

O PERSONAGEM MEURSAULT EM L'ÉTRANGER E SUAS TRADUÇÕES FÍLMICAS

Gabriela de Sousa COSTA¹⁴⁰

RESUMO: Este trabalho tem como *corpus* analítico o romance *L'étranger- O Estrangeiro-* de Albert Camus (1942) e suas traduções fílmicas por Luchio Visconti (1967) e Zeki Demirkubuz (2001) com objetivo de compreender quais as estratégias que os diretores e as equipes utilizam no processo de tradução do personagem Meursault para as telas. Não se trata de uma escolha aleatória, mas baseada na percepção de que personagens e enredo estão entrelaçados de forma complexa e completa, passando a impressão de que são “praticamente indissolúvel”. (CANDIDO, 2014). Por se tratar de um recorte de um estudo mais amplo, o presente estudo analisará Meursault nos primeiros momentos da narrativa: 1) quando ele soube da morte de sua mãe e 2) durante o funeral e enterro. Essas situações iniciais são cruciais para compreendermos um pouco como Camus vai construindo a personalidade *absurda* do personagem no romance, sua indiferença para com a vida e com a morte, e como os diretores traduziram.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica; Personagem; Absurdo.

ABSTRACT: This work has as *corpus* of analysis the novel *L'étranger-The Stranger-of* Albert Camus (1942) and its filmic translations by Luchio Visconti (1967) and Zeki Demirkubuz (2001) in order to understand what strategies the directors and the teams used in the translation process of the Meursault character for the screens. This is not a random choice, but based on the perception that the characters and the plot are intertwined in a complex and complete way, to the point of perceiving them as "virtually indissoluble." (CANDIDO, 2014). Because it is a cut of a larger study, the present study will analyze Meursault in the first moments of the narrative: 1) when he learned of his mother's death and 2) the moments of the funeral and burial. These initial situations are crucial to a little understanding of how Camus builds the "absurd" personality of the character in the novel, his indifference to life and death, and how the directors translated it.

Key words: Intersemiotic Translation; Character; Absurd.

INTRODUÇÃO

Literatura, cinema e tradução

O cinema teve como marco inicial em 1893 com o registro de patente nos EUA do quinetoscópio por Thomas A. Edison e suas primeiras exibições nesse mesmo ano, e a famosa exibição pública dos irmãos Lumière de seu cinematógrafo em 1895 (COSTA, 2012). Poucos anos depois das primeiras apresentações, especificamente em 1901, o diretor e produtor britânico Walter R. Booth lança *Scrooge, or Marley's Ghost* baseado na obra *A Christmas Carol* (1843) de Charles Dickens. Essa é considerada a primeira tradução para o cinema de um livro literário. Segundo o IMBD -Internet Movie Database- o maior catálogo de filmes e informações cinematográficas online, em 1896 já havia sido produzido um filme de curta duração intitulado *Trilby and Little Bilee* o qual adapta uma cena do livro *Trilby* (1894/1895)¹⁴¹ do escritor francês George L. Du Maurier.

¹⁴⁰ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestre em Linguística Aplicada e graduação em Letras francês pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

¹⁴¹ Foi publicado primeiro nas edições mensais de uma revista, só no ano seguinte foi publicado em forma de

Não há dúvida dos diálogos fecundos entre literatura e cinema, os quais emergem desde as primeiras produções cinematográficas, como vimos anteriormente. Assim, pode-se dizer que:

A ideia do cinema (não um filme, não um ator, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, ato simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção (AVELLAR, 2007, p. 9)

Na contemporaneidade, o encontro dessas duas artes continua sendo uma tendência muito forte. A quantidade de livros que vira filme é grande, indo desde obras consideradas clássicas como *Os Miseráveis* e *O Conde de Monte Cristo*, aos famosos *best-seller* como *A Culpa é das estrelas*, *Crepúsculo* e *Código da Vinci*.

Traduzir um romance para o cinema não é um processo fácil, sobretudo porque os diretores e suas equipes transformam signos escritos em signos visuais, de outro modo, acontece um processo de *transmutação* (JAKOBSON, 2003) de um meio semiótico (o livro literário sob a forma escrita) para outro meio (o filme, caracterizado pela imagem em movimento e a presença sonora), processo também denominado de tradução intersemiótica.

Diferente da solidão dos escritores, o trabalho cinematográfico é construindo a muitas mãos, as escolhas e estratégias que envolvem esse processo são pensadas e discutidas coletivamente. Muitas comparações e críticas são feitas por parte do público, sobretudo, no que tange a “fidelidade”, pois há sempre uma expectativa que o filme não “fuja a reputação” do livro.

Contudo, como veremos ao longo deste artigo, nos distanciaremos de concepções tradicionais de tradução pautadas na busca de equivalência ou correspondência a um original inalcançável a medida que entendemos:

A operação tradutória como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, hoje 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, 2013, p.1).

Deste modo, a operação tradutória aqui será estudada como uma reescrita do passado, através de uma resignificação ou reconfiguração no tempo presente, possibilitando projeções ou novas discussões no futuro. Portanto, a tradução vista não como um sinônimo de fidelidade ou cópia fiel, mas como um segundo momento criador, uma nova construção artística.

Contrariamente, autores como Britto (2012) acreditam que “o tradutor tem a obrigação de se esforçar ao máximo para aproximar-se tanto quanto possível da inatingível meta de fidelidade, e que ele não tem o direito de desviar-se desse caminho por outros motivos” (p. 37). Para essa visão tradicionalista traduzir é um processo que busca a todo custo achar um correspondente em uma determinada língua “a altura” do encontrado no texto de partida.

Essas concepções, segundo Carneiro (200), mascaram a face perturbadora do processo de tradução, pressupondo que “os intercâmbios lingüísticos possam se realizar com perfeito equilíbrio, em uma relação idealizada entre povos e culturas, em que duas línguas estão em posição simétrica” (p.92).

Todavia, percebe-se que, assim como a linguagem não é neutra, mas ideológica por natureza (BAKHTIN, 2004), o mesmo acontece no âmbito da tradução, até aquelas ditas imparciais e “fiéis a um original”. Contudo, como nos esclarecem Moreno e Oliveira (200), essa neutralidade é evocada, na maioria das vezes, quando se busca esconder ou não questionar a serviço de quem está determinada tradução ou a servido de quais ideologias, intitulado todas as outras que não servem a essa mesma lógica como subversivas.

Pensar desta forma nos leva, quase sempre, a caminhos prescritivos para o ato de traduzir, como podemos perceber em Britto (2012), resultando em regras do que deve ou não ser feito ou que devemos considerar ou não tradução. Logo, um texto traduzido para o cinema não seria considerado tradução, mas uma adaptação- no sentido restrito do termo.

O processo (re)criador se faz com mais veemência na transmutação intersemiótica, pois os signos empregados, nesse tipo de tradução, têm “tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2013, p.32). Por conseguinte, os signos na tradução intersemiótica buscam caminhos que sejam inerentes a sua estrutura, antes verbal, agora visual, adaptando-se, desta forma, a sua nova sintaxe.

Partindo dessa perspectiva, o presente artigo traz como *corpus* o romance *L'étranger- O Estrangeiro*- de Albert Camus (1942) e suas traduções filmicas por Luchio Visconti (1967) e Zeki Demirkubuz (2001) com objetivo de compreender como o personagem é construído na obra e quais as estratégias que os diretores e as equipes utilizam no processo de tradução.

Tratando-se de um trabalho em fase inicial, o presente estudo analisa Meursault nos primeiros momentos da narrativa: 1) quando ele soube da morte de sua mãe e 2) as passagens do funeral e enterro. Essas situações são cruciais para compreendermos um pouco como o autor vai construindo a personalidade *absurda* do personagem no romance, sua indiferença para com a vida e com a morte, e como foi traduzida- essa personalidade- pelos diretores.

Esta análise será desenvolvida partindo da perspectiva dos estudos comparativos a medida que dialoga com suas duas traduções intersemióticas, trazendo como foco a compreensão do trânsito da tradução, isto é, os caminhos que os signos verbais do romance percorreram ao serem transmutados em signos não-verbais ao passo que analisamos as estratégias utilizadas pelos diretos e equipes durante esse processo.

Albert Camus e sua obra *absurda*

A nova literatura emergente na França durante o século passado é marcada pela ousadia, pelo espírito revolucionário, pelo desejo de liberdade. Depois de 1930, especialmente na geração de 40, com o progresso dos partidos comunistas e as guerras civis, a literatura francesa desloca atenção aos problemas sociais, surgindo na França uma onda militante e engajada. Albert Camus (1913-1960), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Simone de Beauvoir (1908-1986) são os maiores representantes desse período.

A obra de Camus é marcada fortemente pela sua teoria do absurdo e da revolução, as quais desaguam no rompimento definitivo com os seus companheiros existencialistas, sobretudo, com Sartre em 1952 após agressivas críticas feitas ao seu livro recém-publicado *L'homme revolté* (1951) na revista Les Temps modernes (AROSON, 2007).

Há no universo literário camusiano uma atmosfera de reflexão sobre a angústia da condição humana, como resultado da busca por sentido na vida e nas mais variadas situações do cotidiano ou o conformismo diante da absurdidade em que vivemos.

O mito de Sísifo (1942), ensaio de Camus, é a primeira teorização sobre o *absurdo*. O título do livro já carrega o ponto chave para compreendermos melhor a temática. Sísifo foi punido pelos Deuses gregos a carregar uma pedra até o alto de uma montanha, mas sempre que estava quase chegando, a pedra rolava ladeira abaixo e voltava para o ponto inicial e assim recomeçava todo o trabalho dele novamente. Não importa o que ele fizesse, o seu esforço nunca seria suficiente para fazer a pedra chegar ao topo. Desta forma, Sísifo foi condenado por toda a eternidade à uma atividade sem sentido, inútil ou, nas palavras de Camus, absurda.

O mito corresponde no ensaio de Camus a uma metáfora sobre a condição humana e de seus inúteis esforços para dar sentido a uma vida sem sentido. Segundo o autor, o encontro com o *absurdo* acontece quando o homem se depara face a face com a sua condição e **toma consciência** que não há um sentido nela ou na vida. Camus (1942) acredita que seja nessa impossibilidade de compreensão do mundo que:

O homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o autor e cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade (p.9)

Sentir-se alheio, deslocado ou um estrangeiro diante da vida faz com que o homem se pergunte se vale ou não a pena viver. Muitos encontram o suicídio como solução para a questão da absurdidade, pois chegam a conclusão que viver não vale a pena. Entretanto, essa é a contradição fundamental do absurdo, segundo Camus (1942), pois mesmo diante da absurdidade da existência e a indiferença diante da morte, essa existência deve ser preservada.

Na obra estudada, por exemplo, o personagem Meursault pouco antes da sentença final sobre sua execução chega à conclusão que: “ todos sabem que a vida não vale a pena ser vivida” (CAMUS, 1942, p. 171, tradução minha), desta forma ele acredita que não faz diferença viver mais um pouco ou morrer logo. Essa indiferença diante da existência é uma característica importantíssima para a temática do *absurdo*, entretanto percebe-se que o personagem enfrenta suas escolhas, paga por suas ações, mesmo que isso o leve à morte, mas não tira a própria vida, ele aceita sua condição de condenado e se conforma com sua nova situação.

L'étranger (1942) é considerada a narrativa mais famosa de Camus e desde então vem gerando inúmeras discussões, pesquisas e traduções, resultando em sua publicação em mais de quarenta línguas diferentes. Em 1967, Luchio Visconti, renomado diretor italiano, lança uma transmutação ou tradução para as telas do romance camusiano. Visconti é conhecido pelo forte interesse em levar para o cinema obras literárias, à exemplo desta, podemos citar: *O Inocente* (1976), *O Leopardo* (1963) -vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, *Morte à Veneza* (1971) e *Noites Brancas* (1957).

Trinta e quatro anos após sua primeira tradução para o cinema, a obra camusiana ganha uma segunda com o filme *Yazgi* (2001) de Zeki Demirkubuz, diretor e produtor turco, o qual apresentou suano Festival de Cannes no ano seguinte ao seu lançamento.

A construção de personagens na literatura

Ao abordar a construção do personagem na literatura, Rosenfeld (2014) acredita que é “a personagem que com maior nitidez torna patente a ficção, e através dela que a camada

imaginária se adensa e se cristaliza” (p.21). O autor explica que alguns romances podem ser confundidos no primeiro momento com uma carta, um diário ou com obras históricas, entretanto é com o nascimento de um ser humano (ou ser humanizado, antropomórfico) que o caráter fictício do texto se torna evidente. Ou seja, é a partir do momento que o narrador se identifica com o personagem, trazendo sua perspectiva ou se colocando dentro dele que o caráter fictício da obra nos salta aos olhos.

Rosenfeld (2014) traz uma contribuição importante ao traçar algumas diferenças na busca por compreender a construção de personagens na literatura. O autor acredita que as pessoas são determinadas pela realidade, “apresentando-se como unidades concretas, integradas de uma infinidade de predicados, dos quais somente podem ser ‘colhidos’ e ‘retirados’ por meio de operações cognoscitivas especiais” (p.32). Isto significa que por mais que se busque compreender uma pessoa, sempre teremos uma visão limitada e fragmentada. Não há como conhecer totalmente alguém: seus desejos, seus pensamentos, seus medos e sentimentos mais íntimos, mesmo que essa pessoa nos confidencie, haverá sempre algo que desconhecemos.

Por outro lado, a construção do personagem se faz diferente à medida que surge na e pela palavra, nascendo, conseqüentemente, de uma construção esquemática do autor, tanto o que se refere a sua forma física como psíquica. É apenas na ficção que se pode dizer que os seres humanos se tornam “transparente”, ou seja, podemos conhecê-los a fundo, sua intimidade, seus pensamentos (*ibidem*, p.35). Isto se torna possível por se desenvolverem a partir de uma construção verbal, havendo, conseqüentemente, limitações de possibilidades de interpretação desses personagens, mesmo quando o autor tem um empenho na construção estética no sentido de tornar possível a leitura dele- personagem- sobre diversas perspectivas

Da mesma forma, Candido (2014), ao discutir a construção da personagem, afirma que “no romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (p.58). Porém, isso não significa que o personagem seja menos profundo que uma pessoa real, mas que a sua profundidade está visível aos nossos olhos a partir do texto que o autor nos oferece. Algumas vezes, a criação literária é tão bem elaborada que chega a nos dar a impressão de que o personagem construído é um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, entretanto ao fazermos uma análise mais profunda compreendemos que, ainda assim, trata-se de um todo coeso e lógico, diferentemente, das pessoas reais (CANDIDO, 2014).

Nosso recorte sobre a construção de Meursault corresponde ao primeiro capítulo do livro, que vai desde da notícia da morte de sua mãe até o final do sepultamento. Assim como Brait (1985), esse trabalho parte da percepção que ao escolhermos descrevermos e analisarmos determinadas características, o personagem será apreendido a partir dessas escolhas, isto é, deve-se compreender que teremos uma compreensão parcial, e que pensar o contrário seria reduzir o trabalho do escritor e “a sua dimensão aos grilhões teóricos” que escolhemos para nossas análises (p. 56).

Meursault de Albert Camus

Enquanto O mito de Sísifo (1942) consiste em uma teorização sobre o *absurdo*, a obra estudada é a exemplificação da absurdidade através do personagem Meursault e de suas situações vividas na narrativa.

Ambientada em Alger, o enredo se desenrola a partir da narração em primeira pessoa do personagem principal. Desta forma, a trama é tecida sob a sua visão absurda, indiferença perante os acontecimentos ou apatia nos relacionamentos com as demais pessoas e sentimentos.

Meursault é um homem de poucas palavras, se utiliza de frases curtas e diretas, não nutre ambições ou sonhos, sejam profissionais ou amorosos. Até mesmo suas distrações não alteram muito o curso de sua rotina diária, como ler um pedaço de jornal ou ver o movimento das pessoas passando na rua, salvo raros momentos na praia ou cinema com Marie, uma ex-funcionária do escritório em que ele trabalha.

A vida de Meursault é monótona e sem grandes reviravoltas até o dia em que sob um sol forte na praia, mata sem razão um homem com cinco tiros. Faz o primeiro disparo de longe, após uma pausa e a tomada consciência de seus atos, atira mais quatro vezes sobre um corpo já sem vida.

Esse momento é um divisor de águas na vida do personagem, pois como ele mesmo diz “J’ai compris que j’avais détruit l’équilibre du jour, le silence exceptionnel d’une plage où j’avais été heureux[...] Et c’était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheurs” (CAMUS, 1942, p. 93)¹⁴².

Não é por acaso que o livro é dividido em duas partes: a primeira com seis capítulos sem nomes, que se encerram logo que o crime é cometido; a segunda constituída de cinco capítulos, também sem nome, que vai desde os primeiros interrogatórios diante da justiça ao dia de sua execução.

O primeiro capítulo é crucial para a compreensão do desenrolar dos acontecimentos na vida de Meursault, sobretudo, porque sua condenação e sentença final é conduzida não pela forma como assassinou outra pessoa, mas como ele se portou e reagiu nesses primeiros momentos da narrativa diante da morte de sua mãe.

Logo no primeiro parágrafo, o personagem anuncia o falecimento. Ela morava em um asilo em Marengo, cidade situada a 80 quilômetros de Alger. Meursault inicia afirmando que a morte tinha sido naquele mesmo dia, mas depois muda de ideia ao não encontrar indícios de quando exatamente ocorreu, e então diz “c’était peut-être hier”, isto é, pode ter sido ontem ou talvez hoje, mas para ele pouco importa. Não há comoção em suas palavras, é tão objetivo quanto o telegrama que recebeu com a notícia: “Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués”¹⁴³ (p.9).

Diante disso, ele pede ao patrão uma folga de dois dias para ir ao enterro, porém percebe um certo descontentamento do outro diante da situação. Apesar disso, Meursault não sai da zona conformista ou se indigna e rebate o empregador, mas chega a se justificar alegando não ter culpa se a mãe morreu. Em seguida, toma consciência e acredita que não deveria ter dito isso, mas ao mesmo tempo, compreende um pouco a posição do outro, afinal antes do enterro, é como se sua mãe ainda não tivesse morrido e seu luto ainda não pudesse começar.

Essa questão é retomada no II capítulo e Meursault compreende os motivos do patrão em desgostar sua ausência, pois ele precisou se ausentar por dois dias (na quinta e na sexta) tão perto de sua folga habitual de sábado e domingo, ficando praticamente de férias por quatro dias. Todavia diz para si mesmo que não é culpa dele a mãe dele ter sido enterrada na sexta sem comprometer seu final de semana.

Percebe-se que o personagem tenta justificar várias vezes que foi necessário faltar ao emprego para acompanhar o velório e enterro de sua mãe. É um comportamento que para a sociedade causa um estranhamento, até mesmo uma indignação, pois espera-se que diante da morte de alguém tão próximo não seja medido esforços para acompanhar esse momento. Entretanto, esse é Meursault, que muito antes de sabermos seu nome na narrativa,

¹⁴² Tradução minha: Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. E era como se batesse quatro breves pancadas à porta da desgraça.

¹⁴³ Tradução minha: Mãe falecida. Enterro amanhã. Com os melhores cumprimentos

conhecemos sua posição diante da morte, sua falta de abalo emocional ao perder alguém e seu conformismo diante da rotina diária.

Após ser liberado do trabalho, ele vai almoçar no restaurante de Celéste como de habitual, só depois disso que sai para buscar um bracelete e uma gravata preta¹⁴⁴ antes de seguir à Marengo. Essas pequenas atitudes de apatia do personagem e naturalidade em que não segue as normas sociais que vão pouco a pouco tecendo a personalidade absurda dele na narrativa. Meursault depara-se com o *absurdo*, tornando-se um estrangeiro diante da sociedade. Ele não vê sentido em “ritualizações” ou contratos sociais em que nos comprometemos todos os dias, seja no trabalho, em nossos relacionamentos amorosos ou com desconhecidos na rua.

O encontro do personagem com a ausência de sentido é notório quando ele diz ao Diretor do asilo não haver necessidade abrir o caixão de sua mãe para olhá-la uma última vez antes do velório ou do enterro. Para Meursault, não há sentido nisso, assim como também não há no fato de ter que passar a noite acordado sem comer velando o corpo dela. Essas atitudes são para ele comparadas ao trabalho inútil de Sísifo empurrando a pedra que nunca chegará ao alto da montanha. Entretanto, são essas ações “inúteis” que a sociedade espera de todos nós e ao negar isso, ele é condenado socialmente, moralmente e juridicamente pela sociedade.

Ele comeu, fumou e dormiu diante do caixão de sua mãe, se negou duas vezes a abri-lo para vê-la e não chorou nem uma vez, mas ninguém o contestou ou demonstrou estranhamento, não naquele momento. Todos guardaram para si suas condenações pessoais sobre as ações do personagem até o momento em que ele comete o crime e vai a julgamento. Eles encontram nessas atitudes o motivo que o levou a cometer um assassinato, afinal alguém que reage dessa forma perante a morte de uma mãe, é capaz de tudo, sendo o crime apenas uma consequência daquilo que, para os outros personagens, ele sempre foi.

Construção do personagem cinematográfico

A busca por compreender a construção do personagem no cinema se mostra tão importante quanto pensá-lo na literatura, pois se o personagem é o que há de mais vivo no enredo literário, o mesmo acontece no filme. Gomes (2014) acredita que os personagens são responsáveis por guiar a construção cinematográfica, desta maneira “a estrutura do filme baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista de sucessivas personagens” (p.107). Entretanto, falar de narrador no cinema é sobretudo compreender que, na maioria das vezes, não se trata de uma voz que tudo nos conta sobre os personagens, mas um olhar, guiado através da câmera, que nos direciona ao longo da narrativa fílmica aos personagens, suas ações e seus desdobramentos.

Ainda segundo Gomes (2014), o cinema é constituído por uma ligação entre o teatro e o romance, sendo considerado como “um teatro romanceado”. Essa dupla associação decorre de dois aspectos principais: primeiro, como no teatro, os personagens em ação no filme estão “encarnados em atores”- ou seja, os personagens são construídos com a presença de pessoas reais em atuação-; segundo, os personagens vão se desenvolvendo no tempo e no espaço como romance. Contudo, há divergências nos aspectos que se sobressaem em cada obra, pois no romance captamos com maior nitidez o lado psicológico, íntimo e interior dos personagens, ao passo que no cinema o aspecto físico dos personagens, através da presença dos atores, se impõe com mais veemência diante das características psicológicas.

Nessa mesma percepção, Field (2001) torna-se mais enfático quanta a importância dos personagens ao compreender o roteiro fílmico como um substantivo, ou seja, uma história, contada através de imagem construída “sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar ou

¹⁴⁴ Muito utilizados na Europa antigamente para identificar uma pessoa de luto

lugares, vivendo sua “coisa”. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica” (p.12). Logo, não há como “fugir dos personagens”, pois o filme se desenvolve em decorrência deles e de suas ações, ele é “o fundamento essencial do roteiro. E o coração, alma e sistema nervoso de sua história” (p. 27).

Field (2001) nos esclarece que durante a construção do personagem, deve-se primeiro buscar conhecê-lo a partir de três planos: pessoal, profissional e o privado. O primeiro plano corresponde aos aspectos pessoais ou sociais: se é casado, divorciado, solteiro, tem filhos ou não, com quem é casado, como é sua relação com seu cônjuge, se tem amigos ou não, etc. O plano do *profissional*, pelo nome já podemos inferir que corresponde informações ligadas ao trabalho em que executa, em outras palavras, o que ele faz para viver, qual o seu cargo no trabalho, se não trabalha, se ganha a vida de forma honesta ou não, entre outras informações. No que tange ao plano *privado* corresponde aquilo que o personagem faz quando está sozinho: vai desde suas atividades físicas- como pedaladas, academia, corrida, aos *hobbys* e interesses que ele nutre.

O autor acredita que apenas conhecendo a fundo seus personagens é que o diretor e a sua equipe são capazes de selecionar como e quais aspectos serão revelados sobre eles ao longo do filme.

Ao partirmos dessas discussões para olharmos os objetivos propostos neste artigo, nos deparamos com um estudo complexo e minucioso. Analisar personagens em obras literárias e filmicas mostra-se um desafio, pois são muitos aspectos que devemos levar em conta e muitos outros que devem ser deixados em segundo plano. Logo, acreditamos que a análise de Meursault se mostra ainda mais desafiadora, pois temos diante de nós um sujeito que toma consciência do absurdo que é viver e passa a não ver mais sentido nas coisas do mundo, nas atividades do dia a dia e nas ações das pessoas.

Consequentemente, sua construção é um tanto fragmentada, assemelhando-se, a forma como percebemos as pessoas no mundo real, daí sua acentuada complexidade e profundidade.

Meursault de Luchio Visconti (1967) e “Meursault” de Zeki Demirkubuz (2001)

Devido o recorte analítico para este texto, faremos algumas considerações gerais sobre a tradução de Meursault para as telas.

Inicialmente é interessante discutirmos o título dado a cada filme. O primeiro, de Viconti, denominado *Lo Straniero*, em português *O estrangeiro*. O segundo, de Demirkubuz com o nome Yazgi, que foi traduzido para o inglês como *Fate*, mas no processo de legendagem para o português o termo *Fate* foi mantido. Ao analisarmos em inglês, o termo pode ser traduzido para o português como *destino*. Devido essa reconstrução no título, muitas vezes, a associação entre a obra de Camus e a versão turca não é feita, havendo apenas menção à versão italiana.

Contudo é importante ressaltar que no *youtube* ao fazermos uma busca por *O estrangeiro*, o filme disponível para visualização com o nome *O estrangeiro- Albert Camus* é a versão turca- legendado em português, tendo tido mais de 60.000 visualizações e muitos comentários dos espectadores sobre o processo de tradução.

Meursault no filme de Viconti nos é apresentado de imediato através da fala do juiz “Arthur Meursault, natural de Argel, nascido em 1903. Agente de transportes[...]” durante um interrogatório. Ou seja, a abertura do filme, corresponde aos momentos finais do livro. Esse recurso é bastante utilizado no cinema quando a narrativa recorrerá a voz de um narrador, normalmente em primeira pessoa. Assim, ao ser questionado durante o interrogatório, o personagem principal inicia sua retrospectiva dos acontecimentos as quais começam de fato a se desenrolarem na tela, como se estivessem acontecendo naquele exato momento.

Esta foi a estratégia utilizada pelo diretor para manter a voz narrativa de Meursault também no filme.

Vestido com cores neutras - como branco e tons pastéis- uma gravata preta e um bracelete de tecido preto amarrado por cima de seu terno, Meursault embarca no ônibus rumo à Marengo. O figurino escolhido para compor o personagem nos passa a impressão de que ele não se sobressai ao ambiente, desaparecendo praticamente no meio da cena, como podemos ver nas imagens a seguir:



Figura 1 Meursault indo à Marengo

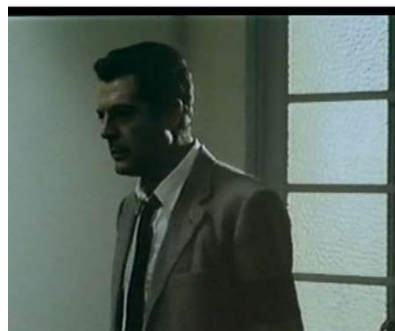


Figura 2 Meursault no asilo

A escolha das roupas diz muito sobre sua personalidade indiferente, sua falta de sonhos e desejos, ou seja, sua falta de sentido na vida reflete na sua forma “apagada” de se vestir. Outro ponto relevante em notarmos, é a forma como ele não aparece de frente, mas sempre com olhos e cabeça direcionados para o chão, mostrando o seu conformismo característico.

Durante o velório e enterro a personalidade *absurda* de Meursault é construída em diversas situações:



Figura 3 Fumando diante do caixão



Figura 4 Tomando leite com café no velório



Figura 5 Cochilando ao invés de velar o corpo



Figura 6 Negando abertura do caixão

Em contrapartida, a versão turca opta por não manter a narração do personagem principal, deste modo, Meursault não nos é apresentado de imediato, assim como faz Camus em sua obra, nomeando-o apenas durante um diálogo com o diretor do asilo em que sua mãe morava. Importante percebermos que no processo de transmutação para as telas, o nome francês Meursault não foi conservado, mas traduzido para o turco como Musa.

A ausência de trilha sonora do filme, os longos períodos sem diálogos ou diálogos curtos reconstrói a ausência de fala de Meursault, transmite ao espectador uma sensação de ausência de fôlego, de vida na narrativa. Essa estratégia do diretor ajuda a tecer a indiferença e apatia do personagem.

A tradução das situações de insensibilidade do personagem com a morte de sua mãe acontece, principalmente, quando ele desconfia que algo estava errado com ela, a chama da porta e mesmo não obtendo resposta, não entra no quarto para verificar. Contudo, a cena chave de sua indiferença corresponde ao trecho em que ele constata a morte de sua mãe, mas fecha a porta do quarto, senta-se no sofá, bebe uma xícara de alguma bebida, fuma e adormece como se nada tivesse acontecido:



Figura 6 Musa adormecido no sofá

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões analíticas, percebe-se algumas diferenças na construção do personagem nas obras estudadas, assim como também muitas semelhanças. Refletir sobre essas divergências é compreender que alguns fatores influenciam no processo tradutório, como os momentos em que foram produzidos, a ambientação distinta- no caso Yazgi, a história não se passa na Argel- os meios de produção.

As diferenças entre os filmes fazem emergir o caráter criador/inovador do processo tradutório, sobretudo, tratando-se de tradução intersemiótica. As obras sem dúvidas tecem a essência apática e *absurda* de Meursault, caracterizam situações de insensibilidade e indiferença do personagem. Porém cada uma faz à sua maneira, escolhendo os recursos- trilha sonora, figurino, maquiagem, etc- que mais se adequem aos objetivos traçados pelo diretor e equipe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

- ARONSON, Ronald. **Camus e Sartre**: O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra. Tradução de Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de LAHUD, Michel; VIEIRA, Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Personagem do romance**. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMUS, . *L'étranger*. Paris: Gallimard, 1942.
- _____. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1942.
- _____. **L'Homme Révolté**. Gallimard, 1951.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**. Tradução: Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. CANDIDO, Antonio. GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- JAKOBSON, R. **Aspectos Lingüísticos da Tradução**. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MORENO, Silene; OLIVEIRA, Paulo. Da servilidade da tradução subversiva: servir a quem, por Quê? **Alfa**, São Paulo, 44(n.esp.): 131-155, 2000.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. CANDIDO, Antonio. GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.