

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM “UM BONDE CHAMADO DESEJO”

Ariane Conceição Ribeiro Marques¹

Jessica da Silva Bandeira²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar os aspectos que envolvem a tradução intersemiótica –tradução de um meio para o outro –de um texto dramático para o cinema, ou seja, de um meio predominantemente verbal para outro predominantemente visual. Quando se trata da transposição entre meios, é necessário conhecer as formas de expressão utilizadas por cada um deles, para assim ser feita a busca por equivalências tradutórias. A função social que os textos de chegada e partida possuem também é importante na transposição entre meios. A fim de se analisar como se dá efetivamente uma tradução intersemiótica entre teatro e cinema, escolhemos a adaptação cinematográfica da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams.

PALAVRAS-CHAVE: tradução, intersemiótica, cinema

RÉSUMÉ: Cet article porte sur la traduction intersémiotique, c'est-à-dire le processus par lequel on traduit d'un système sémiotique dans un autre., comme, par exemple, lors de l'adaptation d'un texte dramatique pour le cinéma où l'on passe d'un système verbal à un système plutôt visuel. Afin d'y réfléchir, on analyse l'adaptation cinématographique de la pièce de théâtre *Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, en nous posant la question suivante: qu'est-ce qui se passe lors du passage d'un langage théâtral à un langage cinématographique.? Pour le faire, on se penche sur les formes d'expression utilisées par les deux systèmes tout en cherchant les équivalences de traduction possibles, ce qui ne se fait pas sans prendre en compte la fonction du texte-source et du texte-cible.

MOTS-CLÉS: traduction –intersémiotique –cinéma

INTRODUÇÃO

Por tradução intersemiótica entende-se o processo tradutório que envolve mais de um meio, ou seja, quando um sistema de signos é interpretado e traduzido dentro de outro sistema semiótico. Tal processo pode ocorrer de diversas maneiras, seja na tradução de um meio não verbal para um verbal, como é o caso de pinturas transpostas em obras literárias, ou o contrário. Escolhemos aqui analisar as relações tradutórias que envolveram a transposição de uma peça teatral para o cinema, portanto, de um meio predominantemente verbal para um meio predominantemente audiovisual. A peça selecionada para análise é *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams (1914-1983), que foi levada ao cinema com direção de Elia Kazan e roteiro de Oscar Saul em 1951. O título do filme foi traduzido no Brasil como *Uma Rua Chamada Pecado*.

De acordo com Nicola Dusi, que parte da teoria dos estratos de Hjelmslev, a tradução intersemiótica se dá quando se repropõe, em um ou mais sistemas semióticos de diferentes materiais de expressão, a forma de conteúdo de um texto de partida. No entanto, em uma tradução entre meios não basta apenas transpor a forma de conteúdo, mas também a forma de expressão do texto do qual se parte. É necessário, para tal, conhecer quais são as relações existentes entre os dois

¹Aluna de Bacharelado em Letras, com ênfase em Português e Italiano, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

²Aluna de Bacharelado em Letras, com ênfase em Português e Francês, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

planos no texto de partida e transpô-las adequadamente no meio de chegada. Enquanto um texto dramático é predominantemente verbal, uma obra cinematográfica contém múltiplos materiais de expressão –como imagem, música, ruído –, que constituem sentido quando utilizados juntos.

Ao se analisar a transposição de uma linguagem literária para o cinema é fundamental prestar atenção em como se dá a busca de equivalentes semióticos cinematográficos na tradução de determinadas particularidades do texto de partida, já que cada um dos meios se utiliza de recursos diferenciados. Dusi, porém, também fala em *isotopias* entre o texto literário e o cinematográfico: similaridades nos dois meios que facilitam a comunicação entre eles. Ele fala em *isotopias temáticas*, que abrangem o nível abstrato dos textos, os valores que são inseridos neles, e *isotopias figurativas*, que abrangem a materialização da categoria anterior através da construção do espaço narrativo e constituição das personagens. Filmes de cunho narrativo-dramático e textos teatrais coincidem entre si na forma com que os acontecimentos são descritos e na ação dramática das personagens.

Quando a busca de equivalentes é bem sucedida, dir-se-á, por exemplo, que “a fotografia reproduz a atmosfera sombria ou luminosa do livro, que o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, que a montagem e os movimentos da câmera imprimem o ritmo certo” (PELLEGRINI, 2003, p. 63). Ou seja, o modo de dizer literário foi dito novamente com os recursos próprios do cinema mantendo os efeitos pretendidos no texto de partida. A questão é que é impossível se dizer exatamente a mesma coisa em qualquer tradução, e quando essa ocorre entre meios, as questões de fidelidade e equivalência ficam ainda mais abertas. Elementos às vezes inexistentes na obra literária precisarão ser inseridos no filme, como ocorre com a questão do figurino, já que o autor do livro nem sempre atém a esses detalhes. Por se tratar de um meio dependente do visual, muitas das ambiguidades do texto verbal podem ser perdidas, pois em algumas delas o diretor/adaptador é obrigado a tomar uma decisão interpretativa pessoal para ser capaz de colocar o texto em imagens. Ele, porém, pode contrabalancear essa escolha, inserindo a ambiguidade perdida de algum outro modo, ao se utilizar dos recursos que têm em mãos. As escolhas do diretor, no papel de interpretante, são essenciais na busca por um equilíbrio tradutório.

De acordo com Vermeer & Reiss em sua Teoria do Escopo, é importante o foco na função que determinado texto procura produzir na cultura de chegada. Quando produzimos um texto (aqui, entendido por nós além das fronteiras da palavra “texto”, já que tratamos de filmes) temos um comportamento intencional, com objetivo de transmitir uma informação para alguém. Deve-se levar em consideração os fatores históricos, já que os receptores do texto pertencem a uma comunidade cultural, dentro de uma situação específica. Desta maneira, a interação está determinada pela realidade cultural, pelas condições sociais que tal texto de chegada enfrenta.

Em *Uma Rua Chamada Pecado*, temos a produção de um filme baseado em uma peça teatral. Segundo Vermeer & Reiss, uma teoria de tradução possui dois vieses: um que analise as condições de um texto de partida e o outro, as condições do texto de chegada. Para fins de compreensão, chamaremos de texto de partida a peça de teatro e o de chegada, o filme. Quando Elia Kazan produz sua “tradução” de *Um Bonde Chamado Desejo*, este nos fornece informações de sentido sobre a peça original. Uma das pistas fornecidas é o próprio caráter ambíguo de Blanche logo no começo do filme, na cena onde ela pede informações a um rapaz e sutilmente tenta seduzi-lo através de sua voz e suas maneiras requintadas. No lugar de ir construindo um julgamento sobre o personagem ao longo do filme, Kazan opta por expor no primeiro momento do filme e assim a nos conduzir a uma interpretação de imediato, sem que conheçamos a história de vida de Blanche DuBois.

No que tange aos objetivos do texto e aos fatores históricos, a época em que *Um Bonde Chamado Desejo* foi produzido é um aspecto que não pode ser negligenciado. Ambientada no contexto pós-guerra, a peça confronta o desenvolvimento desenfreado de uma sociedade de consumo (simbolizado pelo personagem de Stanley, que representaria o sonho americano) e um passado glorioso, da época em que os EUA eram divididos entre Norte e Sul, onde progresso e

atraso conviviam juntos. Para Williams, a peça possui um significado diferente, já que o autor a escreveu quando morava no mesmo bairro onde sua história é ambientada. Queremos dizer que com isso, ele adquire maior propriedade ao abordar os moradores daquele bairro e seus costumes, já que possui familiaridade com eles. Para os americanos, a peça possui um significado muito diferente do que ela representa para os estrangeiros. Aqui, podemos retomar Vermeer & Reiss quando teorizam sobre o fato de um texto fazer sentido para uma determinada comunidade. Apesar de ter sido recebida com louvor no teatro, no cinema a adaptação da peça teve certa dificuldade de aceitação. Ao lado de filmes famosos da década de 50 como *A Malvada* e *Crepúsculo dos Deuses*, *Uma Rua Chamada Pecado* acabou sendo colocado de lado. Uma nação tão conservadora como a americana preferia ver seu cinema tratando de atrizes célebres, que não conseguiam enfrentar a velhice (temas recorrentes em *Crepúsculo Dos Deuses* e *A Malvada*) do que de questões sobre a personalidade fragilizada do ser humano. A mudança de título do filme para o público brasileiro também não é efeito do acaso. Por que ele permaneceu igual à peça e mudou ao vir para o Brasil? Trata-se do efeito causador na cultura de chegada, ponto abordado pela teoria do escopo. Os americanos, que já haviam visto a peça na Broadway, se sentiriam atraídos pela versão cinematográfica, não havendo, portanto, necessidade de mudar o título. Já no Brasil, o título foi alterado pelo tradutor Carlos Lage, o que suscitou críticas na época. No entanto, ela funciona bem para o filme, já que na tradução de Kazan, a rua acaba possuindo um papel mais importante que o próprio bonde chamado Desejo, que circula no bairro francês de Nova Orleans.

Vermeer & Reiss também teorizam que “entre o texto de partida e o texto final deve existir também uma relação de equivalência.” (VERMEER & REISS, p. 26)³ Para os autores, a chamada equivalência corresponde aos fenômenos culturais do texto de partida tendo a mesma importância no texto de chegada. No caso da tradução de *Um Bonde Chamado Desejo*, os efeitos não se mantêm na transposição da cena final da peça para o cinema, que será analisada adiante. Nesse caso específico, não é possível falar em equivalência baseada nos efeitos do texto de partida, pois ocorre uma mudança brusca em seu conteúdo. Apesar disso, a busca por equivalentes ao longo da tradução da obra foi bem sucedida, ao se considerar sua totalidade.

CONTEXTO DA OBRA

O cenário do Pós-Guerra foi muito produtivo para o teatro. O fim da guerra trouxe o desejo do retrato real de uma sociedade que vivenciava o progresso e a destruição que as novas tecnologias causavam. Segundo Chester Eisinger tratava-se de “uma década de medo, terror, incerteza e violência mesclados com satisfações amargas e o alívio pela vitória.” (EISINGER apud ADLER, 1990, p.1)⁴. As consequências disso são um sentimento de desumanização, que tem seus reflexos na arte e na literatura, no que diz respeito à questão da identidade e a alienação do homem em relação a si mesmo e à sociedade. Além disso, existe também um sentimento de deslocamento, causado pelas políticas resultantes do New Deal dos anos 30 e a economia dos tempos da Segunda Guerra Mundial. Para enfrentá-lo, muitos se apegaram a um passado que lhes dava uma sensação de estabilidade.

Nesse cenário, insere-se Tennessee Williams, membro do grupo de dramaturgos do “sonho da América” (que incluía Arthur Miller, Eugene O'Neill e Edward Albee). Considerado o mais poético dos autores teatrais americanos do período, seu teatro trabalha com a fluidez e com a análise psicológica das personagens. Suas personagens femininas possuem um tratamento especial, sendo quase sempre o fio condutor da história. Dentre todas as peças que escreveu (cinco delas adaptadas para o cinema), *Um Bonde Chamado Desejo* permanece como a mais famosa e aclamada

³No original: “entre el texto de partida y el texto final debe existir también una relación de equivalencia”. Tradução nossa

⁴No original: “one of fear (decade), terror, uncertainty, and violence, mingled with sad satisfactions and a relief at victory.” Tradução nossa.

pelo público. A história é simples, contudo, o que fascina é a maneira como os personagens são descritos e a força dramática que emana deles. Trata-se da história de Blanche DuBois, de família aristocrática oriunda do sul dos EUA, que após a “perda” da propriedade da família, *Belle Rêve*, procura o auxílio da irmã Stella, em Nova Orleans. As razões da perda da propriedade e do retorno de Blanche são até então obscuras. Quando Blanche chega à casa da irmã, depara-se com a pobreza e a rudeza do lugar, simbolizado por seu marido, o descendente de poloneses Stanley Kowalski. A peça, então, irá girar entre a tensão entre Blanche e Stanley, duas criaturas que não podem conviver no mesmo ambiente, já que simbolizam valores e atitudes diferentes. *Um Bonde Chamado Desejo* é o drama de uma mulher hipersensível, traumatizada por uma decepção amorosa, frente a um homem vigoroso e verdadeiramente primitivo em sua rude espontaneidade, levando-a a sentir-se ferida e, ao mesmo tempo, irremediavelmente atraída. É um forte e reprimido desejo sexual que a incomoda e a repugna. O personagem Mitch, amigo de Stanley e que demonstra interesse em Blanche, é também importante ao longo da peça. Mitch é visto por Blanche como possível salvação para os tormentos que a envolvem em corpo e mente.

Analisaremos, utilizando do contexto político e histórico em que a obra de Williams é envolvida, algumas das cenas-chave da peça e suas transposições para as telas, buscando, portanto, elucidar algumas das especificidades que envolvem a tradução intersemiótica dentro de um aspecto não somente teórico, mas também cultural.

O BONDE: DA PEÇA PARA A TELA

Em se tratando de uma tradução intersemiótica é necessário focar em elementos importantes na transposição de um sistema de signos para outro. Neste ponto, a tradução de Elia Kazan ganha quando, na realidade, havia todos os motivos para perder: o diretor havia dirigido *Um Bonde Chamado Desejo* no teatro. Sua experiência no teatro poderia sugerir uma adaptação cinematográfica caricata, presa a algumas das características típicas do teatro, o que não acontece de maneira alguma. Levantamos duas hipóteses para este fato: a primeira e óbvia de que os signos denotativos (relativos ao teatro) funcionam de maneira diferente do que os conotativos (específicos do cinema) e a segunda relativa ao fato de a peça ter passado por um comitê de censura, levando à alteração forçada de algumas de suas cenas-chave. De acordo com Rosemary O’Shea, a “Legião da Decência”, grupo então formado por bispos católicos com forte influência sobre a indústria cinematográfica na época, voltou seus olhos censores para a peça de Williams, considerando-a de teor excessivamente sexual, pressionando, então, para que fossem feitas alterações e cortes nas cenas da adaptação de Kazan. A consequência de tal pressão para o filme é, portanto, a suavização na exposição de certos temas considerados então polêmicos.

O cenário é um elemento que pode ser considerado como pista que o autor nos fornece antes que os atores entrem em cena. Em *Um Bonde Chamado Desejo*, a descrição do cenário não pode ser negligenciada. Infelizmente, como a adaptação para o cinema é em preto e branco, a importância da cor acabou se perdendo. Uma boa saída utilizada pelo diretor foi o jogo de luzes, que nos ajuda a perceber se a coloração da roupa dos personagens é clara ou escura, por exemplo. A cor tem um papel fundamental em *Um Bonde Chamado Desejo*, pois antes mesmo dos personagens entrarem em cena, já temos a oposição entre o céu de um quase azul-turquesa e as casas desbotadas e cinzentas. A primeira cor simboliza a inocência em contraste com o ambiente, que reprime a personagem Blanche, como se o cinza fosse pesado demais para ela. Para Williams não bastavam as palavras, o cenário também era importante, a simbologia através das imagens. O autor utilizava cenários que davam aos espectadores a impressão de que eles não estavam assistindo a uma peça de teatro.

A música é outro ponto interessante para se analisar na tradução intersemiótica de *Um Bonde Chamado Desejo*. Como foi transposto o som do piano tocando blues, que “sempre se está próximo de uma esquina e sempre se ouve, algumas portas mais abaixo, na rua” (WILLIAMS,

1976, p. 8)? Para fins cinematográficos, a música, em partes, desaparece. Não há música presente em todos os momentos do filme, como é evidenciado na peça. O blues é usado com o fim de corroborar as cenas sensuais, sejam elas entre Stanley e Stella ou entre Blanche e Stanley. A sensação pretendida é que o som daquela música nos remeta a algo relacionado a um cabaré ou até mesmo um ambiente de luxúria, o que não fica longe da realidade, já que Blanche flerta com o marido da própria irmã. O som de polca, escutado por Blanche quando esta se lembra do seu jovem esposo, foi substituído pelo eco da voz de Stanley, o que mostra um dos ganhos da adaptação de *Um Bonde Chamado Desejo*, já que no teatro, esse recurso seria difícil de reproduzir.

Em uma análise mais atenta de uma cena, em que Blanche, conversando com Mitch, conta de seu passado com o marido, Allan, é possível perceber a sagacidade de Elia Kazan e Oscar Saul no papel de interpretantes e adaptadores no que diz respeito a driblar a censura imposta à obra de Williams. De acordo com a peça, o rapaz conhece Blanche quando eram muito jovens. Casam-se e passam a ter uma relação pacífica, mas que não parece se sustentar, já que Allan, excessivamente sensível, possui uma perturbação que a esposa não consegue compreender. Em um momento, porém, Blanche o flagra com um homem mais velho, e a revelação de sua homossexualidade reprimida culminará em seu suicídio, pelo qual Blanche se culpará pelo resto da vida, já que o seu desprezo –Allan se ligou a ela por necessitar de ajuda –foi mais do que ele pôde suportar. Por pressão da censura, a fala de Blanche precisou ser modificada de modo em que o teor homossexual fosse ocultado. O rapaz é mostrado apenas como muito sensível e perturbado, que se mata pelo desprezo da esposa relativo à sua fraqueza. O que o diretor faz, nessa cena, é deixar ambíguo algo que estava explícito no original. Tal manipulação é considerada arriscada no que diz respeito ao âmbito da tradução, já que nesta deve-se respeitar as reticências do texto-fonte. Porém, considerando-se o fato de se trata de uma manipulação imposta ao diretor, há de se louvar os méritos de Kazan ao conseguir fazer o espectador refletir, com o pouco que Blanche diz, nos verdadeiros motivos que levam o jovem ao suicídio.

Analisando a mesma cena do ponto de vista dos recursos específicos do cinema utilizados para transposição, há de se notar a vantagem que essa arte possui em relação ao teatro quanto à possibilidade de tomadas externas, que fogem à rigidez do palco e abrem um leque de possibilidades. Nesse caso, o diretor transpõe a cena que se passa na porta da casa dos Kowalski para um bar próximo à água (provavelmente o rio Mississipi, que banha New Orleans), envolvido por névoa. A água reflete o próprio caráter sensível e fluido de Blanche, que está naquele momento envolvido pela aura nebulosa e confusa de seu passado. Ao descrever a cena do suicídio do marido, um recurso sonoro além da suave trilha sonora é utilizado: o barulho de um tiro é reproduzido, barulho esse ouvido somente por Blanche, fruto de suas recordações. Utilizando recursos concomitantemente sonoros, imagéticos e verbais, o sofrimento da personagem é exposto ao espectador. Não podem ser deixados de lado outros aspectos estritamente cinematográficos, relacionados à câmera, como a possibilidade de closes no rosto de Blanche e o foco em partes do cenário que são importantes para a compreensão da cena: nesse caso específico, o foco está em uma lâmpada que ilumina fracamente o ambiente, simbolizando a pouca luz na vida de Blanche depois do ocorrido. Williams é conhecido pela importância que dá ao simbolismo em suas peças e o papel da lâmpada relacionada com a fragilidade de Blanche será destacado ao longo de todo o desenvolvimento de *O Bonde*.

Ao se tratar, portanto, do simbolismo na peça, fica inevitável fazer um comparativo entre os personagens centrais da trama. Stanley e Blanche fazem parte de uma dualidade praticamente total: dualidade essa que marca os conflitos que os envolvem. O mundo de ilusões de Blanche, que está presa a um passado de prosperidade e beleza, contrasta com o realismo duro de Stanley, que vê no jogo, na bebida e nas mulheres o necessário para viver. Stanley, incomodado com a presença da cunhada, já que afeta sua vida com a esposa, tenta se livrar de Blanche de todas as formas possíveis. Tal oposição, porém, também leva a uma atração, e o jogo de sedução velada entre os dois, unido a certa repugnância, culminará em um desfecho trágico. A chave da adaptação da peça para o filme

está nos atores, que de forma magistral, conseguem absorver todas as nuances da personalidade dos personagens expostas no texto e repassá-las ao público. Ao longo da trama, segredos do passado de Blanche são revelados por Stanley. Tais revelações, que demonstram ainda mais a ambiguidade no caráter de Blanche, a deixam mais perturbada e temerosa pelo seu destino, já que o cunhado destrói seus planos de se casar com Mitch, levando-a a se fechar cada vez mais dentro de si mesma e de seus mundos ilusórios.

Stanley aproveita a hipersensibilidade de Blanche e o fato de Stella ainda estar no hospital após ganhar seu filho, para promover seu ataque final à cunhada, enquanto estão sozinhos em casa. A cena do estupro de Blanche é essencial para o desfecho da trama, e o modo como foi traduzida para as telas a partir da peça talvez tenha sido o mais importante no que se trata do aproveitamento dos signos cinematográficos para a transposição. Perdida em devaneios, Blanche se depara com um Stanley embriagado e extasiado pelo nascimento do filho. Os dois travam um longo diálogo; Stanley derramando toda sua fúria em uma Blanche temerosa, impedida pelo cunhado de deixar a casa. Na briga de opostos, vence a força física em detrimento da sensibilidade. No texto de Williams:

Ele salta na direção dela, virando a mesa. Ela dá um grito e o golpeia com o gargalo da garrafa, mas ele a agarra pelo pulso. “Largue, vamos! Largue a garrafa, sua gata-do-mato! A gente tinha esse encontro desde o começo!” Ela geme. O gargalo da garrafa cai. Ela cai de joelhos. Ele apanha a figura inerte de Blanche e a carrega para a cama. O trompete e a bateria do Quatro Naipes soam alto. (Williams, 1976, p. 189).

Kazan teve toda uma atenção aos detalhes ao transpor a cena para cinema. Ao ser encurralada por Stanley, Blanche tem ao seu lado uma lâmpada que envolveu com um adorno chinês, símbolo máximo de sua fragilidade. Quando ela quebra a garrafa e a aponta para Stanley, a lâmpada é o único objeto a ser enquadrado junto aos personagens, reforçando a sua importância simbólica. A trilha sonora que cresce à medida que o homem se aproxima da cunhada aumenta a tensão. Ao lutarem, um espelho se quebra, e é o reflexo inerte de Blanche que o espectador vê: outro recurso de cunho simbólico que representa os estilhaços na própria personagem. A sequência é fechada por um fade-out (recurso cinematográfico em que a imagem é escurecida gradativamente até ficar totalmente preta) e a próxima tomada tem início com a imagem da rua sendo limpa com uma mangueira que esguicha – aqui, como símbolo de cunho sexual que o diretor utiliza para revelar o que sucede a Blanche, ao invés de mostrá-la sendo carregada para a cama, como no texto de Williams. A utilização de um recurso tão mais sutil talvez tenha sido a solução encontrada pelo diretor ao lidar com a censura sofrida pelo filme. Ele não deixa de dizer o crucial: o faz substituindo uma imagem por outra.

Ainda no que concerne à censura, a modificação sofrida pelo argumento referente ao texto original que possui o maior impacto sobre a tradução consiste na cena final. O fascínio que Stanley exerce sobre Stella dita o modo como ela age em relação aos erros do marido ao longo de toda a obra. Ela sempre acaba voltando para os seus braços porque o desejo físico tem o poder de suprimir tudo, e suprimirá até mesmo as acusações feitas por Blanche de que foi violada por ele. Stella prefere fechar os olhos e acreditar no delírio da irmã, para quem chamará secretamente uma ambulância que a levará a um hospital psiquiátrico. A dor de perder Blanche encontra consolo no próprio algoz de sua irmã, que sensualmente a envolve. Era exatamente assim que Kazan terminava a peça, quando a dirigia na Broadway. Contudo, ele foi impedido de fazê-lo quando se tratou da grande tela do cinema, que, na época, valorizava os finais em que os atos cruéis não permaneciam impunes. Stella, portanto, tem sua atitude modificada, punindo o marido pelo o que fez à irmã. O filme termina com sua fala, enquanto vai até a casa da vizinha: “Não voltarei lá de novo. Não dessa vez, nunca mais voltarei. Nunca”. Apesar de não prejudicar o filme como um todo, tal modificação é problemática no que diz respeito à questão psicológica das personagens, que acaba ficando corrompida com a brusca alteração no comportamento de Stella, costumeiramente submissa e de forte comprometimento ao marido – até o fim. Aparentemente não há solução para essa mudança

brusca no texto de partida, mas um recurso que podemos sugerir aqui como possível saída de Kazan está nos gritos de “Stella”, esbravejados por Stanley ao notar que a mulher o deixa, encerrando o filme. Em uma das primeiras cenas, em que após uma briga, Stella também o deixa, Stanley grita repetidamente o seu nome, e ela, após um tempo, retorna aos seus braços. É impossível afirmar que os novos gritos de Stanley serão novamente irresistíveis à esposa, mas ao inseri-los, o diretor parece propor uma continuidade que foge à rigidez da condenação moral de Stanley. Portanto, ele satisfaz às demandas da censura e dá um final moralmente aceitável para o público da época, sem, todavia, fechar a mente do espectador para outras possibilidades.

O que se nota no trabalho de Kazan, portanto, é uma vasta exploração dos recursos típicos do cinema e da força interpretativa dos atores escolhidos, atingindo assim, o equilíbrio necessário para uma transposição que satisfaz as particularidades do texto de origem. O diretor, que possuiu o privilégio de dirigir a peça no teatro antes de explorá-la no cinema, teve a sabedoria de enxergar que não bastava apenas filmar um texto dramático como se ele fosse visto de um palco, mas sim se utilizar de equivalentes semióticos típicos do meio com que estava lidando para se dizer, fazendo uma analogia com Eco, quase a mesma coisa –já que como foi dito, não existe uma equivalência plena no âmbito tradutório. Seu trabalho poderia ter sido ainda mais eficiente não fossem as amarras da censura, mas há de se aplaudir seu êxito ao lidar com a questão. *Uma Rua Chamada Pecado* é um belo exemplo de adaptação cinematográfica, destacando-se, entre outros, a habilidade dos atores de transpor as nuances dos personagens para as telas e a criatividade de Kazan para lidar com a mudança de sistema de signos de forma satisfatória.

CONCLUSÃO

Procuramos analisar brevemente alguns dos aspectos que envolvem a busca por equivalentes semióticos na tradução de um texto dramático para as telas do cinema, com o objetivo de contribuir com os estudos da tradução intersemiótica, desenvolvidos de forma ampla por teóricos da tradução da contemporaneidade. Não seria possível percorrer aqui sobretodas as reflexões teóricas que envolvem o tema e certamente não esgotamos, em nossa análise de alguns pontos da obra traduzida de Williams, todos os recursos semióticos utilizados em sua versão cinematográfica. Salientamos também a importância do contexto histórico e social em que textos de partida e chegada estão inseridos, aspecto crucial ao se procurar compreender algumas escolhas tradutórias. Teatro e Cinema possuem cada um, vários elementos que, unidos, os definem. Não é possível se analisar cada elemento separadamente, já que sua força de expressão se mostra no conjunto. Numa busca por equivalentes semióticos, é necessário conhecer bem os dois meios com que se lida e saber fazer escolhas que não interfiram no sentido global do texto de partida. É necessária, também, a consciência de que é impossível dizer exatamente aquilo que o autor do texto inicial pretendia: como todo bom sistema de perdas e ganhos, a tradução intersemiótica exige, de quem se aventura nela, maleabilidade, visão ampla e conhecimento profundo dos recursos com que se lida. Elia Kazan pode ser considerado, portanto, um grande exemplo de tradutor do “entremeio”.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Thomas P. *A Streetcar Named Desire: the Moth and the Lantern. Boston: Twayne Publishers: Twayne's Masterwork Studies*, n. 47, 1990.
- DUSI, Nicola. *Il Cinema Come Traduzione, da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino, 2003.
- ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- O'SHEA, Rosemary. *Streetcar Named Desire (Insight Study Guides)*. Insight Publications, 2009.
- PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio;

AGUIAR, Flávio. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva,: CNPq, 1987.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans. J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Traducción de Sandra García Reina y Celia Martín de León. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

UMA RUA CHAMADA PECADO. Elia Kazan (Dir.) Estados Unidos: Elia Kazan, Warner Home Video, 1951. 1 filme (122 min.), son., preto e branco, 35mm. Título original: *A Streetcar Named Desire*. Legendas em português.

WILLIAMS, Tennessee. *Um Bonde Chamado Desejo*. Tradução Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1976.