

A arte da boa morte: luto, tradução e anacronismo em *Adaptation*

The art of good death: mourning, translation and anachronism in Adaptation

João Victor de Sousa CAVALCANTE¹

Resumo

O trabalho elabora questionamentos sobre os processos de tradução intersemiótica e adaptação fílmica presentes no longa-metragem *Adaptation* (2002). Interessa-nos discutir como a problemática da tradução reverbera na escrita da narrativa fílmica, buscando pensar os processos tradutores, nos quais situamos a adaptação, como poética sincrônica, que borra as fronteiras entre regimes estéticos distintos, notadamente entre sistemas de signos verbais e visuais. O filme, dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kaufman, é uma adaptação do livro-reportagem *O ladrão de orquídeas* (*The Book Thief*, 1998) da jornalista norte-americana Susan Orlean. O longa acompanha o personagem Charlie Kaufman (homônimo ao roteirista) na tarefa de adaptar o livro para o cinema, trabalho que leva o protagonista a defrontar-se com o problema da intraduzibilidade, evocada no filme pela noção de luto e pela aparição da figura do duplo.

Palavras-chave: Adaptação; Tradução Intersemiótica; Cinema; Literatura; Spike Jonze.

Abstract

The paper elaborates questions about the processes of intersemiotic translation and film adaptation in the feature film Adaptation (2002). We are interested in discussing how the translation problem reverberates in the writing of the film narrative, trying to think the translation processes, in which we situate Adaptation, as synchronic poetics, which erases the boundaries between distinct aesthetic regimes, notably between systems of verbal and visual signs. The film, directed by Spike Jonze and scripted by Charlie Kaufman, is an adaptation of Susan Orlean's The Book Thief (1998). The film follows the character Charlie Kaufman (homonym to the screenwriter) in the task of adapting the book to the cinema, a work that takes the protagonist to face the problem of untranslatability, evoked in the film by the notion of mourning and by the appearance of the figure of the Double.

Keywords: Film adaptation; Intersemiotic translation; Cinema; Literature; Spike Jonze.

Introdução

A proposta desse trabalho é levantar questionamentos sobre o longa-metragem *Adaptation*, lançado em 2002, no tocante às questões de adaptação fílmica e tradução intersemiótica. Há algumas particularidades no filme que fazem ressoar antigos

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Graduado em Ciências Sociais (bacharelado) pela Universidade Estadual do Ceará e em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará.

problemas das adaptações cinematográficas, que tem a literatura como fonte e que acionam de forma bastante vívida o debate sobre originalidade e cópia, bem como sobre os processos criativos nas traduções. *Adaptation* foi dirigido por Spike Jonze e roteirizado por Charlie Kaufman, que não coincidentemente é o nome do protagonista do filme, adaptado do livro-reportagem *O ladrão de orquídeas* (1998), da jornalista americana Susan Orlean. Talvez essa seja a particularidade mais notável dessa adaptação: a inscrição do personagem real na narrativa ficcional e a transformação da jornalista em uma das personagens, fazendo do processo de adaptação o próprio tema do filme. A partir desse espelhamento da obra ficcional com o real, proponho discutir a fabricação de relações estéticas entre livro e filme por meio da tradução.

Interessa-me discutir como a problemática da tradução reverbera na escrita da narrativa fílmica, buscando pensar os processos tradutores, nos quais situo a adaptação fílmica, como uma poética sincrônica, que borra as fronteiras entre regimes estéticos distintos, notadamente entre sistemas de signos verbais e visuais. Discutimos essa questão a partir da ideia de morte e de luto como dispositivos narrativos presentes no filme e que norteiam as discussões conceituais sobre a obra. O trabalho de luto, categoria da psicanálise freudiana, é equiparado ao trabalho do tradutor (RICOEUR, 2012) como um duplo mecanismo de aceitar a perda do objeto perdido e de mantê-lo sobrevivente na memória. Diante desse pensamento, o ensaio analisa a problemática da tradução como um enfrentamento da morte no filme, que metaforiza o trabalho do luto a partir da presença do duplo e da justaposição de temporalidades narrativas distintas.

O texto que segue divide-se em duas partes: a primeira discorre sobre as qualidades da tradução intersemiótica como crítica do passado e como poética sincrônica, colocando em relação autores como Walter Benjamin, Julio Plaza, Haroldo de Campos e Georges Didi-Huberman. Em seguida, a partir da figura do duplo e do conceito de luto, oriundo da psicanálise freudiana, o artigo discute a construção da materialidade fílmica de *Adaptation*, mostrando como a montagem e a narrativa se estruturam para problematizar as questões de tradução. Ao pensar tempo e morte como disparadores narrativos no filme, o texto busca evidenciar *Adaptation* como uma sofisticada metáfora dos processos de tradução fílmica.

Poéticas sincrônicas e a recuperação do passado

“John Laroche é um cara alto, magro como um palito, de olhos claros, ombros caídos e de uma beleza notável, apesar do fato de lhe faltarem todos os dentes incisivos. Ele tem a postura de macarrão *al dente* e a agitação nervosa de alguém que joga muitos videogames. Laroche está com trinta e seis anos”. Com essa descrição Susan Orlean inicia sua reportagem sobre o comércio ilegal de orquídeas nos Estados Unidos nos anos 1990. A história, publicada em livro em 1998 com o título *O Ladrão de Orquídeas*, começou a ser apurada pela jornalista a partir da prisão de Laroche por roubo de orquídeas raras em um pântano da Flórida. O livro-reportagem desdobra-se sobre a história do tráfico de orquídeas e complexas brigas judiciais que mobilizaram juristas, ambientalistas e colecionadores de plantas raras.

Tais informações são guiadas pela apresentação de um personagem que costura os diferentes contextos apresentados pela jornalista: a biografia de Laroche – que a autora qualifica em momentos diversos da obra como “excêntrico”, “maluco”, “obsessivo” – vai sendo desenhada ao longo do livro, evidenciando notáveis particularidades biográficas do ladrão de orquídeas. Entre um tipo de realismo do gênero jornalístico e sua tendência historiográfica, e o artifício da forma narrativa, notadamente a forma romanesca, em sua busca de uma impressão de verdade (WOOD, 2012), situamo-nos diante de um personagem de romance. Dois, se levamos em conta a jornalista como um personagem que relata em primeira pessoa o convívio com Laroche, em uma intrincada relação entre autor e narrador.

Para Georg Lucáks (2009), o romance é a expressão do “desabrigo transcendental”, de modo que habita nesse desabrigo o personagem romanesco, individualizado, separado da coletividade não por sua extraordinária consistência moral ou física, mas sim por constituir-se de uma solidão insuperável. Lucáks identifica a existência do personagem problemático, cuja consciência não encontra adesão à complexidade do mundo externo, e cuja aventura desdobra-se justamente sobre os abismos interiores. Para esse personagem, em quem encontramos no *Quixote* de Cervantes um patrono, a própria imanência do sentido da vida torna-se problemática. Para o filósofo húngaro, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido á vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”

(LUCÁKS, 2009, p.55). Em torno dessa fratura ontológica, a forma romanesca traz o herói em uma busca degenerada, ou demoníaca, por meio da qual o personagem tenta reconstruir a totalidade cindida da vida.

Nas obras que me proponho a visitar nesse artigo, essa busca demoníaca é percebida ligada à *obsessão* dos personagens como uma característica definidora de seu contorno subjetivo. Essa busca demoníaca assola um terceiro personagem que convido para esta discussão: Charlie Kauffman, protagonista do longa-metragem *Adaptation*, filme que traz a história do roteirista Kaufman (interpretado por Nicholas Cage) na busca obsessiva de adaptar o livro de Susan Orlean (interpretada por Meryl Streep) para um roteiro cinematográfico. A despeito do título do filme, o que se desenrola na trama não é uma transposição narrativa coesa que reproduz os fatos presentes no livro da jornalista americana, mas sim, a própria feitura dessa adaptação, trazendo o foco narrativo para a figura do roteirista, que se depara com a intraduzibilidade inerente ao processo de adaptação da obra, evidenciando o duplo caráter das traduções intersemióticas: produto e processo do trabalho de tradução, bem como relação ambígua entre cópia e original, manifestos no par traduzibilidade/intraduzibilidade.

Uma das primeiras referências explícitas à tradução intersemiótica é de autoria do linguista russo Roman Jakobson. Em texto datado de 1959, Jakobson enumera três modalidades distintas de tradução, a saber, a tradução intralingual, que consiste em uma interpretação por meio de signos dentro de uma mesma língua; a interlingual, definida como aquela que ocorre entre elementos de outra língua; e a tradução intersemiótica, ou transmutação, “que consiste na interpretação de signos verbais por meios de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1995, p.65). A conceituação de Jakobson abrange um substrato linguístico amplo e coteja uma ideia criativa de tradução, uma vez que demanda uma recodificação signos e textos em operações metalinguísticas.

O conceito de Jakobson opera como base de onde parte o pensamento de Julio Plaza (2010) sobre tradução intersemiótica, ou intersígnica. Para Plaza, a tradução intersemiótica, ou TI, é uma operação artística situada na “medula da contemporaneidade” como uma produção estética que empreende uma revisão crítica do passado, e como uma possibilidade outra de leitura da história, além de debater-se sobre as próprias qualidades materiais e sensíveis das obras e linguagens que entram em relação a partir da tradução. Plaza comunga uma proposição filosófica da história com a

semiótica peirceana, em que as materialidades das obras de arte são problematizadas e a constituição física e sensível do signo estético (dimensão material dos produtos estéticos) é trazida para o centro das discussões.

A bricolagem conceitual de Plaza encontra interlocução no pensamento de Haroldo de Campos (2006), que, ao discutir traduções como poéticas, afirma: Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântica, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória o lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p.35).

A tradução para Campos se dá no campo da transformação material dos objetos artísticos, o que não ocorre sem crítica histórica, uma vez que as relações entre forma e conteúdo têm, para Campos, uma existência intrínseca. A classificação de Plaza, herdeira do pensamento de Walter Benjamin, reforça a ideia de Haroldo de Campos da tradução como uma atividade estética dotada de autonomia. Na esteira da obra benjaminiana, Plaza reafirma a autonomia não apenas estilística das traduções de cunho intersemiótico, mas sua inscrição na constelação histórica como uma obra independente, que cria sua própria verdade. Para Plaza, os fenômenos estéticos se apresentam como “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” (PLAZA, 2010, p. 12).

Walter Benjamin, em seu ensaio sobre a tradução, publicado em português como “A Tarefa do Tradutor”, afirma o papel da tradução não como uma recuperação do original. Para Benjamin, o estudo da tradução poética deve equipará-la à obra dita original, em que as traduções possam ser entendidas como uma forma. A recuperação do original não está circunscrita a uma ideia de fidelidade ou de reprodução pragmática em outro idioma, pois, para Benjamin, os dados do conhecimento não podem ter pretensão a serem objetivos no que tange à reprodução do real, do mesmo modo que uma tradução não terá êxito se buscar reproduzir o passado fidedignamente (BENJAMIN, 2008).

Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Mesmo para as palavras já definitivamente sepultadas num determinado texto existe um amadurecimento póstumo (BENJAMIN, 2008 p. 30).

Nas *Teses sobre a História*, Benjamin (1985) articula uma crítica ao historicismo e sua perspectiva linear e progressista da História: em favor de um passado

que “relampeja no momento em que é reconhecido”, a visão de Benjamin apresenta uma História em aberto, como possibilidade, articuladora de múltiplos presentes: o passado passa a ser concebido como um jogo de indeterminações e potências ao presente. A tradução pode ser entendida, portanto, como uma modalidade de recuperação da história, de reescrita do passado, não buscando sua literalidade narrativa, mas propondo uma sobrevivência, *um amadurecimento póstumo*, que pode ocorrer em outros meios, em outras linguagens e em outras articulações do tempo histórico. A tradução abre possibilidade para um anacronismo, uma montagem de tempos múltiplos e heterogêneos, uma temporalidade marcada por fraturas e cisões, em que presente, passado e futuro se articulam anacronicamente (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Dentro dessa perspectiva, podemos compreender as adaptações fílmicas como operações de tradução intersemiótica, nas quais não apenas o trânsito dos signos é evidenciado, processo evidente em qualquer processo de comunicação, mas também de articulações críticas entre estatutos de linguagens distintos, heterogêneos, que põem em relação temporalidades estéticas separadas diacronicamente. Tal relação fabrica uma dimensão do comparável entre original e tradução, entre texto-fonte e adaptação. Esse comparável reside em relações de parentesco entre as obras, de diálogo e influências mútuas, e não em termos de transposição objetiva e fiel, ou de causa e efeitos.

É da linguística que a problemática de uma epistemologia da tradução começa a se desenvolver, e com ela, a ideia de *fidelidade*, bem como a noção de *essência*, categorias que foram pensadas como métricas de julgamento das operações tradutoras. Essa herança linguística sobrevive em diversos discursos, acadêmicos e do senso comum, apesar dos estudos em tradução considerarem esses conceitos datados e ineficazes como categorias de análise de obras traduzidas, sobretudo em relação ao cinema que possui uma fortuna crítica considerável sobre adaptação fílmica, que tem como um dos marcos o ensaio de André Bazin, na década de 1950, intitulado *Por um cinema impuro: em defesa da adaptação*. No texto, Bazin (1991) se coloca diante da crítica de que as adaptações eram o ramo “vexatório” da arte, sobretudo por faltar-lhes a originalidade e a figura do gênio criador, ideias recorrentes no pensamento sobre arte ocidental. Bazin, contudo, reitera a periodicidade que as adaptações de um modo mais amplo aparecem na história da arte, e que uma arte moderna como o cinema vê-se necessariamente inflectida nas artes já consagradas.

Tradução como a arte da boa morte

Em *Adaptation*, os processos de tradução e de criação são mostrados como operações justapostas em dois níveis visíveis ao espectador: inicialmente, a busca por uma traduzibilidade comove Orlean e Kauffman em seus processos de escrita. A jornalista em seu ensejo biográfico de trazer para uma narrativa jornalística e coesa a personalidade excêntrica de Laroche, e o roteirista em sua busca por articular essa biografia em um roteiro cinematográfico, que seja original e que não recorra às formulas tradicionais e repetitivas do cinema narrativo. Em um segundo nível, essa relação entre tradução e criação se dá em termos formais no filme, com a inserção de Orlean e Laroche como personagens da trama vivenciada e escrita por Kauffman, bem como da justaposição de temporalidades narrativas distintas que se interpõem no tempo fílmico.

Ao problematizar a tarefa do tradutor como a temática central da trama, o filme opera uma desarticulação do efeito realista que o cinema narrativo (e o jornalismo literário) buscam inferir, criando uma outra mitologia cinematográfica que traz para o campo filmado o próprio fazer cinematográfico, tornando evidentes os traços do significante, como se uma possível “quarta parede” no cinema fosse quebrada. Essa sensação se dá porque a narrativa de *Adaptation* não reproduz os fatos descritos pelo livro de Orlean. Em uma das cenas do filme Kauffman afirma “Quero fazer um filme sobre flores!”, evidenciando o distanciamento das intenções do roteirista em relação tanto ao livro quanto ao realismo cinematográfico.

Em uma das primeiras cenas do filme, vemos Kauffman no *set* de “Quero ser John Malcovich”, seu primeiro longa-metragem, também dirigido por Spike Jonze, trazendo para a atmosfera ficcional elementos externos à trama, evidenciando uma verossimilhança forjada com o real, mostrando no plano cinematográfico as marcas do significante, da fisicalidade da realização fílmica, elementos que tradicionalmente são invisíveis no cinema narrativo tradicional, como câmeras, cabos, cenários etc., além da própria figura do roteirista que aqui não é mais a mente invisível que cria o filme e se retira, como uma criação dividida, mas sim como uma peça central, de contornos subjetivos ordinários, situada dentro da narrativa.

Essa aparição de Kauffman no *set* de seu filme anterior marca também uma bipartição confusa da subjetividade do roteirista, na qual uma confusão proposital entre

o real Charlie Kauffman e o personagem homônimo é evidenciada a partir de múltiplas referências ao universo exterior ao filme. Essa bipartição é repetida com a figura de Donald Kauffman, irmão gêmeo do roteirista (refiro-me ao fictício), que surge como um mais um elemento de justaposição entre significantes na obra. Nos créditos do filme o nome de Donald aparece como coautor do filme, fortalecendo a confusão entre esferas do real e do ficcional, uma vez que se trata de um personagem criado para o filme.

Pela via do irmão gêmeo, o tema do duplo se insinua em *Adaptation* como uma alegoria ao trabalho de tradução, no qual a bipartição do ego e o enfrentamento da morte povoam significativamente a relação entre os dois irmãos, o personagem e seu duplo. Charlie empreende sua busca demoníaca, retomando aqui o léxico de Lucács, debatendo-se com sentimentos de obsessão (desejo sexual e profissional manifesto com ideias fixas e eróticas em determinados objetos) e frustração (desejo nunca alcançado plenamente), evidenciando seu caráter fraturado, uma cisão entre o querer e o gozo da realização, trazendo à tona uma concepção de sujeito aproximada à do herói problemático do romance, como um Quixote que, aventura após aventura, acumula uma série de insucessos, e que faz desses insucessos o motor da própria história contada.

Charlie é o epítome de um tipo de sujeito fragmentado, desenraizado, consciente das próprias deficiências, cabendo a si a tarefa não de superá-las heroicamente, mas de conviver com elas de modo conformado. O filme nos leva para dentro da mente do homem comum, e faz do ordinário o tutano narrativo desse herói. Chamo atenção para a noção de bipartição que a figura do duplo evoca nesse sujeito comum. Se no romance gótico do século XVIII, no qual a figura do duplo foi tão frequente, essa duplicação debatia-se com convicções científicas e filosóficas sobre a relação corpo e alma, em que o duplo corporificava a moral perversa e desviada do personagem, em *Adaptation*, o Donald, atuando como um *alter ego*, operacionaliza um espelhamento opaco das obsessões de Charlie. Não é mais a bipartição da alma que angustia o personagem, esta já é um dado do sujeito contemporâneo. O que inquieta é a semelhança rejeitada, porém imperativa, entre os dois irmãos, como uma destinação inevitável ao ordinário.

Tal mal estar é vivenciado por Charlie em todo o filme e em diversas camadas de narração, e que assola também Susan Orlean, em seu empreendimento jornalístico. Inicialmente na repórter, Susan Orlean, que tenta capturar certa “essência” do personagem de sua história, John Laroche, cuja peculiaridade acaba por desconstruir na

jornalista premissas de distanciamento jornalístico. Em outro nível, percebemos a dificuldade do personagem Charlie Kauffman em “adaptar” o livro de Orlean, o que o motiva a uma busca obsessiva a procura da jornalista, em um misto de aflição e atração sexual. Há também o roteiro que Donald escreve, no qual se encontram diversos recursos narrativos clichês de um filme narrativo, tais como explosões, romances impossíveis, mortes, deus *ex machina* etc.

Entre a escrita de Orleans e de Donald, há o entrave de Charlie que esmiúça a angústia da não tradutibilidade em grandes crises de trabalho, que permeiam quase todo o filme. Um desses momentos de conflito é montado no filme intercalando os momentos de trabalho de Charlie e Susan (figura 1). Cronologicamente as cenas possuem três anos de diferença, contudo não são narradas em *flashback*, mas sim como narrações simultâneas e sincrônicas, em um recurso que se aproxima do *mise em abyme*, técnica literária que se refere a *narrativas dentro de narrativas*, literalmente, uma narrativa em abismo. Em uma cena, vemos Charlie em seu quarto tentando reescrever para a linguagem fílmica passagens específicas do livro, comentando suas ideias em *voice over*. Em seguida há um corte e vemos Orlean em seu escritório escrevendo seu livro, narrando as passagens também em *voice over*, com uma alternância idêntica entre planos abertos e fechados, criando uma semelhança imagética para as duas cenas.

Figura 1 – Sequência de *Adaptation*.



Fonte: Filme *Adaptation* (2002).

Diferente de um *flashback*, as duas cenas são justapostas e costuradas uma na outra pelo recurso das vozes dos dois personagens comentando a própria escrita, de

modo que uma cena se interpõe à outra, como se tudo se tratasse de apenas uma obra caída em uma situação abismal. Chamo a atenção para o uso da voz nas duas cenas: no segundo caso, com a voz de Orlean, nos fica claro que é um recurso para que o espectador vislumbre o que ela escreve, uma vez que o computador é mostrado de costas para a câmera e vemos apenas o rosto da personagem, cujo movimento é harmonioso com a fala. No primeiro caso, com a voz de Charlie, o som funciona como uma narração em primeira pessoa para explicar a tensão dramática vivenciada por ele, uma vez que o espectador pode visualizar a máquina de escrever e perceber que a folha está em branco. Intercaladas, as duas cenas entram uma na outra pela via do texto que está sendo escrito pelos autores e verbalizado externamente, como um palimpsesto, um texto dentro de outro texto, em camadas que coexistem. Esse recurso traz a problemática da tradução para o significante, como um recurso que reside na própria especificidade material do cinema, montagem e o uso simultâneo de som e imagem, de modo a evidenciar as poéticas sincrônicas que estão na matriz das operações intersemióticas.

A narrativa em abismo é um recurso que se repete na estrutura do filme e que compõe cenas em que a operação tradutora encontra um correlato no trabalho de luto, marcado no filme pelo reconhecimento da intraduzibilidade por parte de Charlie como uma impossibilidade de acesso ao objeto de desejo, manifesto na arquitetura do personagem como um desejo sexual nunca alcançado na mesma medida em que o roteiro idealizado também se mostra impossível, de modo que realizar a tradução implica vivenciar o luto surgido da ruptura com o ideal desejado, um ideal no qual Charlie investe toda sua energia libidínica em gestos obsessivos. A trama põe a figura do duplo, o irmão gêmeo, como uma equivalência conceitual em relação à escrita do roteiro, como uma metáfora corporificada em Donald: realizar a tradução, conformando-se com sua fidelidade impossível, é aceitar a morte do duplo.

Em uma das sequências finais do longa-metragem, os dois irmãos estão escondidos em um pântano da Flórida para escapar de Orlean e Laroche, cujo romance clandestino havia sido descoberto pelos gêmeos, em um desdobramento narrativo permeado de reviravoltas e com uma trama *nonsense* recorrente nos trabalhos de Kauffman (o verdadeiro). Charlie e Donald vivenciam um momento bastante clichê nos filmes *blockbusters*, no qual o personagem principal tem uma revelação epifânica em

um momento de clímax. Ao ironizar esse recurso do cinema, o filme mais uma vez entrelaça instâncias narrativas, dessa vez com os dois personagens idênticos, em uma situação especular. A cena é realizada em *plano contra plano* em que o espectador visualiza apenas o rosto dos personagens (o mesmo rosto, na realidade). No momento em que os irmãos se aproximam afetivamente, há um processo de fusão entre eles (figura 2).

Figura 2 – Sequência de *Adaptation*



Fonte: Filme *Adaptation* (2002).

Essa fusão marca no tempo fílmico o momento que antecede a morte de Donald, em um processo de enfrentamento e aceitação da perda e da assimilação do outro, do duplo, no ego cindido. O filme articula uma associação entre luto e tradução, evidenciada pela desaparecimento do duplo, simultâneo objeto de amor fraterno e de espelhamento do ego. Para Paul Ricoeur (2012), o trabalho do tradutor encontra correlato no luto, como entendido pela psicanálise freudiana, pensando a tradução como uma aceitação da perda, na qual ocorre uma incorporação do outro (a obra original) e criação do novo. O luto de Charlie em relação a Donald ecoa em seu luto em relação à escrita do roteiro: há um movimento de substituição do objeto perdido, ao passo que este objeto não é esquecido. Um simultâneo processo de conformar-se com a perda (e investir a libido em outro objeto) e de manter vivo na memória o objeto morto.

O trabalho do luto para Freud, explicado em “Luto e Melancolia”, publicado em 1917, consiste no abismo que se cria quando um objeto de desejo não existe mais como repositório da energia libidinal do ego. O luto consiste justamente no doloroso

desligamento do sujeito desejanste com os rastros do objeto de desejo, marcado por uma “psicose alucinatória de desejo” (FREUD, 2012, p.29). O normal, diz Freud, é que a readequação da energia pulsional que empreende o luto seja vivenciada pouco a pouco, com grande dispêndio de energia, cumprindo um ciclo de ajuste psíquico, e uma vez concluído o luto, o ego fica novamente livre. Maria Rita Kehl, ao comentar o ensaio de Freud, reitera:

Embora a libido tenha enorme resistência em abandonar posições prazerosas já experimentadas, aos poucos a ausência do objeto impõe o doloroso desligamento, até que o ego se veja “novamente livre e desinibido”, pronto para novos investimentos. Pronto para voltar a viver (KEHL, 2012, p.14).

Esse mecanismo de ajuste é vivenciado duplamente por Charlie, no luto em relação à morte de seu duplo e na entrega à impossibilidade da tradução perfeita, como visto na cena comentada anteriormente, na qual os dois irmãos vão se aproximando e se fundindo. A cena é marcada por um diálogo também fundido, em que as vozes (a mesma voz, no caso) entram uma na outra, tornando-se um monólogo, criando uma situação em que Charlie fala consigo mesmo, como o fez durante todo o filme. Evidencio, portanto, a encenação do luto do irmão como uma sofisticada metáfora do trabalho de tradução, cujo tema é central no filme. É possível compreender a intrincada relação entre morte, tempo e tradução elencada como disparadores narrativos no filme, e como a montagem cinematográfica se apropria desses disparadores para inscrever as adaptações na própria especificidade estética do cinema.

Além disso, é notória a posição privilegiada que a alteridade encontra no filme: em um momento anterior, Orlean tenta captar essa outridade de seu entrevistado, trazendo a vida dele para seu livro, como um modo de canibalizar essa existência, ao mesmo tempo em que vivencia a rotina do próprio Laroche, convivendo de perto com ele. Posteriormente, esse processo de duplicação e assimilação do outro é vivenciado por Charlie em relação tanto a Orlean quanto a Donald. A relação com esse último evoca uma canibalização espiritual, como um ritual de morte e possessão na qual o irmão morto continua vivo no corpo de Charlie. Esse mecanismo é próprio às relações de parentesco e sobrevivência entre obras traduzidas, e entre a tradução como um modo de recuperação histórica, em que a obra original perde-se no tempo cronológico, habitando uma dimensão anacrônica de poéticas simultâneas, e permanece sobrevivente na dinâmica da tradução.

Considerações finais

A proposta desse ensaio foi levantar questionamentos sobre a tradução intersemiótica e a adaptação fílmica como produções estéticas que empreendem uma leitura crítica do passado, criando uma temporalidade e uma historicidade própria para as obras que são colocadas em relação por meio das práticas de tradução. Além disso, o texto discute a autonomia das traduções em relação à ideia de original, ou autêntico, evidenciando a impossibilidade da tradução literal e a potência criadora das traduções de cunho intersígnico, que colocam em movimento não apenas os sentidos das obras, mas também a materialidade dos meios, resguardados no significante, além de movimentar a memória e o passado dos textos culturais.

Chamo atenção para uma dimensão política em discutir a noção de fidelidade, no intuito de pensar as produções artísticas contemporâneas sem hierarquias, cuja manutenção é mais ideológica que estética. Evidencio, como uma camada cultural escondida no discurso sobre fidelidade, o argumento textolatra da cultura ocidental, que busca na palavra, e na ideia de original, os fundamentos e origens da cultura. As traduções, por sua vez, nos mostram o quanto as culturas são móveis, e que as narrativas de origem são pontos de territorialização de um discurso muito mais heterogêneo e dinâmico que se faz mostrar. Cabe à tradução o labor de construir pontes, permitindo a sobrevivência das formas e dos discursos.

Trago Benjamin para esta conclusão, cujo pensamento sobre a reprodutibilidade técnica e sobre a aura deslocou o pensamento sobre a originalidade para pensar relações mais complexas entre arte e modernidade. Para o filósofo:

Neste sentido as traduções estão longe de constituírem equações estéreis entre duas línguas diferentes, porque, em todas as suas formas e partindo do amadurecimento posterior da palavra artística que lhe serve de base, lhes cabe muito particularmente notar a dor e vida da sua própria língua (BENJAMIN, 2008, p.31).

Tendo isso em vista, percebemos no longa-metragem *Adaptation* a angustiante tarefa do tradutor, cuja duplicação do personagem principal remete à figura do duplo como corporificação de uma tarefa impossível. Diante da impossibilidade da tradução ideal, Charlie é equiparado ao poeta de gênio atormentado, figura recorrente no imaginário sobre arte. O roteirista é trazido como uma figura da criação que canibaliza o passado, como uma metáfora do próprio cinema, arte que nasce amparada por séculos

de outras expressões estéticas que lhe servirão de referência para realizar sua própria linguagem. Como discutido, essa realização empreendida por Charlie é equiparada ao trabalho de luto, o enfrentamento da morte como possibilidade de tradução.

Referências

ARAÚJO, Vera Lúcia. Uma reflexão sobre a adaptação como tradução: o caso do filme adaptação. **Anais do I Congresso Internacional da Abrapui**, 2007. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CATTRYSSSE, Patrick. **Pour une theorie de L'adaptation filmique**: le film noir américain. Berna, Peter Lang, 1992.

BAZIN, Andre. **O Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. Em: **A tarefa do tradutor de Benjamin**. Trad. Fernando Camacho. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LUCÁKS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora Duas Cidades, 2009.

ORLEAN, Susan. **O ladrão de orquídeas**: uma história real sobre beleza e obsessão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

RICOEUR, Paul. **Sobre a Tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria de Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro Florianópolis** n° 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.