças de furos e de aberturas? Oh! preocupeí-me muito pouco com isto! Pompa, toma este remédio; expõe-te a sentir o que sentem os desgraçados, para que possas deixar cair sobre eles teu supérfluo e mostrar os céus mais justos.

⁴⁷ Deste tudo para tuas duas filhas para estar neste estado?

⁴⁸ Como! Será que as filhas dele o reduziram a esse estado? Não pudeste salvar nada? Tu lhes deste tudo?

[...] Consider him well. Thou owest the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Ha! Here's three on's are sophisticated. Thou art the thing itself! Unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come, unbutton here. (He tears off his clothes)⁴⁹

Finalmente, na VI cena do III ato, quando estão reunidas as personagens: *Kent, Edgar, o Fool e Lear* num misto de degredo e abrigo da tempestade, é que se dá o tribunal lúdico das filhas de Lear. Como vimos acompanhando, Lear, tão logo se viu desabrigado e de certa maneira expulso por suas próprias filhas, deflagra toda sua ira e não aceitação contra elas de maneira objetivada e consciente, fazendo uso do discurso autoritário que se lhe foi sempre a referência individual.

Conquanto, compreendendo sua nova condição, como num mergulho renovador, instala-se na via da sublimação interior para uma conclusão de sua dor. Neste ponto, através do discurso lúdico, inicia uma reparação, um acerto de contas final contra as filhas que lhe ensinaram o que é a ingratidão e abriram-lhe os olhos para um novo mundo, transformando, pelo processo de individuação, sua identidade de rei em uma simples vazão humana.

O *juízo*, autorizado pelo discurso lúdico, tem a parceria dos seus companheiros de miséria, que expressam nestas falas o íntimo desejo de reparação contra o que não só o rei foi vítima, mas também eles próprios. A discursividade lúdica é duplamente reforçada na medida em que todas as personagens estão, num primeiro nível, reciprocamente em disfarce social e, posteriormente, apesar deste subterfúgio discursivo de primeira instância, passam para um segundo nível, quando aprovam a realização do tribunal, assumindo-se outras personagens que diferem, tanto de si particularmente, quanto dos seus papéis sociais do primeiro nível.

Outro detalhe que reforça o discurso lúdico como marca de toda esta discursividade, é a atribuição para o papel de juiz para a personagem *Poor Tom (disfarce social de Edgar)*. Para as demais e, sobretudo, para Lear, o poder de liberdade dada pela condição de loucura ao *Poor Tom* é mais que uma qualidade, é uma capacidade singular que garante fazer a função social deste personagem (o juiz).

⁴⁹ [...] Considerai-o bem. Não deves seda ao verme, nem pele ao animal, nem lá à ovelha, nem perfume ao almiscareiro. Ali! Há aqui três de nós que são sofisticados. Tu és a própria coisa. O homem, sem as comodidades da civilização, não passa de um pobre animal nu e bifurcado. Com tu és. Fora, fora, coisas emprestadas! Vamos, desabotoemo-nos aqui. (rasgando as próprias roupas.)

E assim, exasperadamente, do nada Lear estrutura e nomeia os atores do tribunal:

“ It shall be done; I will arraign them straight. (To Edgar)
Come, sit thou here, most learnèd justicer. (To the Fool)
Thou sapient sir, sit here. No, you she-foxes.”⁵⁰

Reforçando logo em seguida, pede ação ao julgamento:

“ I’ll see their trivial first; bring in their evidence. (To Edgar)
Thou robed man of justice, take thy place. (To the Fool)
And thou, his yokefellow of equity,
Bench by his side. (To Kent) You are o’ the commission;
Sit you too.”⁵¹

O ato de nomear, de estruturar e atribuir ação no tribunal vem de cara comprovar, discursivamente aquilo que afirmamos acima sobre a presença contígua, na enunciação, de vetores associativos quanto às faces do enunciador, o que se distancia da idéia de insanidade, muito embora a tribulação mental ocorra e influencie na ação discursiva. Nossa atenção neste particular volta-se para a capacidade em meio a estas tribulações cognitivas, que Lear tem, ao organizar e propor por meio de um tribunal (e conseqüente julgamento), uma intenção valorativa e de grande representatividade para ele, na medida que a ação discursiva intenta fechar uma questão que perturba a personagem.

Segue abaixo o trecho do julgamento:

EDGAR:
Let us deal justly.
Sleepest or wakest thou, jolly shepherd?
Thy sheep be in the corn,
And for one blast of thy minikin mouth
Thy sheep shall take no harm.
Pur, the cat is grey.⁵²

⁵⁰ *Está decidido. Eu as processarei imediatamente (Dirigindo-se a Edgar.) Vem, assenta-te aqui, sapientíssimo juiz. (Dirigindo-se ao Bobo.) Tu, sapiente senhor, assenta-te aqui. Agora, vós raposa!*

⁵¹ *Quero vê-las julgadas primeiro. Tragam as testemunhas. (Dirigindo-se a Edgar.) Tu, juiz togado, toma teu lugar. (Dirigindo-se ao Bobo.) E tu, companheiro dele no jugo da equidade, senta-te ao seu lado. (Dirigindo-se a Kent.) Sois da comissão, assentai-vos também.*

⁵² EDGAR: Procedamos de acordo com a justiça.
Dormes ou velas, jovial pastor?

LEAR:
 Arraign her first. 'Tis Gonerill! I here take my oath before this
 Honourable assembly she kicked the poor King her father.⁵³
 FOOL:
 Come hither, mistress. Is your name Gonerill?⁵⁴
 LEAR:
 She cannot deny it.⁵⁵
 FOOL:
 Cry you mercy, I took you for a joint-stool.⁵⁶
 LEAR:
 And here's another whose warped looks proclaim
 What store her heart is made on. Stop her there!
 Arms, arms, sword, fire! Corruption in the place!
 False justicer, why hast thou let her'scape?⁵⁷
 EDGAR:
 Bless thy five wist!⁵⁸
 KENT:
 O pity! Sir, where is the patience now
 That you so oft have boasted to retain?⁵⁹
 EDGAR: (aside)
 My tears begin to take his part so much
 They mar my counterfeiting.⁶⁰
 LEAR:
 The little dogs and all –
 Trey, Blanch, and Sweetheart – see, they bark at me.⁶¹
 EDGAR:
 Tom will throw his head at them. Avaunt, you curs!
 Be thy mouth or black or white,
 Tooth that poisons if it bite,
 Mastiff, greyhound, mongrel grim,
 Hound or spaniel, brach or lym,
 Or bobtail tike, or trundle-tail,
 Tom will make him weep and wail;

Tuas ovelhas nos trigais estão,
 E por um grito de tua boquinha
 Tuas ovelhas nada sofrerão.
 Brrr! O gato é cinzento.

⁵³ LEAR: julgais esta aqui em primeiro lugar: é Goneril, Juro, perante esta honrada assembléia, que ela expulsou de casa a pontapés o pobre pai.

⁵⁴ BOBO: Aproximai-vos, senhora. Vosso nome é Goneril?

⁵⁵ LEAR: Ela não pode negar.

⁵⁶ BOBO: Peço-vos perdão; pensei que fôsseis um tamborete...

⁵⁷ LEAR: E aqui está a outra, cujos olhares falsos proclamam de que matéria é feito seu coração. Prendam-na aí! Armas, armas, espada, fogo! A corrupção está aqui! Falso juiz, por que a deixaste escapar?

⁵⁸ EDGAR: Benditos sejam teus cinco sentidos!

⁵⁹ KENT: Oh! Piedade! Senhor, onde está agora a paciência, que tantas vezes vos gabaste de ter?

⁶⁰ EDGAR (À parte) Minhas lágrimas começam a tomar de tal forma o partido dele que acabarão descobrindo meu disfarce.

⁶¹ LEAR: Os cãesinhos, todos, Bandeja, Branquinho, Namorada, vede com ladram para mim.

For, with throwing thus my head,
 Dogs leapt the hatch and all are fled.
 Do, de, de, de. Sese! Come, march to wakes and fairs
 And market-towns. Poor Tom, thy horn is dry.⁶²
 LEAR:
 Then let them anatomize Regan, see what breeds
 about her heart. Is there any cause in nature that makes
 these hard hearts? You, sir, I entertain for one of my hundred.
 Only I do not like the fashion of your garments.
 You will say they are Persian; but let them be changed.⁶³
 KENT:
 Now, good my lord, lie here rest awhile.⁶⁴
 LEAR:
 Make no noise, make no noise; draw the curtains,
 So, so. We'll go to supper i' the morning.⁶⁵
 FOOL:
 And I'll go to bed at noon.⁶⁶ (King Lear, Act: III. Scena:VI.)

Inicialmente, chama a atenção como todas as personagens envolvidas “neste sério momento lúdico” projetam seus discursos coerentemente análogo à função social que desempenham no jogo. Lear é o primeiro a gerar um distanciamento discursivo: “[...] *Juro, perante esta honrada assembléia, que ela expulsou de casa a pontapés o pobre pai.*”

A brincante “acusação” é tomada como se o fato não fosse dele, mas de um outro, um pai que foi expulso de casa pela própria filha.

A idéia geral que segue é a de um encurralamento, de uma prostração implacável. Neste tribunal Lear é inexorável, seus réus não sairão impune.

⁶² EDGAR: Tom vai atirar a cabeça para eles. Fora daqui, meus cãezinhos!
 Seja tua boca preta ou branca
 Cuja dentada é venenosa;
 Mastim, lebre ou vira-lata,
 Lulu, sabujo, galgo ou braço,
 Ou cão rabão ou cauda crespa,
 Tom fá-los-á gemer, ganir,
 Basta a cabeça lhes lançar
 E eles aos pulos fugirão.
 Du, di, di, di, Cessa! Vamos, em marcha para as festas, feiras e mercados. O pobre Tom, teu corno está vazio.

⁶³ LEAR: Dissequem, agora, Regane, e examinem o que germina no seu coração. Há alguma causa na natureza que faz com que esses corações fiquem duros? (*Dirigindo-se a Edgar.*) Quanto a vós, senhor, eu vos contrato com um de meus cem cavaleiros; somente não estou gostando do corte de vossas roupas. Podereis dizer que estais vestido à moda persa; mesmo assim, trocai-as.

⁶⁴ KENT: Deitai-vos agora aqui, meu bom senhor, e descansai um pouco.

⁶⁵ LEAR: não façais barulho! Não façais balhuro! Fechai as cortinas. Assim, assim, assim! Vamos cear ao amanhecer. Assim, assim, assim!

⁶⁶ BOBO: e eu, vou para a cama ao meio-dia.

Compreendemos todo o curso discursivo que forma o julgamento, como um tribunal-teatro da verdade. Nele, Lear é também um simulacro que intenta instaurar a verdade diferentemente da própria realidade (repleta de transtornos de pensamento), de forma que o teatro, a simulação será o modelo de acesso à compreensão da verdade. É dentro deste jogo que as personagens do julgamento tomam o signo do disfarce, do mascaramento e da ludicidade, para fazer-se porta-voz da verdade e da justiça.

Em *Hamlet*, Shakespeare usa este recurso (o meta-teatro) como um espelho reconfigurador da verdade; a simulação, o jogo teatral é porta de entrada para a equalização das dúvidas e resoluções dos fatos. Aqui, de maneira semelhante, este tribunal de Lear instaura um julgamento da moral, um teatro da verdade, como possibilidade de saída, como acesso à verdade, uma vez que a própria razão da realidade e mais vigorosamente os desmandos, precipitações e equívocos de Lear, criaram engendradas situações e irreparáveis condições existenciais de relacionamento para Lear e seus companheiros, somente recuperáveis pela via da ludicidade posta (oferecida, possibilitada) pelo jogo teatral.

Resumindo, no plano discursivo, toda a ira de Lear, é inicialmente, por assim dizer, racionalmente, manifesta, outorgada através do clamor à natureza. A sua força rememora a força (poder) abdicado. Lear quer destruir fisicamente todo aquele mundo e como não tem mais poder para isso, evoca seu desejo pela natureza. (É exatamente essa impossibilidade que instaurará a necessidade de outra realização discursiva, distinta da racionalidade, plasmada no tribunal).

Todo este discurso é pronunciado, pela mediação comparativa da natureza, e cujo direcionamento são todos aqueles que lhe foram injustos, ingratos e que o expulsaram de sua própria casa. De modo que, após essa exortação diretiva, racional, isto é, tomado pela ira, mas ainda dentro de uma situação de cognição permitida.

Ao passo que, num segundo momento e, em flagrante oposição ao discurso autoritário racional, o julgamento (o tribunal) que compõe toda essa segunda cena enunciativa é um discurso intrasubjetivado, embora dentro de uma situação interativa real, todos os co-enunciadores tomam o discurso dentro de uma pauta burlesca, onde o jogo, a brincadeira, o disfarce da teatralidade são a um só tempo a regra para se exaurir os sentimentos sobre as filhas do rei. É nesta condição que o julgamento, através do discurso lúdico opera com mais eficácia os desejos de resolução que Lear tem para o problema que ele próprio produziu quando quis realizar a divisão de seu reino a partir da publicidade do amor que suas filhas lhe declarassem.

4.2.1.Cena 01: The Power of Time – (a força do tempo):

De início, vale dizer, que a análise aqui desenvolvida parte do ideário da *Tradução Intersemiótica*, estando os elementos observados, portanto, na imanência deste objetivo. O que equivale dizer, que iremos proceder, inicialmente, a partir da comparação com as cenas enunciativas da obra *King Lear* e, posteriormente buscando-se a devida caracterização dos elementos traduzidos.

Se num primeiro momento - nas análises das cenas enunciativas da obra - a *Análise do Discurso*, ladeada da *Esquizoanálise*, nos serviu para instaurar os elementos (signos) pertinentes à personagem Lear, que pelo estado sensorial de apreensão próprio do código literário, a palavra em si, foi produzida por meio da textualidade incondicional; agora - nas análises das cenas enunciativas do filme - outros serão os modelos de registrar as mensagens veiculadas, não só pela verbalização sonora, mas predominantemente pelos signos visual-auditivos próprios do sistema fílmico.

Assim, no filme, que é o veículo-suporte da personagem Hidetora, as imagens farão o percurso que a escrita fez (e faz) na obra que abriga a personagem Lear.

O modo que estabelecemos para marcar a cena enunciativa do filme será convencionado da seguinte maneira: a seqüência, quadro, cena, enquadramento, ou foco do filme que reativa a personagem Hidetora, será sumariamente identificada pelo tempo de exibição no filme original, tendo um marcador para o início (SI) e final (SF) da seqüência, conforme tal seqüência esteja cronometrada na extensão temporal apresentada na obra em questão, o filme *Ran* (1985), do diretor japonês Arika Kurowasa.

Estabelecemos ainda, quatro seqüências formativas da cena enunciativa em si. São seqüências arbitrariamente instituídas por mera convenção didática e expositiva para transitarmos pelas imagens do filme. São elas respectivamente: “**Três índices de Hidetora**”; “**A caçada**”; “**A cerimônia de partilha do poder**”; e “**O início do Caos**”, delas retiramos todos os conteúdos que formam a primeira cena enunciativa do filme: “*The Power of Times*”, ora analisada, que focaliza a personagem-tipo rei Hidetora.

Como se sabe, a narrativa fílmica compõem-se no geral de elementos áudio-visuais, isto é, a simultaneidade de imagens, sons (músicas) e palavras. Vale dizer que na leitura semiótica o turbilhão áudio-visual pode ser tomado como efeito de significação pela apreensão sinestésica desses elementos.

De maneira didática, e para uma melhor compreensão dos elementos analisados, tomaremos como registro (PI) para o plano da imagem e (PS) para o plano sonoro.

Esta cena enunciativa é, por assim dizer, a tradução fílmica da cena enunciativa *Kindgom divided* da obra de Shakespere que analisamos linhas atrás.

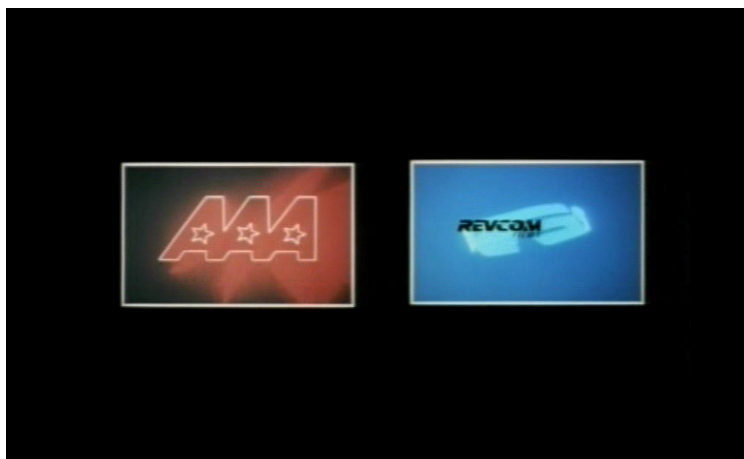
Em *Ran*, de maneira geral, a narrativa é composta de longas tomadas e extensos planos em distância. O que cinematograficamente cria uma narrativa cujo ritmo de percepção torna-se bastante descritivo e com características do filme épico.

Muito embora o teor sógnico que iremos focar insira-se no momento discursivo em que a personagem-tipo rei Hidetora anuncia como será a transferência de poder e a conseqüente chefia do clã, situado logo no início do filme; a maneira como alguns elementos são apresentados e a importância relacional destes com o discurso de Hidetora, passam a ser entendido como signos das três cadeias (como *índice*, como *ícone* e como *símbolo*) de toda a ação que repercute as mudanças acionadas pela personagem-tipo Hidetora. A cena enunciativa tem como foco a quarta seqüência que denominamos: “*O início do Caos*”, estende-se durante 03:0’(três minutos) tendo SI em (11:45’) e SF (14:20’), com variadas tomadas de PI e PS.

Assim, a análise desta *cena enunciativa* será realizada para um melhor entendimento e observação dos elementos constituintes, através de divisões, formalizadas como já dissemos em quatro seqüências.

4.2.2. Primeira seqüência: “*Três índices de Hidetora*” (SI: 00.00’’ - SF: 01.52’).

Simultaneamente o filme inicia com os créditos iniciais e longas tomadas em planos de distância onde se vê, num primeiro plano: soldados (guardas à cavalo); seguido com planos de planícies e em terceiro do céu anuviado (cujas formas – sugerem tensão - parece prenunciar uma explosão).



Frame. 01: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 00.10



Frame. 02: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 00.20

Os planos subseqüentes são imagens destes três elementos: (guardas em cavalos, planície e céu /nuvem). A função em alternância de PI assim distribuídos e sincronizados pela instrumentação em PS, facilmente identificada como sendo do teatro **Noh**⁶⁷, dão a certeza de que o momento exige certa vigilância e o horizonte montanhoso refere-se ao próprio rei. São treze a quantidade de planos com esta mesma função narrativa.

Nessas tomadas dos mesmos elementos: *soldados em vigília, planícies e céu/nuvens* (embora distintos, ou seja, as montanhas e planícies não são as mesmas, os soldados também, e o céu com nuvens são diversos), reforçam a impressão de gravidade, de tensão do momento. Algo de muito importante está para acontecer. Essa atmosfera

⁶⁷ Arte teatral clássica do Japão, criada no século XIV. O Noh é um drama lírico interpretado apenas por homens, onde os atores principais usam máscaras e executam movimentos lentos de dança.

adquire maior contorno pela musicalidade épica do teatro Noh (as flautas e tambores em notas agudas que cortam visualmente a continuidade de qualquer intenção).



Frame. 03: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 00.50



Frame. 04: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 01.02



Frame. 05: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 01.16

4.2.3. Segunda Seqüência: “A caçada”: (SI: 01.52’ – SF: 02.31’)

A alternância focal entre os três elementos da seqüência anterior dá-se treze vezes em planos distintos até ser entrecortado pela imagem/presença de um javali em fuga, marcando, assim, o início da segunda seqüência. Assim, embora o plano continue, a movimentação dos cavaleiros à caça dos javalis dão uma dinâmica e velocidade às imagens, configurando um primeiro diferencial narrativo entre as duas primeiras seqüências.



Frame. 06: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 01.57

A partir desse momento há uma reorientação quanto ao significado anteriormente estabelecido, pois as ações de caça ainda não se relacionam com a impressão de tensão provocada pelos três elementos. Apenas a musicalidade permanece. Somente no final da seqüência, em que os javalis são mostrados em fuga, perseguidos por homens a cavalo, quando uma tomada direciona a atenção à Hidetora.



Frame. 07: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.02



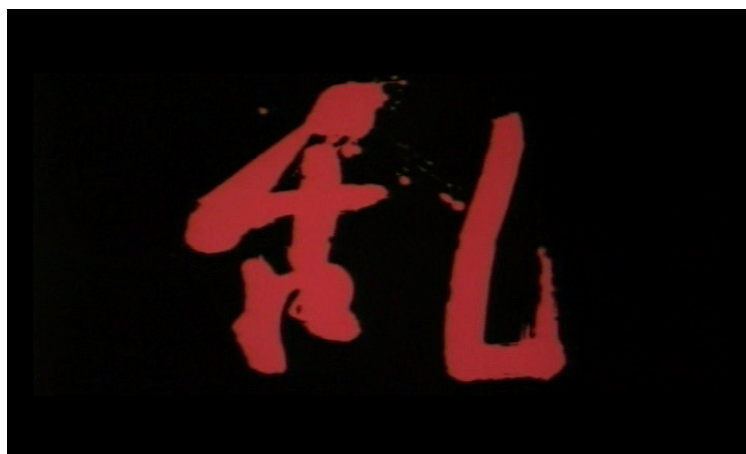
Frame. 08: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.21



Frame. 09: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.29

A cena agora é composta das mesmas tomadas, porém, em movimento, a vegetação é posta num plano intermediário: javalis cortam a tomada em fuga, cavaleiros

perseguem os javalis. Noutra tomada de perseguição, seguido em primeiro plano, Hidetora montado num cavalo prepara o arco e mira; ao soltar a flecha, em simetria sonora com um ápice agudo da flauta e tambor, a imagem não tem continuidade. Surge na tela preta o nome: “Ran” (caos em japonês) no alfabeto simbólico-imagético conforme mostra figura abaixo:



Frame. 10: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.33

Com esta inserção, a tensão, antes estabelecida pelos três elementos e que fôra momentaneamente suspensa pela situação da caça, ganha maiores contornos no sentido de saber se o caçador (Hidetora, ainda não identificado pelo espectador, apesar da suntuosidade dos trajes e do porte do cavalo) acertou ou não. O corte operado pela inclusão do ideograma “Ran” (caos) oferece margem para inúmeras inferências.

A inclusão ideográfica do título do filme: “*Ran*”, caos em japonês, estabelece um campo interpretativo, com todo o filme, de grande abrangência sígnica. A pontuação deste elemento visual intercalando as seqüências anteriores com a próxima, indica ou pelo menos anuncia a presença de situações e ocorrência que levarão ao caos propriamente dito. O ideograma sinaliza, deste modo, para toda a narrativa que se apresenta.

Ou seja, o ideograma é uma imagem (nos PI – estática visual – e PS – pois a instrumentação se apresenta contundente), preparativa que funciona como resumo simbólico do desenvolvimento do “caos” que se verá.

4.2.4 Terceira Seqüência: “*A cerimônia de partilha do poder*” (SI: 02.31’ - SF: 11.45’)

Nesta seqüência predomina a ação narrativa estática, dando ênfase ao discurso, isto é, ao desenvolvimento das idéias, do assunto, a argumentação propriamente dita, buscada pelos grupos de personagens: de um lado, os Ichimonjis que buscam selar a paz com os clãs rivais, através do “casamento”; e de outro os chefes dos clãs rivais Fujimaki e Ayabe, pretendentes e interessados pala trégua entre o clã Ichimonji.

De modo que a cena é desenhada para conter uma negociação pacífica entre antigos inimigos. O caráter cerimonial e protocolado justificam as posturas das personagens, afinal a conjunção ou tentativa de paz entre inimigos pressupõe ressalvas de ambas as partes.

A seqüência propriamente dita, começa com uma imagem panorâmica (plano geral) de um acampamento quadrado, estruturado com empanadas contínuas com o símbolo (estandarte e bandeiras) do clã *Ichimonji*. Na primeira tomada, vê-se a estrutura do acampamento de Hidetora numa planície por entre as montanhas; em seguida outra tomada mais focalizada (plano conjunto) - faz perceber mais detalhadamente a estrutura - do lado de fora os cavaleiros descansam enquanto outros mantêm a vigilância organizacional do lugar.

Esta imagem é cortada por outra que mostra, já dentro da estrutura, um ato de celebração bem no estilo oriental; nele, Hidetora ao centro, ladeado pela esquerda por seus três filhos e dois servidores e, à esquerda, pelos senhores *Fujimaki* e *Ayabe*, estes últimos saúdam o feito de Hidetora em ter abatido o javali.



Frame. 11: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.40



Frame. 12: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.47



Frame. 13: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 02.51

As falas, ou seja, os signos verbais que constituem a cena refletem a importância do momento. De um lado, Hidetora e seus filhos, do outro, dois rivais seus. Ambos os grupos buscam um acordo para instituir a paz entre si. A promessa do casamento é o lugar comum aos dois grupos.

O tom arisco modula o início das discussões por parte de Hidetora, após ser saudado pela vitória sobre o animal. A partir deste ponto, o javali é tomado como signo metafórico para o estabelecimento de uma negociação discursiva-argumentativa dos interesses do monarca quando afirma que o javali era velho e a sua carne não serve para alimentar satisfatoriamente devido a sua dureza e mau cheiro. Impondo com isto outra compreensão do fato de ter acertado o javali, sugestionando que não realizou nenhum feito que merecesse qualquer consagração. Em seguida, retruca inquirindo os convidados (rivais e pretendentes) se teriam coragem de comer o javali mesmo sendo uma carne dura.

Vemos que o conjunto discursivo apresentado por Hidetora em não demonstrar condescendência com os interlocutores e a forma acusativa e desafiadora com que

contextualizou a sua pergunta, já demonstra uma ativação positiva de sua face enunciativa, pois ao declarar sob o estado do javali (velho), operou de forma incisiva sobre o discurso dos interlocutores que sugeriram a consagração do feito de Hidetora e comentaram da dificuldade de acertar o animal:

(Seiji Ayabe): “A flecha que abateu o javali saiu do arco do Senhor Ichimonji. Celebremos o seu feito !”

(Nobuhiro Fujimaki): “O animal surgiu de repente. Meu cavalo assustou-se e caímos. Como atirar?”.



Frame. 14: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 03.15

Ayabe e Fujimaki, - parecendo manter interesse imediato na definição de quem Hidetora irá escolher como genro, ou seja, qual de suas filhas o patriarca dos Ichimonjis irá escolher para celebrar o casamento com Saburo - não reagem às sutis agressividades. Para tanto, eles não re-orientam, não desviam a intenção discursiva de Hidetora, mas esta estratégia, longe de ser uma completa submissão ao discurso proferido, é antes um prolongamento de seus interesses particulares, instalando e garantindo seus interesses, de um lado, pelo silêncio e de outro pela concessão discursiva, quando mantém, no jogo discursivo um “paralelismo intencional” ao discurso de Hidetora. Incidindo, dessa forma, na manutenção de seus interesses e apontando-os a partir do jogo de poder discursivo iniciado por Hidetora, como mostra a seqüência verbal abaixo:

(Fujimaki, *respondendo a Hidetora se teria coragem ou não de comer a carne dura e não-cheirosa do javali*):

FUJIMAKI: Não! Demora a cozinhar. Se os acompanhei na caçada foi para selar nossa amizade.

AYABE: Isso mesmo. Também espero que, casando minha filha com seu filho Saburo, seja consolidada a amizade dos Ichimonjis com os Ayabes.

FUJIMAKI: Essa também é minha intenção. Já que a ocasião sonhada chegou, responda-nos para Saburo, quem o senhor prefere? A minha filha ou a do senhor Ayabe?

No plano discursivo, pode-se afirmar que essas personagens utilizaram suas faces positivas, pela enunciação, de maneira bastante satisfatória, quando na negociação discursiva. Se pudéssemos exemplificar este jogo discursivo com um jogo de cartas, diríamos que os dois interlocutores de Hidetora deixaram o jogo decidido e bem direcionado à vitória deles.

Contudo, a ativação discursiva *de* Hidetora manteve-se dentro da negociação e, considerando os turnos anteriores de seus interlocutores, em alto grau de aproveitamento e reforço da sua face positiva dentro do campo discursivo desenvolvido.

Hidetora não responde diretamente aos interlocutores, ao contrário, protela, valorizando sua condição discursiva sobre os dados objetivos tratados: “a decisão de como definir a partilha do feudo”, pois uma decisão que favoreça um convidado, certamente será um desagravo para o outro:

HIDETORA: Não é fácil. Duas princesas para um único príncipe. Se ao menos Jiro fosse livre!

A constatação desta resposta evasiva contra seus interesses em definir a questão, é declarada pela reação física dos dois convidados: eles desistem de interpolar, de seguir à frente. O gesto negativo que um faz para o outro deixa claro que Hidetora não deixou sua face discursiva positiva ser abalada pelo insistente pedido de definição dos convidados. É ele, Hidetora, quem detém o poder de decisão.



Frame. 15: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 04.44

Outro momento de negociação discursiva se deu no instante, talvez mais emblemático e significativo do filme, no sentido de ser uma situação motivadora central para tudo o que irá ocorrer, que é quando Hidetora passa a dormir em meio à performance de *Kyoami*. Em decorrência deste “sono”, Saburo (filho mais novo) aproveita a brincadeira de *Kyoami* (satirizando os convidados como coelhos que vêm ao monte do caçador), para fazer referências aos dois pretendentes como coelhos que vêm do monte vizinho até o território do pai. Atitude que é posteriormente repreendida pelos dois irmãos (Taro e Jiro) quando na suspeição de que Hidetora finge dormir devido à agressiva brincadeira de Saburo contra os convidados.

Contudo, é deste sono que Hidetora epifanicamente pressagia um caos para si e para o feudo: “Era um sonho. Sonhei... Era um caminho. Eu caminhava sem achar ninguém. Eu chamava, gritava e ninguém respondia. Eu estava só, naquele vasto mundo!”.

A verbalização da personagem sobre o sonho que teve, já indica imagens de sua própria “condição psicologia”, a de um homem com medo de repassar para a futura geração tudo aquilo que produziu e que deu sentido à sua existência. Neste sentido, as idéias, pensamentos e/ou constatações do sonho, configuradas nas palavras “caminho”, “vasto mundo” e a reiteração pronominal “Eu”, referem-se a ele próprio. Isto é, ao rei que determina a condição e o sentido da vida dos outros, que traça e define territórios e passagens. Por outro lado, o conjunto das expressões: “gritava e ninguém respondia”, “estava só”, podem estar de modo semelhante às palavras auto-identificadoras, ao estado de incertezas que a nova condição pode lhe trazer.



Frame. 16: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 09.29



Frame. 17: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 10.00

A interpretação acima dos símbolos contidos no discurso sobre o sonho de Hidetora, pauta-se nas simbolizações das próprias imagens apresentadas (primeira seqüência: **Três índices de Hidetora**), considerando os valores sígnicos determinados naquele campo analítico. Contudo, somente uma análise, sob o crivo metodológico da *crítica psicanalítica em literatura*, pode com mais propriedade oferecer uma abordagem interpretativa mais segura dos signos (símbolos) emanados do sonho da personagem.

Contudo, à guisa de uma interpretação, sobre o momento que ocorre o “sono” e a significação do “sonho” de Hidetora, cabe questionar: o sono é a fuga da decisão que terá que tomar? Ou simplesmente um ganho de tempo? A decisão vem, então, como um “sonho” que deflagra tensão entre irmãos e pai, bem como prepara e define: “*vou passar a chefia do feudo para Taro, o filho mais velho, cabendo aos outros dois ajudá-lo (... “e casar Saburo com...”)*...”

A esfera desses pensamentos não é acessível, pois não estão explícitos em nenhum momento do filme; a inferência atribuída vem do relacionamento dos fatos que seguirão e, mais profundamente, pela imagem que corta a seqüência após a discussão entre os irmãos e de Saburo com o pai: uma nuvem explode no céu (SI:11.45’ – SF: 11.50).

Uma imagem exclusivamente em PI, de uma grande nuvem em movimento expansivo. É desta forma que o filme mostra o turbilhão de pensamentos e sentimentos de Hidetora frente a este singular momento. Ou seja, Kurosawa, permanecendo fiel à predominância da informação física-visual, subjetiva todo um marco discursivo,

transferindo para o plano imagético tudo o que poderia estar registrado sob algumas expressão, gesto, som ou palavra. Não há qualquer sonoridade; na imagem a nuvem realiza um movimento expansivo para o alto, como se estivesse em ebulição durante os cinco segundos em que o espectador a contempla silenciosamente.

Numa imediata associação sígnica com um dos elementos da primeira seqüência - *o céu repleto de nuvens*, que é como vimos, signo do próprio Hidetora - esta nuvem em ebulição - que surge no exato momento em que o monarca sai de um tenebroso sonho e se vê perante a necessidade de tomar uma decisão - só pode ser associada iconicamente com a personagem-tipo rei Hidetora e, simbolicamente com a situação-limite vivida por ele, isto é, com a perturbação decorrente das pressões internas que recaem sobre sua decisão, como são expressadas pela a personagem momentos antes da imagem da nuvem que fecha a cena do filme e esta terceira seqüência de análise:

HIDETORA:

Há muito tempo medito sobre uma coisa que vou dizer agora.
O momento é propício e o lugar também.
Para casar suas filhas, Fujimaki e Ayabe estão aqui.
Que entrem.

(nuvem em movimento)



Frame. 18: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 11.45



Frame. 19: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 11.50

Consideramos que as três seqüências acima descritas influenciam e mesmo determinam como a quarta seqüência se estrutura, enquanto formulação própria: “*O início do Caos*”, bem como estabelece signos repletos de idiossincrasias e reveladores quanto à significação geral do filme, que é em última instância o estabelecimento progressivo de um caos arrebatador para todos.

Passemos finalmente à quarta seqüência que, resguardadas pelas seqüências anteriores, instaura-se como momento-chave para a compreensão da personagem-signo.

4.2.5. Quarta seqüência: “*O início do Caos*” (SI:11.45’ - SF:14.20’)

HIDETORA :



Frame. 20: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 12.19

Eu Hidetora Ichimonji

Nasci num fortim além do monte.
A planície era palco de guerras sem fim entre todos os clãs.
Com dezessete anos tornei-me senhor daquele fortim.
Durante cinqüenta anos lutei por essa planície...
E fiz tremular nossas cores na torre do castelo.



Frame. 21: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 12.29

Depois, bati-me sem trégua com estes dois senhores.
É tempo, agora, de selar a amizade e esquecer as desavenças.



Frame. 22: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 12.42

Mas, eu Hidetora, já estou com setenta anos.



Frame. 23: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 13.10

Por isso, declaro hoje: Taro, o filho mais velho, dirigirá o clã.



Frame. 24: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 13.20

TANGO :
Mas, senhor, tão depressa?
TARO :
Senhor!



Frame. 25: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 13.24

HIDETORA :



Frame. 26: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 13.26

Meditei muito para chegar a esta decisão.
O tempo chegaria de eu me aposentar e de deixar aos mais jovens a
chefia do feudo.
Esse tempo chegou.



Frame. 27: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 13.46

E eu repito: Eis Taro, chefe dos Ichimonjis e de suas terras!



Frame. 28: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 14.10

Cedendo-lhe o toreão passarei a habitar no bastião.
 Ficarei com trinta homens, o título e a condição de grão-senhor.
 Taro terá poderes sobre as terras e a cavalaria.



Frame. 29: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 14.1

Resta a todos obedecer!



Frame. 30: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 14.18



Frame. 31: imagem do Filme *Ran* na minutagem: 14.20

A fim de melhor procedermos com a análise desta seqüência que forma e nucleia a *cena enunciativa* ora analisada, dividimos esta quarta seqüência discursiva de Hidetora em três momentos: No primeiro, tem-se a descrição/comentário de Hidetora sobre o passado que pesa sobre sua decisão: a trajetória pessoal é passada como a própria conquista de territórios e castelos que formam o feudo, as disputas contra os rivais e o peso dos anos como líder supremo. Como se vê no trecho:

“Eu Hidetora Ichimonji. Nasci num fortim além do monte. A planície era palco de guerras sem fim entre todos os clãs. Com dezessete anos tornei-me senhor daquele fortim. Durante cinqüenta anos lutei por essa planície... E fiz tremular nossas cores na torre do castelo. Depois, bati-me sem trégua com estes dois senhores”.

O segundo, informa-nos sobre a decisão propriamente dita de entregar a liderança do clã e do feudo para Taro.

“É tempo, agora, de selar a amizade e esquecer as desavenças. Mas, eu Hidetora, já estou com setenta anos. Por isso, declaro hoje: Taro, o filho mais velho, dirigirá o clã”.

Que, mesmo diante da surpresa e contestação de Tango e um conselheiro confirma sua decisão:

“Meditei muito para chegar a esta decisão. O tempo chegaria de eu me aposentar e de deixar aos mais jovens a chefia do feudo. Esse tempo chegou. E eu repito: Eis Taro, chefe dos Ichimonjis e de suas terras!”

Por último, descreve como deseja viver os poucos de anos que lhes falta.

“Cedendo-lhe o toreão passarei a habitar no bastião. Ficarei com trinta homens, o título e a condição de grão-senhor. Taro terá poderes sobre as terras e a cavalaria. Resta a todos obedecer!”

A partir destes momentos, fica evidente como o conjunto enunciativo da personagem sustenta uma organização de fatos discursivos que lhe interessam e estruturam todo o campo discursivo que cobre a noção temporal. Através desta perspectiva temporal Hidetora organiza seu discurso decisivo. Colocando-se como ponto central deste percurso evolutivo, Hidetora passa a relacionar as dimensões do passado-presente-futuro com o ato discursivo que desenvolve.

Na verdade, a proposição discursiva converge para seu interior todas as escalas subjetivas de situações puxadas por cada uma dessas dimensões temporais. Nesse sentido, o discurso proferido, além de catalisar, reflete e refrata o mundo existencial de cada tempo pensado/vivido.

Se ladearmos o teor seletivo dos discursos desta cena enunciativa com o mesmo momento enunciativo presente em *King Lear*, em que a personagem-título daquela obra produz um discurso aproximado (enquanto intenção interior), verificaremos uma modulação organizacional discursiva da seguinte ordem:

1 - No que se refere a uma premissa discursiva baseada na relação causal da temporalidade, tanto Lear quanto Hidetora realizam seus discursos tendo o horizonte temporal como sustentação argumentativa. Ou seja, no plano discursivo quanto ao desenvolvimento e valorização da face positiva (estratégias discursivas de apresentação pessoal) da enunciação o fator tempo – a temporalidade – torna-se o argumento condicional do discurso que conduz à decisão.

Deste modo, na temporalidade reside o papel formador do discurso de um e de outro, mas de maneira totalmente diversa. Em Lear ela é uma consequência inevitável do futuro quando a velhice chega. Com Hidetora a dimensão da temporalidade se fixa como marcador central dos enunciados de seu discurso, na medida em que o discurso proferido é uma constatação dos atos do passado que inevitavelmente pede reparação. Neste sentido, a insolência e a violência cometida para a aquisição e manutenção regulam o fluxo discursivo de Hidetora.

Não é de outro modo que o ponto de vista divergente entre ele (Hidetora) e Saburo, tem neste particular seu ponto de apoio, quando Saburo lhe acusa de ter vivido uma vida na qual a sua medida era a lei, e por esse motivo não podia confiar o poder a nenhum de seus filhos, convicto que esta seria uma ação segura tão somente pela relação filial.

2 - Do ponto de vista da motivação pessoal das personagens, Lear decide, resolver o problema que se apresenta que é o repasse do poder, através do subterfúgio

discursivo sentencial condicionado à solidariedade para com suas expectativas, bastando a filha menor, Cordelia declarar que o ama mais que as outras (é isto que ele espera e tem como certeza para iniciar o repasse do poder) e, como isto não acontece o problema se avoluma. Enquanto que Hidetora, não estabelece premissa alguma para o problema do repasse, ele decide os desígnios do seu feudo repassando a chefia para o filho mais velho, Taro.

É óbvio que ambas as personagens possuem o mesmo problema, do ponto de vista interno (o que alia-os quanto à face negativa do discurso). Pois a idade e a circunstâncias exigem uma imediata resolução. (o uso, pelo discurso, da face positiva em diferentes perspectivas para cada personagem). Lear, particularmente tem a sua frente um importante agravante: o eminente choque entre os duques (Cornwall e Albany), seus genros, e por isso mesmo a emergência de casar Cordelia para definir o futuro do reino.

Também Hidetora não ignora a sua condição de idoso, que lhe impõe a necessidade de definição do futuro de tudo aquilo que ele conquistou e representa. Deve casar o filho mais novo com a filha de um dos seus rivais. É exatamente este o maior problema de Hidetora, pois, como já dissemos, ao escolher a paz de um, a rivalidade do outro se fortalece, logo tanto o clã como o feudo ficam ameaçados. A meditação a que ele se refere pode estar ligada a tais conseqüências. De outro modo, *Saburo* sabe que é um valor nas mãos do pai e desdenha deste valor e dos convidados por não acreditar numa possível paz. Contudo, após o exílio do feudo do pai, é conduzido para uma guerra que ele próprio já havia anunciado, quando engrossa as tropas do senhor *Fujimaki*, inimigo dos Ichimonjis.

Esta função destrutiva introjetada por *Saburo*, é na obra literária condensada no próprio Lear, na medida em que suas expectativas não são realizadas e, como soma disto, adquire para si a separação de Cordelia, em decorrência de tais fatos passará a realizar atos que destrone toda a estrutura social vigente e que ele próprio já não participa como representante e detentor de poder.

A despeito desta evolução destrutiva de Lear, Cordelia representa a tentativa de reparação e recondução do poder abdicado, pois a França que ampara e reconduz Cordelia ao posto de princesa, vem em direção do amparo, enquanto que o exército que Saburo comanda para resgatar Hidetora está disposto à guerra.

Os dois marcos discursivos acima, expressam as modulações discursivas desenvolvidas pelas personagens-tipo no interior das intenções discursivas internas (face

negativa) e externas (face positiva) frente às situações-limites quanto a uma emergência de uma decisão de crivo pessoal.

Contudo, se percebidas como uma estratégia política, isto é, de intenção puramente organizacional e/ou desorganizacional do poder (no ato “político” de seu repasse); e considerando o ato propulsor da face negativa da enunciação que se desenvolve como discurso, tais situações tomam outro rumo quanto à interpretação da ação individual tomada pela personagem da peça e do filme e que interpoladas pela atividade analítico-metodológica da personagem-signo revelam outras mobilizações de significação dos atos das personagens-tipo que movem os discursos e o desenvolvimento das obras a elas relacionadas.

4.3 Cena 02: Chaof images – (Imagens do Caos):

A informação que tratamos na segunda cena enunciativa de *King Lear: Ideal tribune - (The divided tribune: theater, play and clown)*, arrolava sobre a ação discursiva produzida por Lear que funciona como acertos de contas final contra a ingratidão que recebeu das filhas.

Como vimos, a maneira indireta e sob o regime discursivo lúdico possibilitou um campo aberto para criar um tribunal e julgar as suas filhas. O dispositivo produzido deixava a personagem exercitar, no plano da projeção simbólica, o poder deliberativo que não possuía mais.

Conquanto, Lear promoveu através deste discurso um julgamento moral. Lembrando que o sentimento ferido necessitava de uma reparação, e Lear buscou através da criação dentro de suas atuais possibilidades um vigoroso ato de reparação e definitivo re-estabelecimento da ordem social promovida.

Já sabemos que o assunto abordado e expresso na cena enunciativa da obra não recebeu tradução direta, ocorrendo, portanto, a adoção predominantemente da *redução* como opção do 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 (simplificação e ampliação)* que evocam uma série de eventos narrativos

do filme, no entanto nos limitaremos a analisar aqueles que se referem diretamente à personagem-tipo Hidetora.

Quanto ao procedimento da *redução*, vale lembrar que é a operação mais comumente presente nas traduções fílmicas de obras literárias, devido a extensão geralmente da obra literária que realiza-se predominantemente sob a linguagem visual-verbal e a conseqüente materialidade do livro.

Assim, seja no aspecto dissertativo ou narrativo, a manipulação áudio-visual do cinema nos elementos da obra literária são inteiramente recondicionados na e pela linguagem áudio-visual em forma espaço-temporal de narrar o que está na obra literária. Daí, certamente a objetivação da própria linguagem executar cortes, reduções, que são no mais das vezes suprimidos e outras vezes transformados plasticamente em segundos de imagens. O fato é que a *redução* é a operação por excelência da tradução.

Em *Ran*, dentre muitas reduções nos interessa focalizar a redução da cena *VI Cena do 3 Ato*, que tomamos como segunda cena enunciativa para analisar a ação sígnica da personagem Lear. A ausência, ou seja, a redução desta cena coloca-se como bastante ilustrativa por ser, como logo veremos, a maneira que a personagem encontrou para por cabo às vicissitudes e situações que enfrenta, através da ativação do discurso lúdico. A ausência deste importante trecho (cena) possui, entretanto seu equivalente sígnico no filme, que é redistribuído sob várias ativações sígnicas.

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 a própria desintegração, o caos, que se afigura. É sem volta. Isto é, toda a cadeia de situações movidas no início pela personagem, tem em *Ran* uma compreensão irreduzível.

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* a Hidetora, 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. Se existirem ouçam, vocês são os*

malfeitores. Fazem de nós seu divertimento! É tão engraçado assim, nos ver chorar?”
 Ao passo que é imediatamente repreendido por Tango: “*Chega! Não blasfeme mais! São eles que choram das loucuras dos homens. Que não tem salvação! Não chore! Assim é a vida! Os homens buscam o sofrimento e a infelicidade. Veja no castelo, os homens divertem-se matando-se”*”.

A sensação de que a consciência das 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 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 se realiza no plano da tradução por *redução* é um ato épico, quanto ao entendimento dos destinos humanos e a força transformadora/destruidora de sua ação no mundo, bem como a 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.

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. Lá os deuses são operantes, aqui, mesmo na oscilação, se constata pelo próprio entendimento das ações que os deuses nada deliberam. Um tribunal em nada resolve, pois os atos devem conter a sua equidade conseqüente. Seja lá qual for.

Se de um lado a redução atinge este momento da obra, transformando a perspectiva existente numa outra matriz conteudística devido quase sempre a própria estrutura existente na narrativa construída, por outro lado, podemos dizer que o ato tradutor de *Ran* vem de encontro a outras instâncias referenciais da obra shakespeariana, pois como vemos, *Ran* pode também ser relacionado sógnicamente ao monte de nobres corpos que existem no final de *Hamlet*.

O conjunto de significação que se forma em ambas as narrativas é o mesmo: no interior das relações familiares, a presença da cobiça, da inveja, da disputa acaba por tomá-la como uma pilhagem da linhagem real e conseqüentemente um “caos” ao projeto inexorável de continuidade.

Já as *transformações* são operadas no sentido da modificação cultural, a época pré-cristã em Lear é transformada no século XVI no Japão feudal.

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.

Todas essas formas traduções sígnicas têm grande premência na construção sígnica da personagem Hidetora dentro de um inter-relacionamento com Lear.

Podemos afirmar que a obra fílmica *Ran* se apresenta por meio de *deslocamentos* e *transformações*, como já asseverou Brito (Op, Cit). Essas ações tradutoras são correlatas com as cenas enunciativas deste trabalho, numa ordenação bastante aproximada, muito embora distintas; contudo a progressão e lógica das “situações significantes⁶⁸”, pelas quais as personagens-tipo trilham e se ordenam sugestiona um olhar mais agudo. No geral estão assim dispostas: 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 Cordelia é posto uma atitude crítica de Saburo à situação proposta; por fim, 3) a estrutura trágica da obra shekespeareana 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).

Todas essas ambiências narrativas imperam sobre a personagem de maneira singular, o que faz provocar um distanciamento operativo quanto à natureza da personagem. Lear é trágico 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 intercambio entre as obras e elas próprias.

⁶⁸ Técnica de análise do texto teatral que indica as marcas de situações que conduzem um bloco de ações ou cenas. A personagem move-se através de situações significantes, assim que ela supera, surge outra para ativa a sua ação.

De sorte que, para nós, *Ran* é em si, e pela ação de seu protagonista, Hidetora, um ato intersemiótico dentro da linguagem cinematográfica. No que diz respeito à função da personagem, como já vimos, no limiar da personagem de cinema, Hidetora resguarda e promove as equivalências entres as obras e conseqüentemente entre as personagens-tipo rei.

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 enunciativa, que se mostra como ilustração da personagem-signo no filme.

Como se sabe a linguagem possui três matrizes: a sonora, a visual e a discursiva (verbal), que interagem entre si para formar uma cadeia única, pois como nos ensina Betty Leirner (Apud Pietroforte, 2004), 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” (p.369).

Pensado, pois, nesta vocação que chega a ser lei observável a todo instante, apresentamos aqui para poder inserir a formação de linguagem nesta segunda cena enunciativa, 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, devido a particularidade de que necessitamos, ao descrever a presença sígnica da personagem Hidetora; pois, como nos mostra Pietroforte (2004), 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” (Idem, p.373).

Pietroforte (2004) descreve 27 modalidades decorrentes da hibridação das três matrizes, que são desdobradas em 81 ocorrências. Não abordaremos as modalidades e seus desdobramentos por entender que se distanciam de nossos objetivos que é destacar as principais nucleações desses cruzamentos das matrizes da linguagem.

Trazemos 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.

Também visual-verbal é a poesia visual. Com se verá abaixo, a poesia é uma cápsula condensada das matrizes sonora, visual e verbal. No caso da poesia visual, entretanto, a ênfase no visual pode chegar ao limite da perda de relevo do aspecto sonoro das palavras porque a própria palavra se impõe na sua natureza de imagem até o ponto de quase se transformar em linguagem visual com leves reminiscências do verbal. (Op, cit, p. 384).

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 neste sistema.

Em seguida tem-se o entrosamento *verbo-sonoro*. É neste sistema de alta predominância semiótica que Hidetora demarca sua presentificação. Entretanto, como nossa análise optou por não registrar metodologicamente este sistema (reproduzindo textualmente quando muito apenas as falas das personagens), temos que considerar que todas as conjunturas de temas existentes em Lear como textualidade, isto é, na forma visual-verbal, foi 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 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 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 a e imponência do momento são fundamentais para a personagem e para o desenvolvimento do enredo como um todo. 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 nada mais é do que a iconização da personagem pela sonoridade.

Outra vinculação incorporativa entre as linguagens se dá no interior dos registros *verbo-visuais-sororas*, 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.

Pietroforte (Op, Cit, p.386) explica que o caráter narrativo não está circunscrito tão somente a 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”.

Assim, a imagem (presentificação), mesmo a mais estática ou sem fala que temos de Hidetora, narra sonoramente uma ação. Tal narração, é realizada como já vimos pela câmera. Em seu conjunto as imagens nos oferece inclusive até o pensamento da personagem, como já observamos no caso das nuvens em movimento, que surgem na precedência de uma situação-limite em que Hidetora passa.

Elas 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 acompanhado 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 na camada narrativa (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 é manifesta-se duplamente, como já tido e confirmado por Pietroforte (2004): “não apenas naquilo que é nele audível, mas também na ausência de som, isto é, nos movimentos durações, enfim, nos ritmos de suas imagens” (387).

Por fim, podemos dizer 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, no conjunto das sete cenas de inúmeras tomadas e planos nos oito minutos e cinquenta segundos do final do filme e, do 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.

Considerações finais:

Ao discutirmos a questão da tradução intersemiótica através da personagem, ou mesmo contrariamente, a personagem pela abordagem intersemiótica, valendo-nos dos enfoques teóricos do signo, da tradução, do discurso e da própria personagem, necessário se fez passar por vários palcos que já receberam a personagem e outros bem mais inesperados, iluminando deste modo, autores e relações. Contudo, toda esta cadeia de abordagens sobre a personagem procurou paradoxalmente “fechá-la na concepção de **signo**” para exatamente poder “livrá-la de uma ou outra configuração”, notadamente entre a literatura e o cinema e, conseqüentemente, deixá-la no campo da tradução, o que significa em última instância dotar a personagem da possibilidade do trânsito.

Entendemos que o movimento sígnico assim pretendido, não convoca qualquer evacuação da personagem em seu ambiente primal como tema a ser discutido. Porquanto, interessou-nos vê-la não fora, num etéreo sem corpo, mas imersa num suporte (literatura, cinema, quadrinho, pichação de muro, games, desenho animado, etc.), onde somente pode existir-se.

Nessa esteira de pensamento, 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. Pois, como já dissemos nas primeiras linhas deste trabalho, 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 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.

Caso contrário, como denominaríamos uma personagem-tipo que herda a sua tipologia de outra personagem-tipo, como no caso de Hidetora com relação à Lear? Uma “personagem-tipo do tipo?”. Neste caso, no interposto da personagem-signo, o “calcanhar de Aquiles”, ou seja, a tipologia propriamente dita, não representa apenas uma fragilidade, é também o próprio nó de reforço que garante mais durabilidade ou pelo menos mais visualidade e ampliação à linearidade lógica própria da personagem-tipo.

Na tentativa de re-montar outra possibilidade de entendimento que não seja tão somente linearmente lógica e cronológica a personagem-signo rei que baliza este trabalho esmera-se: 1) na idéia de *médium* como entende Jamenson (1996), para as mediações entre conteúdos artísticos e suportes tecnológicos; 2) no inter-relacionamento dinâmico entre as formas sociais e as formas estéticas proposta por Williams (1992), incorporando com isso, por um lado um rompimento e, por outro lado uma união sîgnica entre as personagens-tipo estudadas; E ainda, 3) na idéia de tradução como ato criativo sincrônico e instaurador de formas novas para o objeto estético.

De outro modo, a tipologia da personagem-tipo que se originaria, seria apenas uma adaptação dos caracteres da personagem-tipo matriz, presa, portanto, apenas a uma memória matriz, fundadora, como herança impregnada de sua oriência. A dimensão da tradução ficaria 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 à moda operacional do *Im-signos* e do *Visual-scape*, 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.

De modo geral, partimos do entendimento que a personagem é um signo de essência para o teatro (dramaturgia e encenação) que penetra no interior da linguagem cinematográfica e outras, para fazer-se representação da dimensão humana; assim, a personagem reúne em si diversos significados, que ao longo deste trabalho foram tomados como contínua busca de significação de sua transformação: na perspectiva da “desconstrução pela tradução”, do sentido da morte do rei e da regência num movimento que pode ser entendido e interpretado, a partir da expressão de Williams (1992) como a “guerra de todos contra todos”, isto é, como forças de desintegração e de dissolução em luta do poder, considerando a idéia de *contradição* da narrativa dramática instaurada por Brecht (1967), contra o que costumeira e tradicionalmente tem sido premissa maior de uma dramaturgia oficial e literária arrastada pelo conflito do enredo.

Neste momento do trabalho, algumas conclusões se desenham de modo parcial a fazer-se da personagem-signo um espaço teórico-conceitual para as relações sígnicas que pairam sobre as personagens-tipo rei Lear e Hidetora, dentro de um olhar da tradução intersemiótica.

Os elementos sígnicos aqui apresentados intentam, pois, detectar diferenças e semelhanças nos signos que enlaçam as personagens nas cenas enunciativas analisadas e por onde a personagem-signo pode agora ser tomada como uma mediação entre eles.

Focando conjuntamente as cenas enunciativas: **Kindgom divided** e **The Power of Times**, um elemento se sobressai, como signo geral das personagens: a motivação que elas têm quanto à partilha do reino, motivação central que delibera e desenvolve o enredo em ambas as obras.

Essa motivação recobre um conjunto de ritualizações de distribuição de bens, e conseqüente seguridade e preservação desses bens no interior dos feudos/clãs.

Tal divisão ou partilha é promulgada em *King Lear* a partir da condicional ao amor declarado das filhas ao rei: terá mais quem mais declarar amor ao pai.

Este mesmo elemento no plano das linguagens narrativas que apresentam as personagens é também percebido na tradução de Kurosawa. De modo que a força discursiva do texto de Shakespeare é bastante aproveitada em sua parcela imagética-fílmica. Vale lembrar que o texto shakespeareano possui um alto grau de imagética

interior, como já afirmou Jorgens (Jorgens, 1977, p.251 *Apud* Diniz, 2003) ao considerar como um dramaturgo da categoria de Shakespeare cujas estruturas dramáticas intrincadas, e de caracterizações ricas e poesia cinematográfica, “tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema” (p.31).

Neste aspecto, *Ran* opera no aproveitamento da linguagem plástica do teatro shakespeariano em função de uma produção com predominância do código visual, ao transformar a discursividade presente no texto em elementos visuais do filme.

É no plano visual e conseqüentemente físico que alguns signos se fixam como simbolização que cerca a personagem Hidetora, diferentemente do que ocorre em Lear quanto à justificativa de estar realizando a divisão do feudo (e do poder), no subterfúgio do sentimento declarado, isto é, discursivo, sob a forma de um benefício ou sansão à filha que mais lhe dedicar amor, também sob a forma de uma “discursividade declarada”. Já em Hidetora não há apelo ou justificativa alguma, a divisão, ou melhor, a partilha do poder, advêm de uma necessidade não explícita, ficando portanto, resguardada pela dimensão interior (vontade) da personagem. Hidetora age por desejo interno, nada pede ou pergunta por uma concessão ou reprovação de seu ato, apenas decide e age, numa última e consciente ação impositiva como monarca. Assim, enquanto que Hidetora realiza este ritual por deliberação, isto é, sem a partícula condicional. Inicia o processo de divisão a partir de sua vontade interior, assumindo-a como uma ordem e não uma concessão de trocas como faz Lear.

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 conseqüentemente visuais. Referimos aos elementos antes relacionados na primeira seqüência: “**Três índices de Hidetora**”; como signos do poder de Hidetora: 1) os soldados, cavaleiros que nucleiam a situação de vigília em torno do monarca; 2) as planícies, montes e paisagens que remetem – como vimos em Bognoux (1994) – a própria função de sentido e existência de um rei que é dividir territórios, e por último; 3) as nuvens no céu cujos desenhos emitem a nítida informação de que algo de importante e transformador irá ocorrer naquela estrutura. Todos são símbolos indiciais, ou seja, evocam pela relação de similitude do *índice* que são como signos à presença e concretização do próprio Hidetora.

E deste modo, Hidetora, ou melhor, a sua significação regencial sgnica está contida nos índices acima descritos, marcando pela presencialidade material (visual e física) seu contorno sgnico atuante e totalizador.

Dito de outra forma, quando nas tomadas iniciais, ainda quando o espectador não conhece os traços sonoro-visuais de Hidetora que são incrustados pelo ator Tatsuya Nadakai, pois a personagem ainda não surgiu na narrativa, ela é reconhecida pela ação indicial dos signos: 1) soldados  cavalo – a vigília em torno de uma organização estrutural –, 2) planícies e montanhas –dimensão territorial e sua conseqüente posse –, e 3) céu límpido preenchido por movimentos espantosos de nuvens – anúncio, presságio, tensão –.

A primeira aparição real (material) sonoro-visual que temos de Hidetora são ocorre após a seqüência dos três elementos sgnicos que, como já vimos “representa indicialmente” ele próprio. No final da “seqüência da caçada” onde o monarca se prepara para acertar a caça montado em seu cavalo, em plena perseguição – como já foi mencionada –, a cena acaba exatamente neste ponto em que Hidetora lança a flecha em direção ao animal. Porém, não sabemos quem é aquela personagem. Somente após a inserção do ideograma “Caos”, na próxima seqüência por nós chamada de “**A cerimônia de partilha do poder**”, é que ficamos sabendo que se tratava de Hidetora Ichimonji, através de dois signos: 1) pela posição do monarca na cena, sua postura e vestes; portanto através de sua materialidade física-visual, e 2) pelas palavras, portanto pelo código verbo-sonoro do chefe do clã Seiji Ayabe: “**A flecha que abateu o javali saiu do arco do Senhor Ichimonji. Celebremos o seu feito!**”.

Em Lear, também se tem uma pr-apresentação sgnica do rei. Que se d ainda na primeira fala pela a personagem Kent: **Eu pensava que o rei gostava mais do Duque de Albany do que do Duque de Cornualha.**

A ação sgnica da personagem-signo neste caso, ajuda a separar os dois traços icônicos das personagens: em Lear a menção verbal é suficiente para a devida identificação da personagem na trama do enredo. Diferentemente, a representação sgnica indicial de Hidetora, que são poderá ser correlacionadas se temos no horizonte de relações a informação posterior da própria narrativa fílmica e/ou a premissa do que acontece com Lear, na peça de Shakespeare. A pr-significação tem em Lear uma seguridade discursiva enquanto que em Hidetora é inteiramente visual.

Desta rápida, mas significativa primeira aparição de Hidetora (que ocorre na segunda seqüência: “**A caçada**”), e do suspense causado pelo sucesso ou não da

investida com a flecha sobre o animal de caça, imediatamente na terceira seqüência: “**A cerimônia de partilha do poder**”, mais uma vez a carga sígnica de características visual-física é promovida como objeto imediato do signo Hidetora.

Esta ação dramática adquire fôlego e significado em todo decorrer da terceira seqüência, bem como em todo o filme, devido a relação estabelecida como premissa de que: Hidetora está velho, cansado, debilitado e sem forças, por isso resolve abdicar da posição de chefe dos Ichimonjis.

Entretanto, outros signos aparecem logo após a quarta seqüência, na verdade é a continuidade desta, que por nós foi recortada em comparação à cena enunciativa em *King Lear*. A cena (seqüência) do filme que apresenta os desdobramentos da atitude de Hidetora em repassar a chefia do clã para Taro.

Os elementos, mais uma vez se estabelecem como signos indiciais que põem em questionamento a força física e deliberativa de Hidetora, reposicionando aquilo que dissemos acima sobre sua fraqueza e cansaço ter sido a motivação do repasse do poder.

A velhice em *Lear* é desenvolvida como argumento central, tanto pelo próprio *Lear* quanto pelas demais personagens. Já em *Hidetora* a velhice é postergada até as últimas conseqüências.

A flecha, que na segunda seqüência demarca poder, virilidade e força ao servir como signo do próprio Hidetora como portador destes atributos ao acertar o javali montado e em pleno movimento de perseguição. Esta ação é tão representativa como signo de força e vigor que é comemorada como um feito supremo. Fujimaki, que também é velho como Hidetora assim comenta a realização do chefe dos Ichimonjis: “**O animal surgiu de repente. Meu cavalo assustou-se e caímos. Como atirar?**”. Clarificando nessa enunciação um discurso que afirma a sua incapacidade ou falta de habilidade, ao mesmo tempo que, ratificam tais atributos a Hidetora.

Pois bem, é exatamente esse mesmo elemento que retorna para afirmar sígnicamente a derrocada da força e poder de Hidetora, agora dentro da dimensão simbólica: as três flechas como unidade e garantia de poder. E como dispersão do poder quando Hidetora acerta mortalmente um soldado que ameaçava Kyoami.

Nessas duas passagens o signo flecha ativa Hidetora de duas maneiras, na primeira, como ação afirmativa do poder, a garantia de que ele, Hidetora, estaria presente, neste caso a flecha é uma metáfora, ou melhor, um signo indicial metaforizado, já na segunda, é signo simbólico, pois, possui imediata correlação com o próprio Hidetora.

Este mesmo signo – a flecha - é reiterado como auto-referência do poder enfraquecido de Hidetora. Através da flecha, agora acrescida do elemento fogo, vemos o próprio Hidetora e seus antigos feudos e mais ainda, a destruição de seu plano que era assegurar vida longa aos feudos e ao clã por meio dos filhos, serem destruídos, isto é, as flechas instalam o caos. Pois é também uma flecha que mata Saburo.

A cena em que Hidetora está no interior do castelo que fora de Saburo, é ilustrativa, pois a chuva de flechas que a tudo destrói e queima não atinge Hidetora. Em Lear era a palavra, a atitude, em Hidetora a flecha significamente faz esta função destruidora, instauradora do caos. A flecha, portanto, encerra significamente a significação de uma postura, reta, inquebrantável que depois falece: o poder de Hidetora e a sua conseqüente falência.

Resumindo, temos: a flecha é signo do poder que se destrói destruindo-se, representa significamente o poder de Hidetora, sua função como chefe, este signo se relacionado à Lear verticaliza-se sob a matriz unicamente verbo-visual, em que os argumentos do conflito obedecem a uma lógica de atos conseqüentes e encadeados na estrutura trágica.

A restauração dessas memórias sígnicas entendidas como personagem-signo – nas distinções entre as linguagens – vêm ampliar a compreensão de como o poder e a realeza são destruídas numa partilha difusa: é trágica em Lear – mobiliza-se como inevitável engendramento auto-desintegrante, cuja saída é a morte – enquanto em Hidetora é elo de uma contradição interna – atos inter-relacionados com o passado que estruturou o presente incidindo como caoticidade no futuro da organização sócio - política

O levantamento dos signos que executam tais funcionalidades, demonstra, de cara, a particularidade sígnica da mecânica cada personagem, como também possibilita, a partir deste entendimento, um quadro gerativo de compreensão articulada entre as personagens. Assim, a ligação sígnica entre as personagens é identificada para assim, poder acionar a compreensão inter-relacionada de cada personagem.

Um ponto de singular importância para a personagem-signo é que essas funcionalidades diretivas dos signos que se mostram como motivadores centrais, são dispostos de acordo com a natureza da linguagem utilizada: na obra, ou seja, em Lear, a composição dá-se no turbilhão discursivo, ou seja, a significação do poder e sua derrocada é posta na seqüência discursiva de Lear, toda a peça será a demonstração que confirma a conseqüência da atitude precipitada do rei. Já no filme, isto é, em Hidetora, os

signos destas mesmas significações estão diluídos em vários outros signos. É assim que a personagem-signo nos mostra através dos signos indiciais de Hidetora a abrangência sógnica do poder de Lear enquanto rei, que possui configuração na obra de modo muito implícito, pois, não percebemos os reinos, os castelos e a própria materialização dos domínios de Lear, senão em breves passagens discursivas quando ele discorre sobre as terras que ficarão para cada filha.

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, com esta última personagem, 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.

Vimos ainda, que a linguagem multifacetada do cinema por onde se projeta a personagem Hidetora, realiza uma configuração mais nucleada das situações criadas/enfrentadas por esta personagem.

O caráter sógnico metafórico vem trazer um variado posto de representação desta personagem, sobretudo no plano visual em que as nuvens, ou melhor, o movimento destas, retrata de maneira figurada a ação interior de Hidetora, pois em toda a narrativa, e nos momentos mais críticos de enfrentamento da personagem, as nuvens surgem no interior da ação dramática (narrativa) como sinal do próprio Hidetora.

Não é muito ratificar que estes sinais foram sógnicamente representados por meio das três cadeias sógnicas piercianas, com isto Hidetora pôde ser consumado, representado através do ícone, do índice e do símbolo.

Ademais, as tomadas longas e planos conjugados de distâncias predominantes na ação narradora do filme, podem ser interpretada como o próprio sentimento interior da personagem, seus domínios e o drama do repasse do poder e chefia do clã.

Sobre a narração fílmica desta personagem podemos ainda dizer, num olhar mais acurado, que as opções do cineasta em narrar de forma épica um tema capital para a sociedade japonesa, acaba por confirmar Hidetora como um agente de ação do narrador-câmera, isto é, de Kurosawa, visto que propõe um intenso e revelador diálogo sobre o passado que construiu o presente organizacional daquele país

Por fim, há o tema da **velhice** que se incrusta como macro-elemento que permeia, no plano da linguagem, as duas personagens, e que pode ser visualizado,

ampliado em cada uma delas através da personagem-signo. A velhice é, portanto, um signo comum às duas personagens-tipo.

Assim, a personagem-signo recobre a velhice como: 1- incorporação do *Sentido* da impotência, debilidade, desgaste e incapacidade; 2- confirmação do *Significado* da perda do poder, necessidade de doação dos territórios, impossibilidade de conduzir a administração do feudo etc; e 3- da instauração *Significação* da destruição, da não-vida, da destruição, enfim, da morte e do caos.

Vale dizer que, neste último nível, o da significação, a personagem-tipo rei Lear promove a instalação da morte como ato destruidor e contraditoriamente assume a velhice como meio de ativação deste plano. Já Hidetora confirma em seu vigor físico-mental, a idéia de dar continuidade ao clã, pois deseja “descanso e paz”. Para essa personagem a morte se dá, ainda na cerimônia de repasse, de forma simbólica, através da carne do rei, que conforme a tradição é dada pelo esquartejamento de um animal.

Contudo, como vimos a carne do javali caçado não foi comida. E o argumento central para sua não consumação foi dado pelo próprio Hidetora: a carne do javali é dura e cheira mal, exatamente por que ser um animal velho.

As três dimensões da velhice são assim reconstruídas através da junção, pela personagem-signo, que relaciona cada aspecto deste elemento em cada personagem-tipo rei, demonstrando o valor final desta somatória: A velhice é metaforizada pela morte, pelo poder e pela natureza, que por sua vez são signos que circundam nas personagens-tipo e determinam, de imediato a sua ligação entre si, e conseqüentemente o percurso gerativo que cada uma traça com estes elementos para uma negociação de como o ato da velhice tem para cada personagem.

No que tange as hipóteses que desde o início deste trabalho nos serviram como marco a ser enfrentado, quando na conceituação da personagem-signo e a sua devida convocação teórico-metodológica, temos as seguintes confirmações em relação a possibilidade de repasse dos resquícios sígnicos entre as personagens-tipo: de maneira geral, pudemos observar que há um intrincado inter-relacionamento entre os elementos particulares de cada personagem suficientes para autorizar um funcionamento sígnico geral que funcionam como elemento característico da função interna da personagem-tipo ou pelos elementos comuns às duas personagens-tipo sendo da mesma forma contaminadores. Assim, constatamos que:

1) Há uma validação de cada personagem-tipo rei como vetor sígnico próprio que se projeta como signo reciprocamente, formando assim uma veiculação sígnica entre

si. Desde a sua função e tipologia de rei, até a mediação dos elementos vinculadores da regência: a morte, o poder e o sagrado.

2) na intenção de levantar se o estabelecimento da concepção da personagem-signo como verificação dos atributos particulares das personagens abordadas funciona ou não como resultante da tradução. Ou seja, se a personagem-signo atualiza-se como ligação sígnica entre as potencialidades internas da personagens-tipo Lear/Hidetora. Entedemos que o movente sígnico entre caracterizadores das semelhanças e diferenças sígnicas encontráveis abre-se como demarcador de significação tendo a noção de personagem-signo que traduz as ambiências sígnicas das duas personagens-tipo.

3) Por fim, e como macro-hipótese acuradamente perseguida, quando na proposição da validade da personagem-signo como ação metodológica para outros atos de traduções estéticas e em especial fílmicas. Afirmarmos por hora, que a partir dos exemplos apresentados de personagens que habitam e proliferam o mundo estético contemporâneo – que mostram um alto dinamismo quanto a sua natureza e sua significação –, e, a consideração de representatividade sígnica visto acima, pela personagem-signo, diremos que ela pode sim servi-se como rastreamento de elementos sígnicos – no que diz respeito à personagem – em outras esferas comparativas entre sistemas semióticos traduzidos.

Uma vez que, estando a noção de personagem-signo à caça de uma definição de seu campo sígnico e conseqüentemente de sua significação, poderá ela resguardar com grande eficácia os vestígios que demarcam tais personagens, podendo assim, servir como ação analítica, sobretudo no que diz respeito a interação literatura e cinema.

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. Esse trabalho procurou pela proposta teórico-analítica da personagem-signo não executar um apagamento das personagens-tipo ao passo que buscou 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.

Uma vez que, como não se pode teorizar sobre a qualificação do cinema na tradução icônica dos signos verbais da literatura, projetamos a personagem-signo como

espaço relativizado teórico-analítico para equiparar, sem a inclinação descritiva de um ou outro suporte na realização do signo (significação geral), as tensões que intentam um unívoco olhar quanto a realização artística entre - obras que não permite senão o olhar inter-relacional, intersemiótico.

Dadas as implicações observadas no âmbito da tradução estética da obra literária para o filme, tocadas de perto pela ação das personagens e, a conseqüente significação dos elementos (a morte, o poder e o sagrado – natureza –); bem como a maneira como cada personagem-tipo rei apresenta-se no inter-relacionamento desses elementos em sua especificidade material (de suporte), isto é, na alternância verbal/icônica; pensamos que esta investigação, e, sobretudo a hipótese por ela tomada: de que a personagem-signo realiza pela memória discursiva, pela ação tradutora, um nascimento permanente dos signos das personagens-tipo rei da qual ela fala sincronicamente do interior das duas obras; prenuncia importantes discussões sobre o estatuto da personagem na “passagem da tradução”, ou seja, entre as duas personagens, a que serviu de primeiro sopro criativo e a que, no milagre da vida pela tradução, mostra-se plenamente conjuntiva e ao mesmo tempo consolidada pela própria existência.

Assim, a personagem-signo, postula-se no âmbito teórico como uma ação tradutora, cujas repercussões encontram conexão direta na tradução intersemiótica de objetos estéticos entre suportes dialogados; como também como ferramenta analítica micro-telescópica capaz de vascular os meandros da significação das personagens.

Torna-se em vão, como já demonstrado em estudos: Richardson (1973) e Metz (1980), procurar uma espécie de compensação no interior performático de um suporte uma performance do outro, dito de outra maneira, querer encontrar na literatura a mobilização icônica própria do cinema, nem o cinema o poder descritivo da literatura. Mesmo que elas o possam realizar, como em alguns casos específicos em que a literatura realiza-se sob um formato cinematográfico. Cada uma das linguagens-suporte corporificam seu modo imanente de expressão.

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.

De resto, e no anseio de que a inclinação tomada no geral deste trabalho possa servir de orientação para as investigações que objetivam grafar alguma letra sobre o processo de tradução no que diz respeito a **personagem**, que muitas vezes foi aqui denominada de **signo**, por não se limitar a uma ou outra forma estética ou suporte imediato que lhe insere no mundo da representação, mas como uma figuração livre (do suporte ou meio semiótico) que atua nas frentes da s'ígnicas recordação (memória), da representação, na ação indicativo-representativa (da atualidade) e, nas possibilidades que se desenham no amplo espaço estético sugestivo do porvir, da presença representada do homem e de suas relações.

Considerando que o próprio avanço científico de pesquisas e investigações que esta proposta enfrentará na dialogação em que se propõe ser junto aos círculos-universos que fazem da personagem sua matéria-prima indispensável como o campo da teatrologia, da encenação, da ficção literária, do cinema, do vídeo, do ambiente virtual-tecnológico e as inúmeras outras tipologias híbridas de produção em que a personagem é ponto pacífico e primal de utilização.

Estando, portanto, este ideário da personagem-signo na via de ser, senão, uma maratona de enfoques diversos nos campos de sua aplicação/utilização, uma possivelmente e inicial discussão a ser superada, 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, sem dúvida pequeno e de pouca firmeza; entretanto disposto e aberto as veredas ou indícios que levem à necessária reflexão teórica, metodológica e analítica da **personagem** como **signo** na **tradução**.

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, Objetos.** 2 ed ver. São Paulo: Edusp, 1993.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993. texto bilíngüe grego-português. (coleção Ensaio – Serie clássica: 1)

BALL, David. **Para trás e para frente.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

BARBA, Eugenio. **A canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral.** Campinas: Editora Hucitec, 1994.

BARBOSA, Pedro. **Teoria do Teatro Moderno: Axiomas e Teoremas,** Ed Apontamento: Porto, 1982.

BASSNETT, Susan; LEFEREVE, André. **Constructing cultures: Essays on Literary Translation.** In: **Topics in Translation 11,** Clevedon: Matters, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária.** Bauru: EDUSC, 2003.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.

BORBA FILHO, Hermilo Borba. **Diálogo do Encenador Teatro do povo, Mise- en scène e A Donzela Joana.** Recife: Fundaj. Massangana / Bagaço, 2005.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às Ciências da Informação e da Comunicação.** Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1994.

BOECHAT, Walter. **Mitos e arquétipos do Homem contemporâneo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

BURGESS, Anthony. **A literatura Inglesa.** Trad. Duda Machado. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, S/D.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso.** 2ª ed. Ver. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo.** Vol 1. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro:

Paz e Terra, 1986.

_____. **Teatro Dialético: ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Coleção teatro hoje – Série teoria e história;8).

_____. **O Mendigo ou O Cão Morto.** In: **Teatro Completo vol.12** Trad. Fernando Peixoto, W. Bolle, G. Campos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema.** São Paulo: UNIMARCO, 2006.

CANDIDO, Antonio et.al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva,1987. (Debates; I)

CANEVACCI, Massimo. Trad. Júlia m. Polinésio. **Antropologia da comunicação visual.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

COHEN, Renato. **A Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

DOBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard.** Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

DOEL, Marcus. **Corpos sem Órgãos: Esquizoanálise e Desconstrução.** In: SILVA, Tomaz Tadeu de. **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DEELY, John. **Semiótica básica.** Trad. Julio C. M. Pinto. Ática: São Paulo, 1990. Col. Fundamentos, 80.

DEBRAY, Régis. **Manifestos Midiológicos.** Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

DINIZ, Thais Flores Noqueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural.** Ouro Preto: Editora UFOP, 2003.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare.** Trad. Simone Lopes de Melo. São Paulo:EDUSP,1999.

FREITAG, Bárbara. **Itinerários de Antígona: A questão da moralidade.** 3ª Ed. Campinas: Papyrus, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem cinematográfica.** In: **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva,1987. (Debates; I) p. 105-119.

GIRARD, Gilles. **O universo do teatro.** Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade; ZINA, C. Bellodi. **Teoria da Literatura “Revisitada”.** Petrópolis: vozes, 2005.

JAMESON, Fredric. **Vídeo: Surrealismo sem Inconsciente.** Trad. Renato Nicolai. In: Pós-Modernismo. São Paulo: Ática, 1996.

JEANSON, Francis. **Sartre**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1987.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. 2. Ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Col Literatura em minha casa VI. 3,

KUSNET, Eugênio. **Ator e Método**. 4ª Ed. São Paulo - Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.

LINS, Álvaro. Da Técnica do romance em Marcel Proust. (1951) In: **Discursos de posse**. Academia Brasileira de Letras, 1951. disponível em: <<http://www.Academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=114&sid=199>>. Acesso em: 17 dez, 2007.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP, 2003.

MADDALUNO, Fernanda B. Morais. **A Intertextualidade no Teatro e Outros Ensaios**. Niterói: Editora universitária. Universidade Federal Fluminense, 1991.

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.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MICHALSKI, Yan. **A Análise do texto teatral**. São Paulo: Cutrix, S/D.

NETTO, José Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NORTH, Winfrind. **Panorama da semiótica: de Platão a Pierce**. São Paulo: Annablume, 1995 (Coleção E;3).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. 4. ed, 3 impressão. Campinas: Pontes, 2003.

PASTA, José Antonio Júnior. **Trabalho de Brecht: Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea**. São Paulo: Ática, 1986.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PEACHCK, Wardle. **Teatralogia**. Trad. Álvaro Cabral Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Lautréamont**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**: ed. reorg.e ampl. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

Revista Mundo Estranho. São Paulo: Abril; Nov -2004, p. 41-42 - Mensal.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro épico**. 3 ed. Sao Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RICHIE, Donald. **Os Filmes de Kurosawa**. Trad. Maria A. Van Acker. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOUZA, Newton de. **A Roda, a Engrenagem e a Moeda: Vanguarda e Espaço Cênico no Teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP:Annablume, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de Linguagem e Ideologia 2**. Ed. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Tomposon, 2004.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2005. Col. Primeiros Passos; 103).

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

_____, William. **Rei Lear**. Trad. Pietro Nassetii. São Paulo: MartinClaret, 2004.

_____, William. **Hamlet**. Trad. Pietro Nassetii. São Paulo: MartinClaret, 2000.

THOSS, Michael; BOUSSIGNAC, Patrick. **Brecht para iniciantes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

VERLAG, Hermann Luchterhand. **Lai-Tu, A Amiga de Brecht**. Trad. Marijane Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VIEIRA, Paulo, **O teatro como representação do mundo**. Cultura Vozes, n 5 set./out. 1999.

VIOLETTE, Morin; BREMOND, Claude; METZ, Christian. **CINEMA, Estudos de Semiótica**. . Col. Seleção de ensaios da revista "COMMUNICATIONS". Petrópolis: Vozes, 1973

WILLETT, Jonh. **O Teatro de Brecht: visto em oito aspectos**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

YURI, Lotman. **La Semiosfera**. Trad: Anda Ledenko. Col. Nouveaux Sémiotiques, Limoges/France:PULIM,1999.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS:

THE PASSION OF THE CHIST. Direção: Mel Gibson. Produção: Marquis Films. Intérpretes: Jim Caviezel, Mônica Bellucci, Rosalinda Celentano e outros. E.U.A: ICON Productions DVD. (96 min.) 2004.

HANGING UP. Direção: Diane Keaton. Produção: Delia Ephon e Lavrence Mark. Intérpretes: Meg Ryan, Diane Keaton, Lisa Kudron e outros. EUA: Ameciran/ Sonic. DVD. (94 min.)2000.

JESUS OF NAZARETH. Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Franco Zeffirelli e Vincenzo Labella. Intérpretes: Robert Power, Anne Bancroft, Ernest Borgnini, Laurence Olivier, Anthony Quint e outros.Italia-EUA. RAI/ITC Entertainmaent. DVD(286 min.) 1979.

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

THE KING IS ALIVE. Direção: Khristian Levring. Intérpretes: Miles Anderson, Romane Bohringer, David Bradley e outros. Dinamarca: Newmarket. DVD (110 min.) 2000.

KILL BILL -(Volume one). Direção: Quentin Tarantino. Intérpretes: Uma Thurman, Lucy Liu, David Carradine e outros. E.U A Miramax Films DVD (111 min.) 2003.

MICHAEL JACKSON NUMBER ONES: Epic music video. 2002.

NAKED LUNCH. Direção: David Cronenberg. Intérpretes: Peter Weller, Judy Davis e outros. E.U.A. Centry Fox/Recorded Picture Company. DVD (115 min.)1991.

300. Direção: Zack Snyder. Intérpretes: Gerard Butler, Rodrigo Santoro e outros. E.U.A. Warner Bros Pictures / Virtual Studios / Legendary Pictures / Hollywood Gang Productions / Atmosphere Entertainment MM . DVD (117 min.) 2007.

APÊNDICE A – Exemplos de personagem-signo em diversos meio midiáticos.

Em meio as constantes descrições conceituais arroladas até este momento do trabalho, talvez alguns exemplos do mundo simbólico-estético da contemporaneidade – a par das obras analisadas (King Lear e Ran) – possam assentar o que até agora dissemos sobre o estatuto ou necessidade da idéia da personagem-signo. Pois, infiltrados como Visual-Scape ou mesmo como Im-signos, várias são as representações sígnicas da dimensão humana – personagem – cujas formulações tornam-se complexas e sua compreensão interna um desafio teórico, de maneira que, pelo crivo da personagem-signo propomos ativar alguns de seus significados mais imediatos.

Podemos tomar como um primeiro caso, a figura emblemática do maior astro da cultura pop mundial, *Michael Jackson*, que neste ano completa 25 anos de sua aparição sígnica como tal, através do disco/música/clip **Thriller** (1983).

Há neste artista um cruzamento sígnico entre as personagens-temas das músicas que figuram sobre a personagem-cantor e, o próprio cantor, coadunados sob variados fios sígnicos; o dançarino/cantor da primeira fase solo em “*Don’t stop ’til you get enough*”, “*Rock with you*” e “*Billie Jean*”, o pacificador das gangues de periferia “*Beat It*” e “*Bad*”; o lobisomem/zumbi em “*Thriller*”; o gangster/dançarino/cantor dos bares e ambientes de crimes e violência como em “*smooth criminal*”; o conquistador e performem em “*The may you make me feel*”, “*Remember the time*”, e “*Liberiam Girl*”, e também como a própria materilização da inter-racialidade com “*Black or white*”, sem contar suas encarnações em animais (leões, gatos, tigres etc.), e como prodígio humanista e ecológico dos últimos trabalhos e, a recente teatralidade no Brasil com a música-clip “*They don’t care about Us*”, ao incorporar a interculturalidade brasileira, no entre-lugar simbólico do país Salvador-Rio de Janeiro, onde como “ex-negro” junta-se aos negros brasileiros para gritar conta as injustiças locais; entre tantos.

Vale lembrar que, embora as questões raciais não estejam locadas no âmbito da etnia, ou seja, na cor da pele, no caso de Michael Jackson parece ser flagrantemente inseparável.

Clip/ Música: *Don't stop 'til you get enough*Clip/ Música: *Smooth criminal*

FIGURA 03. Trechos de clip's musicais do cantor Michael Jackson. Fonte: MICHAEL JACKSON NUMBER ONES, 2002.

Todas essas personagens-signos de Michael Jackson contudo, operacionalizam o conflito maior: a sexualidade e a etnia que acompanha a personagem principal deste artista: a mudança da cor da pele e os escândalos sexuais comprovam a epiderme desses outros signos. Assim, a mescla sígnica advinda dos textos musicais, das imagens dos *clips* que lhe dão vida e o próprio artista, se recolhe significamente para formar a personagem *Michael Jackson*, ou seja, o cantor utiliza-se das várias personagens sonoro-visuais que as músicas/clips desenvolvem para atuar como símbolo da música pop. Ele é portanto, o resultado das várias personagens – “signos” - que encarnou para apresentar-se por meio delas próprias. Em outras palavras, o signo *Michael Jackson* só o é por meio das personagens que lhe traz à baila como intérprete musical. Não há como separá-las, as personagens-temas operam uma acumulação sígnica que formula a própria personagem cantor: *Michael Jackson*.

Clip/ Música: *Thriller*Clip/ Música: *Black or white*

Clip/ Música: *You are not alone*Clip/ Música: *Blood on the dance floor*

FIGURA 04. Trechos de clip's musicais do cantor Michael Jackson. Fonte: MICHAEL JACKSON NUMBER ONES, 2002.

Outro curioso caso é da personagem “Eddie the Head” (Eddie, a cabeça) desenhada pelo artista plástico *Derek Riggs* e cuja materialização começou como pano de fundo visual-pictórico para os shows da banda Iron Maiden¹ e hoje possui vida própria sonoro-textual-visual. Sua presença virtual transportou-se plasticamente com muito vigor para as capas dos discos da banda, em que a primeira polêmica se fez marcante ao ladear com a primeira ministra britânica da década de 80, Margaret Thatcher. Após inúmeras versões narrativas no interior das capas dos discos, Eddie transfigurou-se em outros códigos, inclusive através da performance no palco durante os shows da banda. Sua ação sígnica transita entre as linguagens pictórica-sonora-visual-verbal, sem, contudo se fixar em nenhuma delas (aparição real - performance teatral -, clips, animações, Games, quadrinhos, etc.). Eddie é um rastro sígnico-discursivo de si mesmo, mas sua presentificação fixa, ora é apenas uma imagens – que narra – num ambiente mundial ou fictício numa capa de suporte digital-musical e também em camisetas, **souvenirs** diversos, brinquedos etc; ora é uma animação, um *clip*, um filme e, outras vezes assume a “versão humana” no palco. Não dá para demarcar a ação sígnica-narrativa-discursiva de Eddie sem a compreensão de que ela é uma personagem-signo que transita interdiscursivamente em variados códigos discursivos do campo musical: sonoro-visual-verbal e, apesar dessa virulência de alternâncias da sua presentificação, conserva a dimensão visual de sua linguagem matricial inicial nas constantes incursões como pictografia.

¹ Banda inglesa de Heavy Metal, considerada paradigma do espaço musical desse gênero, iniciada em 1975-1976.



FIGURA 05. Gravuras de Eddie, a cabeça. À direita: Mix caricaturado de suas mais emblemáticas facetas. À esquerda: foto de sua aparição no palco de um concerto da banda em Frankfurt (Alemanha) 2005. FONTE: Revista Mundo Estranho, 2004.



FIGURA 06. Gravuras de Eddie, a cabeça. Capas dos discos/Cd's da Banda. FONTE: Revista Mundo Estranho, 2004.

Na mesma esteira de Eddie tem-se a banda virtual Golliraz, em que a ação sígnica predominantemente sonora é reforçada pelas personagens criadas para materializar a musicalidade. Elas presentificam a ação sonora. Não existem senão como personagens da criação de músicos e profissionais da mídia para garantir a idiossincrasia características dos enlaces humanos que descrevem: jovens que habitam

o mundo digital-musical da modernidade. Sendo, portanto, personagens-signo daquilo que tentam representar: uma banda de jovens, que mesmo com a aparição virtual, encerram as figuras humanas na qual representam. Apesar de não existir na realidade, os membros da banda possuem características de qualquer personagem ou mesmo personalidade do mundo musical. Cantam, dão entrevistas, vendem produtos associados à banda, e ultrapassam, como mercadoria, o ambiente puramente musical, para figurarem em Games de toda ordem, além é claro, de venderem a música que executam e, possuem visualidade singular que os diferenciam tanto de outras figuras do mundo virtual, quando de outras bandas de “carne e osso”.



FIGURA 07. Gravuras do CD: *Demon Days*, da banda Virtual Golliraz: (2005).

Outro exemplo, agora do cinema, que pode ser convocado como personagem-signo está no filme *Kill Bill – Vol 1 –* (2003), de *Quentin Taranino*. Trata-se de “*O-Ren Ishii*”, personagem que faz parte do grupo de extermínio Víboras Mortais perseguida e segunda vítima da vingança da protagonista do filme “*The Bride/Black Mamba* (Noiva/Mamba Negra)”. No filme *O-Ren Ischii* possui uma dupla aparição quanto a sua presentificação na linguagem: como representação realista e como pictográfica. Assim é que no meio da ação a personagem representada pela atriz *Lucy Liu* adquire a representação em Mangá-Animê², no feedback que mostra como ela presenciou, quando criança, a morte dos pais. Neste caso a mudança não é de

² Tipo de desenho animado japonês de grande popularidade mundial produzido a partir da técnica do Mangá (quadrinho japonês) que recebe o tratamento narrativo do filme.

referência, pois a personagem continua a mesma, o que muda é a forma de linguagem de representação (da narração cinematográfica para o Mangá-Animê) no interior do sistema fílmico que revela sua ação.

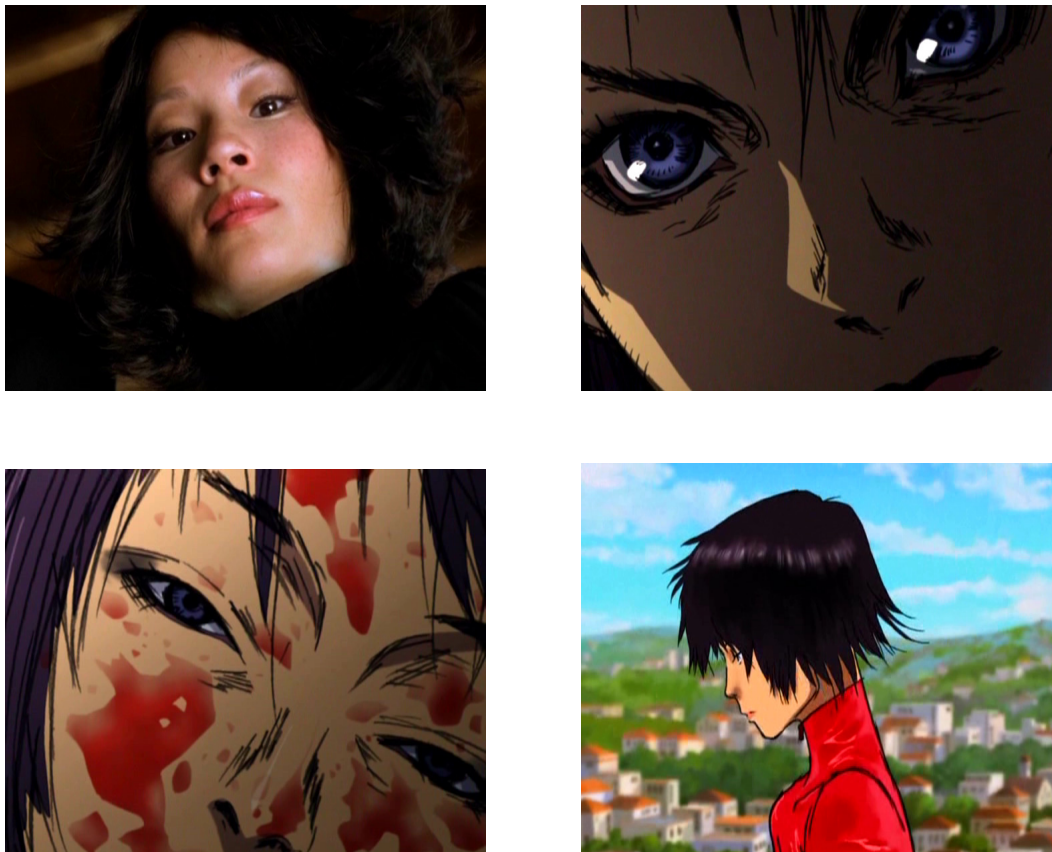


FIGURA 08. A Personagem *O-Ren Ishii* e sua versão em Mangá-Animê. Fonte: Kill Bill – Vol 1 (2003).

O corte semiótico da personagem de uma para outra linguagem não exaspera nem provoca qualquer distanciamento na sua significação. A idéia de personagem-signo atuará num caso como este para definir os traços signos que comprovam a natureza sígnica de cada faceta da personagem como sendo a mesma e única (personagem). Muito embora não haja dificuldade nenhuma em identificar a personagem do Mangá-Animê como *O-Ren Ishii*, a utilização da idéia de personagem-signo neste caso se volta para a detecção das características sígnicas da personagem em sua contingência dupla: como filme e como Mangá. Ou seja, a identificação dos signos que sustentam a personagem e os elementos – situações – que se formulam como signos que comprovam a unicidade da personagem.

Enfim, como esta personagem modula-se como uma auto-tradução, um hibridismo interno no nível do intracódico a utilização do pressuposto da personagem-signo poderá descrevê-la em termos sígnicos, demonstrando, de um lado, a sua duplicidade e hibridismo, e de outro a particularidade como personagem única e singular.

Vimos que a personagem *O-Ren Ischii* se reposiciona de duas maneiras sígnicas no interior da mesma obra, porém muitas são as ocorrências de personagens que se apresentam em duas linguagens distintas.

Ou seja, ocorre nestes casos a curiosa presença dupla de uma mesma personagem em dois sistemas (na literatura e no cinema) como pode ser abundantemente constatado com as personagens de HQs³ que ganharam a consubstanciação fílmica como por exemplo: *Super-Man*, *Spiderman*, *Capitan América*, *Hulk* e mais recentemente *Iron-Man*.

Todas estas personagens transitam simultaneamente nos HQs; nos Desenhos amados; e nos filmes. A relação sígnica instala-se tão somente quanto aos suportes e a forma de representação das mesmas pelo acréscimo da imagem em movimento.

Nesta esteira de dupla aparição ou continuidade sígnica da mesma personagem em mais de um suporte e conseqüentemente codificação de linguagem, chamamos a atenção para a personagem histórica *Leônidas*, que teve uma convocação do interior do Graphic Novel *300*, de Frank Miller para o filme homônimo dirigido por Zack Snyder. Em que, o valor sígnico (verbo-visual e imagético) da personagem do Graphic Novel não se altera no filme, exceto o aspecto dimensional da imagem que a representa com movimentos e através de um ator.



³ Desenhos em quadrinhos: Comic.

FIGURA 09. A Personagem *Leônidas* em sua versão no novel grafic e fílmica. Fonte: 300 - Warner Bros Pictures (2007).



FIGURA 10. A Personagem *Leônidas* em sua versão no novel grafic e fílmica. Fonte: 300 - Warner Bros Pictures (2007).

De forma que apesar da mudança, migração de uma para outra linguagem e conseqüentemente suporte, a personagem *Leônidas* é a mesma. Não havendo neste caso a necessidade de entendê-la como personagem-signo, isto porque as ativações sógnicas de uma para outro suporte não se alteram.

Por fim, para encerrar os exemplos com a tradução fílmica de uma obra literária, vejamos o caso da personagem *Bill Lee*, do filme *Naked Lunch* tradução de: *The Naked Lunch* (almoço nú), romance de Beatnik William S. Burroughs, pelo cineasta canadense David Cronenberg.

É ponto pacífico o entendimento de que o tema central do drama é a própria escrita literária e de como a criatividade do autor pode ser contagiada por circunstâncias do próprio ato criativo. A inter-relação com Kafka é explícita, inclusive há um comentário de *Joan*, mulher de *Lee*, sobre como a droga que utiliza é uma sensação literária-kafkatiana:

JOAN - É uma viagem “muito” literária. Muito literária.

LEE - O que quer dizer com “viagem literária”?

JOAN – É uma “viagem” kafkaniana. Você se sente como um inseto. Experimenta?

LEE - Não sei bem, não sei... Acho que os nossos metabolismos são muito diferentes.

JOAN - Quais? O teu e o do Kafka?

LEE - Pensava que já não fazia mais coisas esquisitas.

Na verdade, toda a narrativa fílmica pode ser considerada como signo icônico da obra de Kafka. Em particular: “A metamorfose”.

No filme a ação tradutora se espalha como vários elementos do drama de *Gregor Samsa*: a atmosfera perceptivamente hostil e surreal, seqüências dos acontecimentos com traços subjetivados da realidade, incompreensão da mudança e conseqüente a busca de um sentido explicativo e, sobretudo os insetos como metáfora da mudança, da percepção psicológica da personagem central *Samsa/Lee*.



FIGURA 11. A direita: Lee e Joan. A esquerda Lee escrevendo em sua máquina-inseto. Fonte: NAKED LUNCH (1991).

A diferença fundamental se dá no percurso e local de transformação das personagens: *Gregor* se torna um inseto da noite para o dia no interior de seu quarto, enquanto que *Bill* entrever-se mudado a partir das relações que tem no cotidiano em meio as relações diversas num período de tempo mais ou menos longo, possivelmente entre duas a três semanas. Na personagem de Kafka a metamorfose se dá no interior do corpo, na de Cronenberg ela é vista e realizada nos outros – externamente – que intenta entrar no corpo como alimento: os insetos são comidos, desejados como uma

necessidade. Contudo, nas duas narrativas o corpo – psicológico e/ou físico – demarca a ação das personagens, é ele como no Visual-scape quem resguarda os signos da mutação, da transformação, da metamorfose. Dadas estas características, todo o filme acaba sendo um signo icônico e simbolicamente ligado à obra de Kafka. A personagem-signo pode neste particular:

1) Registrar como a personagem de “*A metamorfose*” se torna o próprio filme de *David Cronenberg* através dos recursos conjuntos da *redução*; do *deslocamento* e da *transformação* nos seus dois assentamentos: *simplificação* e *ampliação*.

2) Esclarecer que não será através da simples comparação de como cada corpo (o de Samsa e o de Lee) promove e sente a mudança, mas da operação, no âmbito sígnico, de como o corpo metamorfoseado de *Gergor Samsa* é traduzido como filme em sua totalidade. De maneira que a relação analítica da personagem-signo conspira dentro da relação corpo-filme ou o filme como o corpo de *Samsa* metamorfoseado *na e pela* tradução

Como se pode ver nestes exemplos a conceituação da personagem-signo propõe a visualização da relação sígnica – Visual-scape, im-signos, interdiscursividade, o médium tecnológico, etc. – da personagem nas mais variadas tipologias e/ou gêneros de produções. Não se restringindo as personagens literárias, mas acossando-as nas mais distintas formas de interação que ela pode ter com as demais linguagens e códigos estéticos.

Os exemplos demonstram ainda que a hibridação das matrizes das linguagens favorecem o aparecimento de novos campos discursivos e de suportes para personagens que surgem no trânsito sígnicos dos próprios códigos.