

***EQUUS*: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM ALAN STRANG NA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA**

Lucyana do Amaral Brilhante
Universidade Estadual do Ceará
lucyanacmla@yahoo.com.br

Resumo: Peter Shaffer é um dramaturgo inglês da segunda metade do século vinte. Um de seus trabalhos de maior destaque foi a peça *Equus*, que conta a história de um rapaz, Alan Strang, em tratamento psiquiátrico. A peça foi traduzida para as telas de cinema pelo cineasta Sidney Lumet, com roteiro do próprio Shaffer. Tomando como base o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson (1995), pode-se dizer que a adaptação fílmica se inclui na categoria de tradução intersemiótica e esta uma das formas de tradução audiovisual. É natural que na tradução da peça para o filme a obra sofra modificações, pois as traduções formam novos objetos que normalmente se desvinculam do original. O presente trabalho visa analisar a as diferenças entre a peça escrita e o filme, concentrando-se, contudo, nas diferenças que afetam a construção do personagem Alan Strang. O *corpus* da pesquisa foi composto pelo filme e pela peça de Shaffer. A análise do personagem foi feita à luz das Teorias de Tradução e de Literatura.

Palavras-Chave: tradução audiovisual, tradução intersemiótica, literatura e cinema.

Abstract: Peter Shaffer is a British playwright of the second half of the twentieth century. One of his major works is the play *Equus*, that tells the story of a young man, Alan Strang, who is in psychiatric treatment. The film director Sidney Lumet, with the script of Shaffer, translated the play to the screen. Based on the concept of intersemiotic translation of Jakobson (1995), it may be said that a film adaptation is, in fact, an intersemiotic translation, which in turn is a kind of audiovisual translation. It is then natural that, in the translation of a play to the screen, the original changes because the translations become different texts, normally unattached to the

original work. This work's objective is to analyze the differences between the play and the film. This paper aims at looking at differences between the screenplay and the film, paying special attention to those that affect the character Alan Strang. So, the *corpus* of the research consists of the film and the play by Schaffer. The analysis of the character was based on translation and literary theories.

Keywords: Audiovisual translation, intersemiotic translation, literature and cinema.

Introdução

Peter Levin Shaffer, dramaturgo inglês que começou a escrever no período chamado *The New Drama*, é conhecido pela qualidade de suas peças e a variedade de assuntos discutidos em seus trabalhos. Segundo Taylor (*apud* Alfarano, 1987: 45), “sua obra revela todas as qualidades clássicas de um dramaturgo tradicional: construção fortemente alicerçada, estória bem elaborada, caracterização realista, extrema fluência em diálogos vivos e preciosos”. Seus trabalhos de maior destaque foram: *The Royal Hunt of the Sun* (1964), *Equus* (1973) e *Amadeus* (1979).

A peça *Equus* tem por base uma história real contada a Shaffer por um de seus amigos: a história de um jovem que, aparentemente sem motivos, cega seis cavalos. A peça lida com diferentes assuntos como religião, adoração, convencionalismo, insanidade e sexualidade. Ao discuti-la, o próprio Shaffer afirma “é uma peça profundamente erótica e também um conflito trágico...”¹(*apud* Alfarano, 1987: 119). Em 1977, *Equus* foi adaptada para as telas de cinema pelo cineasta Sidney Lumet, com roteiro do próprio Shaffer

Quando uma obra literária é adaptada para as telas, segundo Jakobson (1995), diz-se que foi traduzida, pois a tradução engloba outras modalidades que não somente a tradução interlingual. O teórico faz referência à tradução intersemiótica, que consiste na “interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (1995: 65). Assim, neste trabalho, adaptação e tradução

serão considerados termos sinônimos. Na tradução da peça para o filme, entretanto, a obra sofre modificações, uma vez que as traduções formam novos objetos que se desvinculam do original.

Neste trabalho, pretendemos analisar as diferenças entre a peça escrita e o filme *Equus*. No entanto, enfocaremos apenas as diferenças que afetam o personagem Alan Strang (o rapaz que cega os cavalos), nos aspectos em que o personagem difere na peça e no filme.

O *corpus* da pesquisa é composto pelo texto original da peça (1973) e pelo filme de 1977, dirigido por Sidney Lumet. A análise se baseará em Teorias da Tradução e de estudos dos personagens, na literatura.

A tradução intersemiótica

Quando se fala em tradução, a primeira idéia que nos vem à mente é, de maneira geral, a tradução interlingual, em outras palavras, “a interpretação de signos verbais de uma língua para outra” (Jakobson, 1995: 65). Entretanto, o próprio Jakobson já fazia menção à tradução intersemiótica. Assim sendo, a tradução deve ser compreendida como “um fenômeno semiótico de natureza geral”² (Cattrysse, 1992: 54).

Em face disso, as adaptações filmicas de livros ou peças são traduções. Por isso, tradução e adaptação serão consideradas neste trabalho termos sinônimos. É importante ressaltar que, embora a tradução filmica lide com imagens, não significa que esse seja seu único objeto. A tradução intersemiótica também contempla o uso da palavra (signo verbal), além de aspectos sonoros, como entonação da voz, trilha sonora etc.

A adaptação de obras literárias é amplamente utilizada. Também é conhecida e antiga a discussão fervorosa de críticos que se posicionam a favor e contra essa prática. Os argumentos são os mais variados, desde a infidelidade em relação à obra original, até a problemática da diferença semiótica entre as linguagens (Brito, 1996: 17).

Apesar de considerar essa discussão inócua para o presente trabalho, uma vez que não se pretende aqui discorrer sobre a relevância ou não da adaptação na história do cinema, mas analisar a tradução de uma obra específica, considera-se importante mencionar o argumento de Bazin (*apud* Brito, 1996: 20) a esse respeito. Ele vê na adaptação uma forma de difundir a literatura para o público que não tem acesso à obra dos grandes escritores.

Esse argumento também é, de certa forma, mencionado por Lefevere (1992) que comenta: “leitores não-profissionais cada vez menos lêem literatura escrita por seus escritores, mas sim re-escrituras por seus re-escritores”³ (1992: 4). Essa idéia de re-escritura (*rewriting*) atinge em cheio o conceito de tradução, pois trata a tradução de uma obra para o cinema como uma re-escritura:

Quando leitores não-profissionais de literatura (...) dizem que ‘leram’ um livro, o que eles querem dizer é que eles têm uma certa imagem, um construto do livro em suas cabeças. Esse construto é com freqüência vagamente baseado em alguma passagem específica do texto atual do livro em questão (...), suplementada por outros textos que de uma forma ou de outra re-escrevem o texto atual, como resumos de enredos literários em trabalhos de referência, resenhas em jornais, revistas ou periódicos, artigos críticos, apresentações no palco ou na tela, e finalmente, mas não menos importante, traduções.⁴ (1992: 6)

Pode-se concluir que, na maioria das vezes, o leitor tem acesso à idéia da obra e não à obra propriamente dita. Estamos diante de uma nova realidade cultural que privilegia a re-escritura. Por essa razão, a tradução filmica adquire relevância no atual cenário cultural.

Os críticos das traduções filmicas, no intuito de esvaziar sua importância, costumam recorrer ao argumento da infidelidade dos filmes em relação às obras literárias em que se baseiam. Esse argumento, todavia, não se sustenta em bases confiáveis. Para os estudiosos da tradução intersemiótica, a absoluta literalidade do

filme em relação à obra literária, além de indesejável, é impossível (Brito, 1996: 20). Afinal, uma obra literária e um filme fazem uso de diferentes sistemas semióticos e, por conseguinte, constituem veículos de informação diferentes.

A esse respeito já se manifestou, aqui no Brasil, Júlio Plaza. Ele comenta que “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (2001: 30).

Conforme já comentamos, texto literário e filme constituem sistemas semióticos diversos e cada um deles está dotado de sinais particulares. Num texto literário podemos enumerar a construção do enredo, métodos de criação dos personagens etc. No que diz respeito ao sistema cinematográfico, os teóricos também acreditam numa linguagem própria, um núcleo especificamente cinematográfico. Diniz (1998) enumera três grupos de recursos do cinema:

O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (planos de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvência, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens. (1998: 320-321)

Entretanto, as diferenças não se restringem a esses sinais particulares, senão à própria maneira de narrar. Desse modo, parece-nos realmente impossível a pretensão de se desejar literalidade em traduções intersemióticas.

O que de fato ocorre na adaptação fílmica é a necessidade de ajustar as linguagens. Por vezes, é preciso eliminar ou resumir

alguns elementos da obra literária que não são tão relevantes, para que o filme não fique muito longo, ou para destacar aspectos que o diretor considera mais importantes. Pode-se excluir ou resumir elementos como: personagens (muitas vezes apela-se até mesmo para a fusão de personagens), descrições detalhadas de ambientes e paisagens (substituídas pelas próprias imagens), diálogos (a linguagem corporal dos atores muitas vezes podem substituir falas), reflexões excessivamente abstratas e ações. (Brito, 1996: 22)

Assim, no que diz respeito aos personagens das obras, parece-nos possível fazer uma analogia. Ora, se é possível encontrar diferenças e semelhanças entre a tradução de uma peça para um filme, é razoável concluir que existem certamente diferenças, bem como semelhanças, entre a construção de personagens de peças escritas (texto literário) e suas traduções filmicas.

E é exatamente isso que procuraremos analisar neste trabalho. Pretendemos discutir as diferenças entre dois sistemas semióticos: a peça escrita e o filme. Contudo, iremos nos concentrar especificamente nas diferenças que afetam a construção de um único personagem, Alan Strang.

Shaffer: Obra e Personagens

Antes de qualquer consideração acerca do personagem Alan Strang, mister se faz tecer alguns comentários sobre a obra e os personagens de Shaffer, uma vez que esta observação pode indubitavelmente esclarecer alguns aspectos em relação ao personagem a ser abordado.

Desde o final do século XIX, o teatro inglês movia-se em direção a uma transformação. No período pós-guerra (séc. XX), este movimento foi tomando forma até que em 1956 a peça de John Osborne, *Look Back in Anger*, foi apresentada em Londres. A obra foi o marco inicial do teatro inglês contemporâneo, marco do movimento denominado *The New Drama* (1987: 23).

Shaffer é um dos dramaturgos que escreveu nesse período. Sua obra, apesar de possuir certa repetição temática, é toda mesclada, o que sempre fez com que o dramaturgo rejeitasse qualquer tipo de rótulo. Segundo o próprio Shaffer (*apud* Alfarano, 1987: 46), “Não quero classificar, nem ser classificado pelos outros ...”⁵.

Assunto de grande importância para se avaliar a construção do personagem no teatro é a questão de como se apresentam os aspectos individual e social. Na obra Shafferiana há uma mescla em que por vezes predomina o aspecto social e, às vezes, o individual. É possível citar como obras que privilegiam o social: *Five Finger Exercise*, *The Royal Hunt of the Sun* e *Black Comedy*, e obras que repercutem uma preocupação maior com o indivíduo, como por exemplo: *Equus* e *Amadeus*.

Os personagens de Shaffer tendem a ser conflituosos. Quando o enfoque é no social, o personagem esconde sua identidade para se adequar à sociedade. Quando o enfoque é individual, percebemos um personagem separado do mundo por si mesmo, ou como vítima de isolamento social (Alfarano, 1987: 156). Seja qual for o caso, permanece a ambigüidade.

Uma das características marcantes de Shaffer, característica essa reveladora da ambigüidade em sua obra, é a utilização de duplas de protagonistas. Em boa parte de suas peças, o dramaturgo faz uso do que se denomina co-protagonistas. Pode-se observar isso em *The Royal Hunt of the Sun* (Atualpa e Pizarro), *Amadeus* (Salieri e Mozart) e em *Equus* (Alan Strang e Dysart).

O Personagem Alan Strang

Para analisarmos o personagem Alan Strang, além dos aspectos já mencionados anteriormente, ou seja, o enfoque do trabalho de Shaffer em relação a seus personagens e à situação de ambigüidade, também se faz necessário embasar nossas considerações nas teorias de personagens. Segundo Prado (1995) existem três formas

de se caracterizar um personagem de teatro: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (1995: 88). Em relação ao personagem de cinema, Prado afirma que a maneira correta de estudar os personagens é da mesma maneira que se estuda os personagens de um romance, ou seja: “objetiva narração dos acontecimentos, narrativa em primeira pessoas e narrativa do ponto de vista de um ou mais personagens” (1995: 88). Com base nessas considerações do autor, traçaremos a análise de Alan Strang.

No estudo do personagem na peça, o primeiro aspecto a ser observado é o que o personagem revela sobre si. A esse respeito, vale lembrar o comentário de Moisés (2000: 212-213). Para ele, o personagem de teatro fala de si ou através de um confidente, ou do monólogo. No entanto, ele lembra que esses recursos não podem ser usados exaustivamente. Logo, esse aspecto sozinho não deverá jamais servir para a análise de um personagem. Ele alega: “no teatro, a personagem ignora um jeito coerente de se fazer conhecer pelo que manifesta de si própria. E ignora-o pela razão simples de que está lançada numa situação caracterizada pela ação concentrada e precipitada, onde as pausas “explicativas” não têm lugar.”

Concordamos com Moisés a esse respeito, pois somente através do que o personagem Alan Strang comenta sobre si não seria possível analisá-lo. Alan Strang fala pouco de si e esse é um dos motivos pelos quais é tão difícil o trabalho do psiquiatra Dysart. Alan faz poucas vezes revelações a seu analista/confidente. E mesmo quando as faz, está, na maioria das vezes, sob efeito de hipnose. Ele parece não ter uma clara noção de si mesmo, revela-se mais por suas atitudes que por considerações que faz a respeito de si. São poucos os momentos em que emite comentários como o seguinte:

ALAN: ... Ele parte sozinho à noite e realiza seu segredinho o qual ninguém saberá, exatamente como eu! Não há diferença – ele é igual a mim – apenas igual! Cristo! (tradução nossa)⁶

Tampouco a análise das ações do personagem é suficiente para, por si só, caracterizar um personagem no teatro. Tomemos como exemplo a atitude do personagem de maior impacto da peça, ou seja, o fato de ele ter cegado seis cavalos. Se enfocássemos essa atitude isoladamente, poderíamos concluir simplesmente que Alan é um louco, ou uma pessoa intrinsecamente má. Contudo, suas atitudes pouco convencionais e até reprováveis são inquestionavelmente também o resultado de sua relação familiar embasada numa educação confusa. Suas atitudes estão conectadas com os outros personagens; segundo afirma Moisés, não há ação de personagem que não interfira nos outros personagens e suas respectivas ações (2000: 213). Conforme sugere Moisés, é através do que os outros personagens da peça dizem a respeito do personagem analisado e de suas respectivas ações que podemos chegar a juntar as peças desse quebra-cabeça e desvendar o personagem. Em suas palavras:

Se entendemos que as opiniões das personagens também são acompanhadas de ação, é lícito afirmar que o protagonista pode ser conhecido pelo que dizem dele e pela maneira como se comportam os demais figurantes: estes funcionariam como superfície de reflexão, algo como espelho em que se duplicaria a imagem do protagonista. E através das várias imagens compostas podemos gradativamente ir caracterizando a personagem. (2000: 213)

Alan Strang desperta as mais variadas considerações por parte dos outros personagens da peça. Às vezes, é descrito como alguém que precisa de ajuda, outras vezes como um lunático, ou até como uma pessoa que teve a sorte de viver sua vida de maneira pouco convencional. Obviamente, através de cada menção feita a ele pelos outros personagens, pode-se observar o enfoque que estes mesmos personagens dão à sua personalidade e à situação vivida por Alan. Observaremos, então, algumas maneiras pelas quais Alan Strang foi descrito.

Inicialmente, pode-se observar a forma com que a magistrada Hesther refere-se ao rapaz. Ela considera-o alguém que está perdido e sente uma profunda dor, logo, alguém que precisa desesperadamente de cuidados e ajuda médica. Para ela, esse alguém capaz de ajudar é o psiquiatra Dysart.

HESTHER: O que eu quero dizer é que ele está sofrendo, Martin. Ele tem sofrido por quase toda vida. Pelo menos isso você sabe.⁷

HESTHER: ... Aquela pequena figura que você acabou de descrever deve estar sofrendo há anos.⁸

Por sua vez, o psiquiatra Dysart, envolto em suas próprias reflexões e dificuldades, vê Alan como uma das poucas pessoas que tiveram o privilégio da verdadeira capacidade de viver uma adoração de forma plena, e, portanto, não merecia comiseração, mas admiração e inveja.

DYSART: ... Tudo bem, ele está doente. Ela está cheio de desgraça e medo. Ele foi perigoso e poderia ser novamente, embora eu duvide. Mas aquele garoto conheceu uma paixão mais feroz que eu senti em algum segundo de minha vida. E digo mais: eu invejo isso.⁹

Em sua própria família, pode-se perceber que havia distinção na maneira com que os pais entendiam Alan e suas atitudes. A mãe, uma mulher excessivamente religiosa, o percebia como um menino sensível, que tinha sucumbido ao demônio.

Mrs. STRANG: ... Ele sempre foi um garoto tão gentil. Ele ama animais. Especialmente cavalos.¹⁰

Mrs. STRANG: ... Apenas sei que ele era meu pequeno Alan, então veio o demônio.¹¹

O pai, um socialista que odiava televisão e considerava essencial uma boa formação, via Alan como um garoto estranho, indefeso e torturado pela educação demasiado religiosa imposta por sua esposa.

Mr. STRANG: ... Ele sempre foi um rapaz estranho, tenho que ser honesto. Pode imaginar passar os fins de semana desta maneira – limpando estábulos – com todas as coisas que ele poderia estar fazendo para educação avançada de adultos?¹²
Mr. STRANG:... Um garoto passa noite após noite tendo estas coisas lidas para ele; um homem inocente torturado até a morte – espinhos pressionados em sua cabeça – pregos em suas mãos – uma lança machucando em suas costelas. Isso pode marcar alguém na vida, esse tipo de coisa. Não estou brincando. O garoto era absolutamente fascinado por tudo isso. Ele estava sempre pensando sobre figuras religiosas.¹³

Outros personagens, como o dono do estábulo e a garota com quem Alan se envolve, têm uma visão mais superficial de Alan. Talvez isso ocorra em face do pouco contato que mantêm com o personagem em análise.

DALTON: ...Só então percebi que eu tinha contratado um lunático...¹⁴
JILL: Você é realmente um homem misterioso, não é?¹⁵
JILL: Tudo bem... Você é um louco.¹⁶
“All right ... You’re crazy.” (Shaffer, 1976: 292)

O que se pode claramente perceber, em relação ao que expomos até aqui, é que as formas com que Alan e suas atitudes são encaradas pelos personagens divergem conforme o grau de relação e proximidade com eles. Os outros personagens percebem apenas algumas facetas de Alan, nunca seu todo. É notório, outrossim, a interferência das convicções e realidades internas das personagens na maneira com que avaliam Alan. Senão vejamos, a mãe

religiosa imputa ao demônio suas atitudes, consideradas desvios de caráter. O pai socialista e ateu considera que foi o contato com religião que trouxe problemas para seu filho. O psiquiatra, em crise com a mediocridade e falta de objetivos em sua vida, julga ser Alan uma pessoa digna de inveja.

O que se pode afirmar a respeito de Alan, levando-se em consideração a teoria dos personagens do teatro, é que tanto suas atitudes, como o que ele revela de si, ou o que os outros pensam a seu respeito, revelam um jovem atordoado, oprimido, seja por causa de um desajuste familiar, seja por alguma patologia. O fato é que possui uma personalidade pouco convencional, que não se enquadra no que sua família ou no que a sociedade espera dele.

Se fizermos uma análise dinâmica, ou seja, se avaliarmos sua evolução ao longo da peça, concluímos que Alan nunca se apresenta por inteiro. É um personagem ambíguo, característica que Shaffer tanto aprecia. Ora age como um doente (quando venera a imagem de um cavalo, ou quando os cega sem motivo), ora como um rapaz comum, cheio de desejos próprios para sua idade (quer poder assistir TV, sair com a namorada). Contudo, também nos parece evidente que o personagem se transforma à medida que ele e Dysart aprofundam suas relações. Há uma certa surpresa, quando ele passa a revelar a origem de seus conflitos, as dificuldades nas relações familiares, seus desejos sexuais reprimidos, sua surpresa ao constatar que seu pai também possui desejos secretos.

Podemos concluir, portanto, que o Alan Strang da peça *Equus* é um personagem redondo, uma vez que somente podemos ter uma idéia sobre sua identidade quando finalizamos a leitura da obra. É o que Moisés fala a respeito dos personagens redondos: "...as redondas somente nos dão idéia de sua identidade profunda quando, verificamos que, através de tantas modificações, apenas deram expressão à multiforme personalidade que possuem..." (2000: 113).

Mas, o que dizer do personagem Alan Strang no filme *Equus*, seria ele também ambíguo, confuso e multifacetado?

Questão relevante a se analisar o personagem no cinema é avaliar como é narrada a história. No filme *Equus*, tal como na peça, a história é contada pelo psiquiatra Dysart. Portanto, a narrativa é feita pelo ponto de vista de um dos personagens. No entanto, não nos parece que Dysart manipule por completo a percepção do personagem Alan Strang. Diferentemente da peça, em que Alan quase nunca se revela, o personagem do cinema pode se expressar além de suas atitudes, do que fala ou do que dizem a seu respeito.

Em vários momentos de *Equus* o espectador pode ver o que Alan vê, ou seja, a câmera funciona como os olhos de Alan. É assim quando Alan narra a primeira vez que viu um cavalo, a câmera focaliza o cavaleiro de baixo para cima, evidenciando a perspectiva de Alan que vê um animal enorme, imponente. Já se pode perceber aqui a relação *Equus-Deus*. Quando ele monta o cavalo e começa a galopar, fica evidente seu deslumbramento; podemos ver a crina do cavalo balançando, e até mesmo perceber os movimentos do cavalo, pois a câmera se movimenta. Outro momento em que temos uma percepção semelhante é quando ele está no estábulo e passa a observar todos os objetos relacionados aos cavalos.

Esse recurso cinematográfico, indubitavelmente, fornece um elemento importante que diferencia os personagens. Afinal, o Alan do texto escrito não pode revelar sua visão, mas apenas descrever suas sensações. Dessa forma, o personagem do filme é menos hermético.

Não devemos nos esquecer, contudo, que o roteiro do filme também foi feito por Shaffer. Conforme já mencionamos, o autor constrói personagens ambíguos no intuito de focar o conflito do homem consigo mesmo ou com a sociedade. Dessa maneira, o autor ou diretor teria que pensar em uma forma de se preservar a ambigüidade do personagem.

Ora, se por um lado o cinema possibilita que se tenha acesso ao olhar de Alan e até a algumas de suas sensações, deve também criar um mecanismo para não o revelar por completo, mantendo um certo mistério, sob pena de comprometer a ambigüidade. Quais seriam os recursos do cinema que poderiam ser utilizados para

manter Alan ambíguo? Quais os recursos cinematográficos capazes de manter o mistério em torno do personagem?

Um dos mecanismos utilizados é o uso da câmera. Logo no início do filme, quando Alan chega ao hospital, a câmera o focaliza por trás, de modo a que não possamos ver seu rosto, mas apenas parte de suas costas (cabelos). Seu rosto é escondido durante todo o percurso do corredor e somente é revelado quando é inevitável, ou seja, quando chega ao quarto. Vemos aqui uma metáfora. A chegada até o quarto é obscura e tudo só se torna claro quando ele chega ao quarto. É como se a personalidade de Alan até então tivesse sido o mais completo mistério, mas, a partir de sua internação, tudo seria revelado.

Outro fator que colaborou na construção de uma aura de mistério em torno do personagem foi a quebra de alguns diálogos. Como sugerimos anteriormente, de modo a adequar as diferentes linguagens, o cinema costuma modificar elementos do texto escrito. Às vezes, alguns diálogos são suprimidos ou apenas sofrem alguma modificação.

No caso em questão, um diálogo foi dividido em três partes que foram intercaladas com outras cenas. O referido diálogo diz respeito às primeiras revelações que Alan fez na fita sobre seu primeiro contato com cavalos e o qual culmina numa discussão entre médico e paciente. Na peça, é um longo diálogo entre Dysart e Alan, com algumas intervenções de outros personagens que ajudam na narração de Alan. Já no filme, o diálogo é interrompido pelas cenas em que ele trava o primeiro contato com Jill e com o Sr. Dalton. Dessa forma, as revelações de Alan são retardadas, permitindo que se mantenha o mistério acerca do personagem.

O personagem continua ambíguo não só pelo fato de se revelar e se esconder, mas também porque continua perdido entre dois mundos diferentes e antagônicos: de um lado seu mundo particular e fantástico no qual cavalos são deuses e caubóis são admiráveis, de outro o mundo real habitado por gente que ele despreza e não compreende.

Existem ainda algumas particularidades de Alan Strang no filme. Há algumas atitudes não descritas na peça. Um exemplo ocor-

re na segunda sessão de Alan com Dysart. Alan tenta esconder a cabeça dentro de uma gaveta, bem como faz caretas e emite alguns ruídos. Outro exemplo é o momento em que ele está no estábulo sozinho e passa a tocar o animal e seus objetos. Por um momento, Alan age como um cavalo, ele roça seu pé no chão tal qual um cavalo faria com sua pata. Cremos ser uma tentativa de mostrar que Alan está confuso, perturbado e que ele vive num mundo à parte. Obviamente que o Alan do texto escrito também é confuso, mas para demonstrar isso, o autor na peça faz uso de outros elementos, já discutidos anteriormente.

Outro aspecto do personagem que é diferente da abordagem na peça está em seu envolvimento com Jill. Na peça, a primeira vez que ele e Jill conversam é quando ela vai à loja em que ele trabalha. Não há qualquer menção a um envolvimento entre os dois. No filme, o primeiro encontro com Jill já é bastante revelador. Ela está cavalgando quando percebe que ele a observa. O desejo que ele sente fica evidente, pois ela está montada em um cavalo, e Alan já havia admitido para Dysart que tinha sentido desejos sexuais quando tinha cavalgado pela primeira vez. Acreditamos que o diretor quis enfatizar a relação entre cavalos e sexo no universo de Alan, e ficou bem mais claro no filme o desejo que ele sentiu por Jill.

O personagem no filme também nos parece um pouco mais desafiador, contestador. Tanto na peça como no filme, Alan enfrenta a mãe, Dora, mas em relação ao pai as coisas são diferentes. Na peça, o único momento de enfrentamento entre os dois ocorre no cinema, quando Frank Strang o vê e exige que ele saia dali. Para isso, basta que ele ordene que Alan deixe o recinto. Alan não ousa desafiar o pai. Já no filme, Alan é mais corajoso. Para que ele saia do cinema, Frank Strang tem praticamente que puxar Alan de lá.

No que diz respeito à ligação que o personagem faz entre os cavalos e Deus, podemos afirmar que elas são bem mais evidentes no filme. Contrariamente à peça, em que apenas se menciona que Alan substituiu a imagem de Cristo no calvário por uma foto, no filme, além do comentário, podemos observar a cena na qual Dysart

posiciona uma foto ao lado da outra. Portanto, compreendemos melhor o que representa para o personagem a imagem dos olhos do cavalo. Para ele, significavam os olhos de Deus.

Considerações Finais

Objetivamos, neste trabalho, analisar a tradução da peça *Equus* para o cinema, atendo-nos à construção do personagem Alan Strang. Nosso estudo, feito a partir das Teorias de Tradução e das teorias dos personagens, demonstrou que, na adaptação do personagem para as telas, algumas características foram mantidas e outras sofreram modificações.

Percebemos que tanto o personagem da peça, como o do filme, são ambíguos, atormentados, multifacetados e redondos, pois só podemos ter uma percepção geral de sua personalidade e seus conflitos após termos visto toda a obra. Constatamos, entretanto, que a tradução cinematográfica manifestou essas características através de outros elementos. O filme introduziu algumas novas atitudes do personagem para enfatizar suas angústias e expôs a ambigüidade e a confusão do personagem através de outras formas.

Observamos, ainda, que existem várias diferenças entre o personagem da peça e do filme. Podemos mencionar: a possibilidade que há no filme de ver, através da percepção do personagem, as estratégias utilizadas no filme para garantir que o personagem seja misterioso, a maneira que o personagem se relaciona com outros personagens (Alan é mais corajoso para enfrentar o pai e mais direto em seu interesse sexual por Jill), e a ligação que ele estabelece entre os cavalos e a religião é mais evidente.

Concluimos que, em sistemas semióticos diferentes, o personagem Alan Strang é caracterizado de maneira semelhante. Contudo, para enfatizar as mesmas características, os diferentes meios (filme e peça) fazem uso de meios diversos. Concluimos, outrossim, que o personagem do filme, por se tratar de uma tradução do

personagem da peça, não pode ser apreciado pelo critério da fidelidade, uma vez que as diferenças são inevitáveis.

Notas

1. "... it is a deep erotic play, and also one of a tragic conflict."
2. "... a semiotic phenomenon of a general nature."
3. "The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters."
4. "When non-professional readers of literature (...) say that they have "read" a book, what they really mean is that they have a certain image, a certain construct of that book in their heads. That construct is often loosely based on some selected passages of the actual text of the book in question (...), supplemented by others texts that rewrite the actual text in one way or another, such as plot summaries in literary histories or reference works, reviews in newspapers, magazines, or journals, some critical articles, performances on stage or screen, and, last but not least, translations."
5. "I do not want to classify, or be classified by others... ."
6. "... He goes off by himself at night, and does his own secret thing which no one'll know about, just like me! There's no difference – he's just the same as me – just the same! Christ!" (Shaffer, 1976: 289)
7. "I mean he's in pain, Martin. He's been in pain for most of his life. That, at least, you know". (Shaffer, 1976: 273).
8. "That cut – off little figure you just described must have been in pain for years. (Shaffer, 1976: 273).

9. “All right, he’s sick. He’s full of misery and fear. He was dangerous, and could be again, though I doubt it. But that boy has known a passion more ferocious than I have felt in any second of my life. And let me tell you something: I envy it.” (Shaffer, 1976: 274).

10. “Alan’s always been such a gentle boy. He loves animals. Especially horses.” (Shaffer, 1976: 222).

11. “I only know that he was my little Alan, and then the Devil came... .” (Shaffer, 1976: 270).

12. “... He’s always been a weird lad, I have to be honest. Can you imagine spending your week-ends like that – just cleaning out stalls – with all the things that he could have been doing in the way of Further Education?” (Shaffer, 1976: 225).

13. “A boy spends night after night having this stuff read into him; an innocent man tortured to death – thorns driven into his head – nails into his hands – a spear jammed through his ribs. It can mark anyone for life, that kind of thing. I’m not joking. The boy was absolutely fascinated by all that. He was always mooning over religious pictures.” (Shaffer, 1976: 226).

14. “... It was only when I realized I’d been hiring a loony...” (Shaffer, 1976: 239).

15. “You’re a real Man of Mystery, aren’t you?” (Shaffer, 1976: 282).

Bibliografia

ALFARANO, Regina Helena E. *O individual e o social no teatro de Peter Shaffer*. São Paulo, 1987. 233 p. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo.

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. *Graphos: revista da pós-graduação em Letras*, João Pessoa, v.1, n.2, p. 9-28, 2º semestre 1996.

CATTRYSSE, Patrick. Film adaptation as translation: some methodological proposals. In *Target 4*: 1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

DINIZ, Thais Flores N. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. Florianópolis: Cadernos de Tradução nº3, GT de Tradução, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 12ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem no teatro*. In: CANDIDO, R. P. G. et al. *A personagem de ficção*. 9ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SHAFFER, Peter. *Three plays*. London: Penguin, 1976.