

# *KING LEAR*, DE JEAN LUC GODARD: UMA TRAGÉDIA?

Thais Flores Nogueira Diniz  
*UFMG*

## ABSTRACT

**The article discusses Shakespeare's King Lear filmic translation/adaptation by Jean-Luc Godard as a transformation/negation of genre. It also shows that the filmmaker's non-conventional treatment of theme and form changes the play into a "mock-film".**

Nesses cem anos de existência do cinema, grande parte dos roteiros cinematográficos tem tido sua origem em obras literárias. Por sofrerem as mesmas restrições que qualquer tradução e por se apresentarem como signos icônicos das obras que lhes deram origem, essas adaptações podem ser consideradas como traduções intersemióticas. Uma das restrições a que estão sujeitas as traduções está relacionada ao gênero.

Alguns teóricos da tradução afirmam que o gênero de uma obra pode sofrer transformações, seja pela substituição de elementos dentro do próprio gênero, que passa a ter novas características, seja pela alteração radical da obra, que passa a pertencer a outro gênero. Hendrik Van Gorp, em seu artigo "Translation and Literary Genre: the European Picaresque Novel in the 17th and 18th centuries", ilustra esse fato, relatando que traduções de romances picarescos na Espanha, nos séculos XVII e início do século XVIII, tiveram interpretações livres, nas quais fatores ideológicos, estéticos e religiosos tiveram parte importante, e que, em alguns países, serviram de modelo para imitações posteriores do gênero ou para a sua transformação.

O objetivo desse trabalho é apresentar o filme de Jean-Luc Godard, *King Lear*, como um exemplo desse tipo de tradução. A obra de Shakespeare, peça trágica do Renascimento, ao ser traduzida/adaptada para o cinema, passa a ser mera referência dentro da obra do cineasta francês, sem conservar o gênero no qual foi inicialmente concebida, embora o filme conserve o título shakespeariano.

Sabe-se que essa peça veio sendo traduzida através dos tempos e, em cada época, assumiu um tom diferente. A história de Lear e suas três filhas, contada através dos anos, ilustra espécies diferentes de re-escritas. Nas muitas formas que tomou, desde quatro séculos antes de Shakespeare, Cordélia e Lear estão sempre presentes: a filha consciente da exata dimensão do amor pelo pai, e este, apoiando-se em um poder que não consegue delegar. A ênfase vem variando. Depende do interesse do autor, seja na divisão do reino, seja na transmissão da herança, seja na recompensa às virtudes cristãs. Em contraste com a versão de Shakespeare, todas apresentam um final feliz para Lear, que acaba sempre reconciliado com Cordélia e reconduzido ao trono. Também na versão de 1680 escrita por Nahum Tate, que perdurou até 1834, o fim trágico é abolido. Para recuperar o final feliz das versões anteriores a Shakespeare, Tate insere até um casamento entre Cordélia e Edgar. Os pontos hoje considerados centrais como a presença do Bobo e a loucura de Lear e de Edgar desaparecem. Somente no século XIX é que algo parecido à peça de Shakespeare é

reintroduzido no teatro, mesmo assim com a omissão de vários trechos. Mas é mesmo no século XX que as versões parecem mais "fiéis" ao texto escrito de Shakespeare. Isso se deve ao fato de que o uso controlado dos recursos modernos nas produções teatrais contemporâneas permite aos diretores uma interpretação própria, sem necessidade de mutilar o texto. Em analogia, podemos dizer que hoje os filmes de Shakespeare conseguem ser muitas vezes "fiéis" ao texto escrito, apesar de serem interpretações individualizadas. Isso nos mostra que o posicionamento do tradutor no momento da produção tem um papel predominante na forma final do texto. Mostra também que, apesar de muitas vezes "fiel" ao texto escrito, a tradução pode perder o tom do "original" e transformar-se em "interpretação/recriação".

Em seu estudo clássico, A.C. Bradley, ao analisar as características da tragédia shakespeariana, define o termo tragédia como "uma história de ações humanas que produz calamidade excepcional e termina com a morte de um homem"<sup>1</sup>. O centro da tragédia se encontra, pois, na ação que leva à catástrofe. Nesse sentido, *King Lear* é considerado uma tragédia, pois são as ações de Lear que desencadeiam seu infortúnio. Segundo Bradley, *King Lear*, como tragédia nos moldes renascentistas, é exemplar.

Em sua obra, T.G.A. Nelson afirma que a tragédia e a comédia se sobrepõem em algum ponto, seja no assunto, na estrutura ou nos recursos de enredo. Ele exemplifica essa afirmação comparando a tragédia *King Lear* com a comédia *As you like it*, ambas de Shakespeare<sup>2</sup>.

Em seu filme, Godard se apropria dessa idéia. Consciente da dificuldade de fazer um filme nos moldes da tragédia, e de que *King Lear* e *As you like it* têm muito em comum, Godard parece ratificar, através das imagens do cinema, o que Nelson afirma em seu livro. Para isso, faz um jogo de imagens. O cineasta leva sua personagem, William Shakespeare Jr. V, através das palavras de D. Learo e sua filha Cordelia, personagens de "sua tragédia", a tentar recordar-se do nome da comédia, escrita por Shakespeare, *As you like it*. Mas Godard ainda tenta imitar o estilo da obra de Shakespeare no que diz respeito ao jogo de palavras, característico do dramaturgo. Nesse sentido, estaria fazendo uma paródia, ao fixar-se em um estilo individual. No filme, a personagem William Shakespeare Jr. passa por etapas de ensaio e erro no processo de memorização. Aos poucos, aproxima-se do título correto, usando frases correlacionadas e

1. BRADLEY, 1950.

2. NELSON, 1990.

intermediárias como “As you wish...” ou “As you watch...” No momento em que diz essa frase, ele olha para o relógio (watch, em inglês significa relógio de pulso), concretizando, na imagem, o trocadilho verbal. É como se a...

...voz consciente da ironia tradicional estivesse sendo suplantada pela voz do texto auto-consciente, ... que se volta para si mesmo, fazendo citações e confessando fazê-las, isto é, identificando para o receptor interessado os códigos usados na sua construção<sup>3</sup>.

Assim como o texto de Shakespeare é re-apresentado pelo filme, também o é a noção de que os limites que separam os gêneros não são nítidos. O filme torna-se pois uma leitura inesperada e não convencional, apontando para uma tomada de consciência crítica.

Ao estudar o filme de Godard com o objetivo de verificar se a obra conserva o gênero dentro do qual foi inicialmente concebida, temos de analisar os elementos da tragédia de Shakespeare que foram mantidos e os que foram transformados ou desapareceram. Finalmente devemos investigar as razões desses resultados.

No mundo ocidental, a tragédia vem sofrendo mudanças radicais. Os fundamentos dessa transformação subjazem a todas as tragédias.

[...] Colocar a luta do homem num cosmo misterioso da Natureza, da sociedade humana e do Divino, simultaneamente, tem sido difícil para os dramaturgos. Depois do século XVII e do desaparecimento da função do drama — em parte comunitária e em parte cerimonial— desenvolveu-se um enorme público leitor para o romance e para os novos escritores que desejavam explorar os problemas básicos de maneira mais natural<sup>4</sup>.

A ausência de um teatro trágico no século XX é explicada pela naturalidade com que o homem moderno hoje enfrenta seus problemas. A política, a psicologia, as ciências sociais e físicas, o nacionalismo, todos oferecem razões para a forma como o homem traça seu próprio destino. Atualmente o homem não é testado, mas atormentado, não por deuses, mas pelo demônio. Como a tragédia nasceu da impossibilidade de uma vitória clara na luta entre o homem e os poderes superiores, ela desaparece

3. DUARTE, 1994.

4. PREMINGER, 1965. p. 863.

do drama moderno onde essa luta parece impossível, já que o herói agora é sempre salvo de uma morte significativa, por ser condenado a uma vida sem sentido. A mudança de enfoque, no teatro nos séculos XIX e XX, deve-se pois à falta, no mundo de hoje, das preocupações características da tragédia. Isso resultou no abrandamento do mistério trágico no universo e na sociedade, e conseqüentemente, no teatro. Inseguros quanto à posição ocupada, no mundo, pelo homem, a quem faltam as certezas filosóficas dos antigos, os críticos e os dramaturgos atuais vêm experimentando um número enorme de abordagens, propiciadas por uma variedade de culturas e gêneros mais ricos.

Numa relação intertextual é fácil perceber a interrelação das estruturas temáticas, no nível representativo. Entretanto, a relação com a estrutura formal, característica de um gênero desaparecido historicamente, é mais difícil. As estruturas dependentes do código se misturam às dependentes da sua realização. O código impõe a si mesmo, como limite, a prescrição de um certo número de estruturas, igualmente semânticas e formais, que constituem uma espécie de “arquitrato”. Os arquétipos de gênero, por mais abstratos que sejam, constituem ainda assim estruturas textuais, sempre presentes no espírito daquele que escreve. Será possível dizer que um texto entra em relação intertextual com um gênero? Será possível dizer que o texto de Godard entra em relação com a tragédia?

Apesar de apresentar-se em alguns momentos como cômico, o texto filmico de Godard tem uma relação subjacente com o texto trágico. O conflito interior de Cordélia, exemplificado por sua atitude quando chega o telex das irmãs, continua presente. Também se mostra evidente o conflito de D. Learo, transformado em ciúme explícito, quando percebe que a filha está sendo cortejada pelo jornalista e pergunta, enraivecido, se este estaria querendo compor uma peça para sua filha. No contexto do filme, a pergunta é irônica, já que é o próprio Godard, e não apenas a personagem William Shakespeare Jr. V, que está querendo escrever/produzir a peça/texto. Mas o conflito é evidente. Existe uma espécie de paródia centrada no gênero.

Em concordância com os tempos modernos em que se admite a impossibilidade da vitória do homem sobre forças incontroláveis e o desconhecimento do lugar ocupado pelo homem no universo, Godard parece abandonar os elementos da tragédia. Para isso, recorta o texto de Shakespeare e o dispõe num contexto diverso, fazendo uma re-leitura do passado e uma leitura do presente. As imagens são extraídas de trechos distintos: do texto de Shakespeare, de outros textos do mesmo autor, de

trechos do livro de Fried e de Virgínia Woolf. Justapostas, essas imagens compõem um novo texto. É como se o cineasta estivesse se apoderando da linguagem do autor da tragédia para descrever uma cena que estruturalmente continua idêntica, apesar da distância de quase 500 anos. Em seu trabalho de apropriação, além dos textos alheios, como, por exemplo, linhas do filme *Joana D'Arc* de Bresson, Godard também se apropria de seus próprios textos, como por exemplo a insistência no perfil de Molly Ringwald, que já ocorrera em filmes anteriores. A atriz, adequando-se às imagens femininas caras a Godard, é colocada em posição pensativa, em close up, contra a claridade, refletindo diferentes intensidades de luz.

O filme se apresenta assim, como se sugere nos intertítulos, como um texto em conflito contínuo: “um estudo”?, “um esclarecimento/clareira”?, “uma abordagem”?, “um texto/alguém apunhalado pelas costas?”. O próprio Godard deixa dúvidas a respeito de todas essas questões. O leitor nunca sabe, ao certo, o que está acontecendo. Essa dúvida/engano lançado(a) ao leitor pode ainda ser ilustrado(a) pelo intertítulo, “Fim”, que aparece várias vezes projetado na tela, anunciando o fim do filme, porém nunca verdadeiramente indicando o seu desfecho. Godard parece estar brincando com o leitor. Em vez de concentrar-se em “uma história de ações humanas que produz calamidade excepcional e termina com a morte de um homem”<sup>5</sup>, isto é, em assunto próprio da tragédia, enfoca temas corriqueiros. Apresenta elementos da tragédia, mas acaba por negá-la. O filme se apresenta como adaptação de peça trágica, mas nega-a no tema.

Mas, além de negá-la através do tema, também o faz pelos aspectos formais. Na categorização de Cattrysse, o filme se apresenta como uma tradução inovadora, já que as convenções do gênero de origem são abandonadas em favor das convenções próprias do estilo do cineasta francês. No filme de Godard, podemos encontrar muitos marcadores, não da relação entre o texto e o filme, mas da relação entre o filme e alguns elementos que, juntamente com o texto de Shakespeare, também regularam sua produção. Esses marcadores poderiam indicar, ademais, a ausência da tragédia.

Um deles é o recurso do estranhamento que Godard emprega, ao fazer uso de duas vozes, uma de personagem presente na tela e outra de ator ausente. A voz em presença é o texto moderno, parodístico, e a da ausência é a voz do texto trágico, parodiado. No filme essas vozes se

5. BRADLEY, 1950.

sobrepõem concretamente, pois Godard as mistura. Como exemplo, cita-se o telex que as irmãs, Regan e Goneril, enviam ao pai. No início da leitura do telex, ouve-se a voz de George Meredith, o Lear de Godard, mas, aos poucos, esta vai sendo substituída pela voz do próprio diretor, depois pela de Peter Sellars e, por fim, por uma voz feminina não identificada. Em outros momentos, é no som que Godard realiza sua mais avançada criação, misturando vozes, ruídos e música. Muitas vezes a trilha sonora é interrompida para dar lugar a diálogos sobre Las Vegas, e outros assuntos referentes à Máfia. Esses textos, porém, apresentam-se parodísticos e parodiados apenas para o leitor familiarizado com o Lear de Shakespeare, pois, não conhecendo o “original”, este encontrará no texto fílmico apenas uma série de disparates.

Outro exemplo seriam as citações. Em forma de imagem ou de palavra, estas permeiam todo o texto fílmico. O livro que D. Learo escreve é um pastiche de dois textos, *King Lear*, de William Shakespeare, e *Ascensão e queda do gangster judeu na América*, de Fried. O primeiro é sobejamente conhecido e aparece como citação explícita. O segundo foi publicado em 1980 e conta a história de dois gangsters famosos, Siegel e Lansky, que supostamente foram os fundadores de Las Vegas. Além de estar presente no filme como um prop<sup>6</sup>, pois D. Learo aparece lendo um exemplar dessa obra, o texto que ele dita para a filha é composto de trechos do próprio livro de Fried. Daí resulta uma versão complexa e, ao mesmo tempo, falsa, de *King Lear* e uma versão mítica de Meyer Lansky, o mafioso, feita por Fried.

Um outro marcador seria o estilo disjuntivo do filme. Esse também marca a relação entre o cinema e o estilo de filme proposto por Godard, que faz com que o texto de Shakespeare seja fragmentado e que a produção cinematográfica seja uma encenação igualmente fragmentada desse texto. A fragmentação pode ser ilustrada quando D. Learo/Lear faz a célebre pergunta: “Quem aqui me conhece?”, pergunta enunciada pela voz do cineasta, Godard, disfarçado de Bobo, mas, ao mesmo tempo, pela voz que recita o Soneto 138 de Shakespeare, o autor do texto recitado por Godard. Qualquer um deles— Peter Sellars, Godard, Shakespeare, Lear ou George Meredith—pode transformar-se no eu da voz que questiona.

Os marcadores da tradução se encontram, ainda, muitas vezes explícitos. A personagem D. Learo tem a ver com a família e o poder, por isso a filha questiona o interesse do pai pela Máfia e ele responde que esta

6. Prop, em inglês, refere-se a qualquer objeto usado no palco.

é a única associação possível para contextualizar a encenação de Lear, talvez porque a Máfia seja um locus do poder, nomeada de “grande família”.

O trocadilho, já mencionado anteriormente, seria outro marcador implícito. Godard tenta, de algum modo, utilizar esse recurso e transportá-lo para seu filme. Isso acontece, por exemplo, quando William Shakespeare Jr. V, na tentativa de lembrar nomes das obras de seu ancestral, procura uma pista nas palavras de Cordelia. Enquanto tenta lembrar-se do nome da peça, repete-o em voz alta, agradecendo a Cordelia em seguida por tê-lo feito recordar-se do nome certo, *As you like it*. Ao fazer isso, Godard está, de certo modo, tentando, através de jogos de palavras, reproduzir o famoso estilo de Shakespeare.

Através dos exemplos acima, podemos afirmar que o filme de Jean-Luc Godard é produzido a partir de um posicionamento totalmente irônico do seu autor. Em vez de imitar, passa a inventar uma realidade. Segundo Lélia Duarte, esse é o resultado da ironia, cujo reino começa quando o artista se reconhece e a seu mundo como fragmentado, incompleto, incongruente. Muitas vezes a intenção não é dizer algo para significar o contrário, mas manter a ambigüidade para demonstrar a impossibilidade de se estabelecer um sentido claro e definitivo. E é o que faz o cineasta. Além de valorizar algo tido como verdade e criticar desvios e normas sociais ou estéticas, o texto concentra-se no enunciado. Para isso, apresenta-se através de voz enunciativa incongruente com outras vozes, ou de discordância entre a voz do narrador e do autor, numa mistura, por exemplo, de tom científico com tom emocional. A atitude irônica pode gerar comédia, mas também paródia, burlesco, caricatura, ao imitar satiricamente, sem o intuito de valorizar a obra parodiada, ao ridicularizar o tema nobre da obra, ao tratar um assunto sério de modo pouco ortodoxo ou um assunto sem importância de modo sério. O filme de Godard pode ser considerado uma paródia por inverter o tom da obra. Mas, por analogia ao termo “mock-play”, pode ser considerado como um “mock-film”. Trata-se de um filme que tem por objetivo ridicularizar os costumes, as convenções e os cineastas de seu tempo. A obra revisitada passa a ter vida dupla, pois surge um segundo plano estilizado ou parodiado, em que o autor emprega a fala de um outro, onde se introduz uma intenção oposta à primeira. A fala transforma-se num local de interações e de oposições, pois o que acontece na tradução/ versão/ adaptação fílmica é o deslocamento do discurso de um autor para outro tom, e a apropriação de cenas e falas desse discurso.

Parece-nos que o intuito do filme consiste em ridicularizar uma

tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, torna-se conhecido e dominante. Mas também pode constituir-se em uma homenagem ao valor da obra, uma vez que a recriação acontece em uma obra canônica. Quando Godard retira do século XVI a peça de Shakespeare para usá-la em seu filme, está praticando um gesto de apropriação. O fato pode ser visto pelos mais conservadores como uma afronta a Shakespeare – existe, sem dúvida, uma atitude crítica e dessacralizadora latente nesse tipo de tradução. Mas percebe-se também uma atitude de respeito pela obra parodiada. Godard pode estar valorizando a obra de Shakespeare, ao escolhê-la para sua adaptação/recriação.

O filme de Jean-Luc Godard, *King Lear*, portanto, apresenta-se como um exemplo de tradução/negação de gênero. Ele traduz a tragédia de Shakespeare, em que a visão é sublime, para uma história sem importância num mundo de banalidades. Em vez de focalizar os conflitos interiores e a procura pela identidade, tem como assunto os conflitos mesquinhos dos nossos contemporâneos, como por exemplo uma briga entre Norman Mailer e o próprio diretor e outras intrigas do mundo do cinema. Fica implícita uma visão da cultura moderna como trivial e limitada, sem a menor possibilidade da grandeza transmitida na visão trágica de Shakespeare. O tratamento dado à peça no filme é pouco ortodoxo, tanto no que toca ao assunto, como na questão da forma. Nesse sentido, a peça renascentista, pertencente ao gênero tragédia, transforma-se em uma distorção tanto da forma como do tema. A distorção acontece de várias maneiras: o sublime é transformado em absurdo, as emoções genuínas interpretadas de forma sentimental, a seriedade, mudada em trivialidade, e o mais importante, surge uma discrepância entre o assunto e o estilo. O filme pode ser visto como a caricatura de uma forma literária, uma tragédia traduzida para outro gênero, que tanto pode ser paródia como negação da tragédia, um “mock film”, em analogia a “mock play”. A tradução que Godard faz de Shakespeare é a de uma testemunha irônica, produto da mediocridade vislumbrada pelo cineasta no mundo contemporâneo.

# A CRIAÇÃO PELO OLHAR

Maria Antonieta Pereira

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRADLEY, A.C. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1950.
- BRESSON, Robert (Dir.). *The trial of Joan of Arc*. França, 1962.
- CATRYSSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation. *Target*. v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.
- DREYER, Carl (Dir.). *Passion of Joan of Arc*. França, 1928.
- DUARTE, Lélia Maria Parreira. *Ironia, humor e fingimento literário*. XXIV SENAPULLI, Campinas, Unicamp, janeiro 1994.
- GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. In: LEROY, Jean, MILNE, Tam (Ed.). *Godard on Godard*. New York: The Viking Press., 1968.
- GODARD, Jean-Luc (Dir.). *King Lear*. França, 1987.
- GORP, Hendrik Van. *Translation and Literary Genre: the European Picaresque Novel in the 17th and 18th centuries*. In: Hermans, Theo (Ed.). *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985.
- NELSON, T. G. A. *Comedy: the theory of comedy in literature, drama and cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- PREMINGER, Alex (Ed.). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1965.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Methuen, 1961. (Arden edition).
- \_\_\_\_\_. *Rei Lear*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. v. 1, p. 621-704.

## RESUMO

**Análisis de algunas imágenes cinematográficas y literarias de la actualidad que redimensionan el papel de la mirada demiúrgica e centinela y recuperan al mismo tiempo varios elementos de una tradición cultural heterogénea.**