

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v31i0p164-186>

Chaplin e a tradução intersemiótica: uma reflexão sobre “Em Busca do Ouro”

Chaplin and the intersemiotic translation: a reflexion on “The Gold Rush”

Diogo Rossi Ambiel Facini*

Resumo: Neste artigo, são discutidas as duas versões do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), de Charles Chaplin. A primeira, de 1925, com as características do cinema silencioso, sobretudo a ausência de falas, e a segunda, de 1942, com o acréscimo de falas (realizado por Chaplin), efeitos sonoros, música e alterações na montagem. Reflito sobre essas versões a partir do conceito de Tradução Intersemiótica, proposto por Jakobson (1959) e desenvolvido por Plaza (2010). Também são abordadas teorias relacionadas ao cinema e mais especificamente à obra de Chaplin. Neste artigo, é discutida a possibilidade da existência de uma nova função exercida por Chaplin: tradutor. Entre as modificações, é dado destaque à fala, que apresenta afinidades significativas com a prática da tradução.

Palavras-chave: Charles Chaplin; Em Busca do Ouro; Tradução; Tradução intersemiótica.

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PPLA) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2016. Doutorando pelo mesmo programa. E-mail: diogo.facini@hotmail.com.

Abstract: In this paper, we discuss the two versions of Charles Chaplin's *The Gold Rush*, the first, from 1925, with the characteristics of silent cinema, especially the absence of speech, and the second, from 1942, with the addition of speeches (by Chaplin), sound effects, music and changes in the film editing. The discussion is made from the concept of Intersemiotic Translation, proposed by Jakobson (1959) and developed by Plaza (2010). Also theories related to the cinema and more specifically to the work of Chaplin are addressed. In this paper we think about the possibility of the existence of a new function carried out by Chaplin: translator. The speech, which presents significant affinities with the practice of translation, is emphasized among the modifications.

Keywords: Charles Chaplin; The Gold Rush; Translation; Intersemiotic translation.

1. Um pouco de Chaplin e das buscas do ouro

Charles Spencer Chaplin foi um dos grandes nomes da arte no século XX. Nascido em 1889 e falecido em 1977, manteve uma carreira longa no cinema; deu seus primeiros passos em 1914, começando com o filme *Carlitos Repórter* (Making a Living) e encerrando sua produção em 1967, com a obra *Uma Condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong). Chaplin foi um artista multifacetado, que ao longo dos anos incorporou mais e mais atividades à sua função inicial de ator: diretor, montador/editor, roteirista, produtor, compositor... De fato, mesmo após o seu último lançamento cinematográfico, e já em idade avançada, o cineasta continuou trabalhando, compondo trilhas sonoras musicais para seus filmes silenciosos.

Sua obra, mesmo com os muitos anos já decorridos, conseguiu manter uma relevância e uma sobrevivência maior que a da maioria dos nomes de sua época. E isso se deve, ao menos em parte, à mais famosa criação de Chaplin: o seu personagem Carlitos. Com seu chapéu-coco, suas calças e sapatos largos, seu casaco apertado, e sua mágica bengala, Carlitos se transformou em uma das figuras mais emblemáticas e conhecidas de seu tempo. De certo modo, o reconhecimento de Carlitos se tornou tão significativo que a sua figura acabou se vinculando intimamente com o próprio cinema. Se a identificação da figura de Carlitos com o cinema já é forte, ela é mais nítida ainda com relação a uma fase inicial do cinema, que tradicionalmente compreende o período que vai de 1885 a 1927¹: o cinema mudo ou silencioso. Não deixa de ser surpreendente que, mais de cem anos após o surgimento do personagem, quando se pensa em uma imagem ou um personagem que represente a sétima arte, principalmente em seu período inicial, é a figura de Carlitos que surge.

Um dos filmes mais importantes do diretor, uma de suas obras mais conhecidas e aquela pela qual Chaplin gostaria de ser lembrado (ROBINSON,

¹ Respectivamente, o ano da primeira exibição dos irmãos Lumière e o do lançamento do filme *O cantor de Jazz* (The Jazz Singer), considerado tradicionalmente o primeiro filme sonoro/falado (obra comentada a seguir).

[1985] 2011) é *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). A história de um Carlitos explorador, que vai ao Alasca em busca de melhores condições de vida, traz algumas cenas clássicas, como a dança dos pãezinhos de Carlitos ou aquela em que ele e um amigo preparam e se deliciam com um jantar feito de uma das botas do herói chapliniano. Além desses elementos, o filme se destaca por um motivo completamente diferente, relacionado, de certo modo, a uma existência dupla da obra. O filme foi lançado em 1925, seguindo completamente o que seria uma estética do cinema silencioso. No ano de 1942, Chaplin relançaria a obra, porém o relançamento não consistiu apenas em colocá-la novamente em exibição. O diretor realizou acréscimos e alterações significativos na obra, relacionados principalmente à mudança do filme silencioso para um contexto sonoro, como a inclusão de efeitos sonoros e de música. No entanto, as mudanças vão além: há uma (re)edição da obra, com mudanças em algumas cenas, e, modificação talvez mais destacada, há a inclusão de falas. Essas falas, porém, são realizadas unicamente por Chaplin, abarcando, ao mesmo tempo, aspectos de narração e diálogo no filme. Essa posição bastante específica da segunda obra, com características novas e diferenciadas (tanto com relação ao trabalho de Chaplin como também ao cinema em geral) pode provocar alguns questionamentos. Como poderíamos caracterizar essa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush)? No que ela se diferenciaria da primeira, e o que isso pode nos dizer sobre a atividade de Chaplin? Quais são os efeitos que as modificações causam no material já estabelecido anteriormente? Neste artigo, em que utilizamos principalmente a perspectiva teórica da tradução intersemiótica, procuramos trazer algumas reflexões sobre esses questionamentos.

2. Identificações e resistências

Primeiramente, discutiremos um pouco sobre um ponto importante na obra de Chaplin: a sua identificação com o cinema silencioso. Essa

identificação levaria, inclusive, a uma defesa desse cinema pelo cineasta e uma resistência ao cinema falado.

Celso Sabadin discute sobre a estreia do filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), em 1927:

Após a noite de 6 de outubro, o cinema nunca mais seria o mesmo. Não só as salas de exibição apressadamente se equiparam para abrigar a novidade como também todos os estúdios, de todas as empresas, praticamente tiveram de ser reconstruídos, priorizando agora o isolamento acústico. O público não queria mais saber de filmes mudos. [...] A revolução do som proporcionou à atividade cinematográfica a solução para a crise que ameaçava os filmes desde o início dos anos 1920, atraindo multidões para as bilheterias. (SABADIN [1997] 2009: 218-219)

Percebe-se que o público e o mercado estavam ávidos por mudanças. O filme sonoro havia chegado como uma realidade, e logo havia ganhado contornos de um fato irreversível. Chaplin, porém, a princípio não se posicionou favoravelmente a esse novo cinema, e expressou claramente a sua resistência. Ele considerava o cinema silencioso mais abrangente e universal, já que atraía todas as plateias, tanto as intelectualizadas quanto as mais simples, sem a restrição imposta pelos idiomas. (CHAPLIN [1964] 2012: 378).

Em um comentário sobre o repúdio de Chaplin ao cinema falado, Cony aponta características do próprio Chaplin:

O desprezo ou o repúdio pelo cinema falado é [...] sintomático. Revela a indiferença de Chaplin para com os recursos da arte que escolheu como meio de expressão. Indiferença que seria fatal se não fosse ele - nesse particular - um gênio. Só os gênios podem ser teimosos. (CONY 2012: 37).

Esse desprezo do diretor pelas novidades do cinema e essa existência paralela à do próprio cinema levariam Cony a dizer que o que Chaplin fazia era um antcinema. O autor afirma até mesmo que “a concepção que Chaplin tinha do cinema não era cinematográfica nem científica. Era literária.” (2012: 145). Ele seria indiferente às características importantes que constituiriam a sétima arte, e que a aperfeiçoariam ao longo de sua história: “Para ele, era importante que a câmera fosse fiel ao documentar, sob um ângulo geral e estático, aquilo que ele concebia - ou melhor, aquilo que já existia dentro dele.” (2012: 145).

O que podemos afirmar dessas considerações é que Chaplin seguiu um caminho bastante específico em sua produção cinematográfica nesse período de introdução do cinema falado. A sua adoção dos novos elementos sonoros foi lenta e gradual, e podemos dizer que houve uma transição do cinema silencioso para o falado em seus filmes, que acompanhou quatro obras e durou treze anos.

O seu filme posterior a *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), *O Circo* (The Circus), lançado em 1928, já depois do surgimento do cinema sonoro/falado, é também o último “totalmente” silencioso.² A obra seguinte é *Luzes da Cidade* (City Lights), de 1931, já com o esse novo cinema bem estabelecido. O filme trouxe a trilha sonora musical já gravada e sincronizada, composta principalmente por Chaplin. Aqui temos o surgimento nas telas³ do Chaplin compositor, que já criava alguns temas e “climas” marcantes para as imagens. Também já há a presença de muitos efeitos sonoros, inclusive resultando em efeitos cômicos, como em uma cena em que Carlitos engole um apito e ouvimos o instrumento soar seguidas vezes, de maneira bem impertinente. A seguir viria *Tempos Modernos* (Modern Times), de 1936, última obra considerada “muda”, realizada em período de dominação do cinema sonoro/falado. A obra trazia, como novidade, a adição de algumas falas. Esse filme apresenta, em uma de suas cenas finais, a primeira e única ocasião em que a voz de Carlitos pode ser ouvida no cinema⁴. O último filme é *O Grande Ditador* (The Great Dictator), de 1940. Essa obra é uma produção que pode ser considerada “completamente” sonorizada. No entanto, mesmo aqui a presença da mímica do criador de Carlitos é notável, sobretudo na sua paródia de Adolf Hitler, com o ditador Adenoid Hynkel, que fala um “falso

² O uso de “completamente silencioso” se refere ao fato de o filme, em sua materialidade, não vir com nenhum tipo de áudio sincronizado, gravado em conjunto com a película contendo os fotogramas.

³ Digo “nas telas”, pois a função de Chaplin como compositor não surgiu nesse momento, do nada. Ele já havia composto músicas publicadas anteriormente, mas não tinha gravado uma trilha sonora musical nesse sentido, para ser reproduzida em sincronia com o filme.

⁴ Trata-se de uma canção realizada por ele, que, ao contrário de um uso “esperado” do inglês, é cantada em uma língua que é ao mesmo tempo uma mistura de todas e nenhuma, com elementos de invenção linguística (e o suporte de sua mímica). Chaplin faz Carlitos falar, mas, ao mesmo tempo, pode-se dizer que ele não diz nada. No artigo “Tempos modernos da linguagem: Chaplin e a tradução homofônica” (FACINI; MORAES 2014), é discutida a possibilidade de se considerar esse canto uma variedade específica de tradução, a tradução homofônica.

alemão”: uma fala que se aproxima do som da língua de Hitler, mas que não faz sentido.

A seguir, viria a nova versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), lançada em 1942. David Robinson traz algumas informações sobre a sua produção:

Em junho de 1941, Chaplin voltou a trabalhar no estúdio, pela primeira vez desde o término de *O Grande Ditador*. A maior parte daquele ano foi consumida na preparação de uma reedição sonora de *Em Busca do Ouro*. Chaplin escreveu um novo acompanhamento musical, que foi gravado com a regência de Max Terr. Os títulos foram substituídos por um comentário do próprio Chaplin, referindo-se ao herói como o “Zé-Ninguém”. Chaplin trouxe um editor, Harold McGhean, e reduziu ligeiramente o filme, cortando, além das legendas, 57 pés do tamanho original (38 segundos na velocidade normal de 24 quadros por segundo). A maior alteração foi o prolongado beijo final entre Chaplin e Georgia Hale, modificado para um final mais casto em que eles simplesmente andam de mãos dadas. (ROBINSON [1985] 2011: 527).

É significativo observar a participação efetiva de Chaplin na produção, o que é enfatizado no discurso de Robinson. Apesar de não agir sozinho, já que contava com a ajuda de outros profissionais, o cineasta esteve sempre na linha de frente da criação, assim como na composição da trilha sonora. Quando não criava, atuava na supervisão dos outros profissionais.

3. Traduzindo o silêncio

Antes de iniciar a discussão, devemos lembrar o caráter específico de nosso objeto. Temos um produto audiovisual, formado por múltiplas linguagens (e uma predominância da imagem, mais explícita na primeira versão). Nesse sentido, quando consideramos que a atividade de Chaplin pode corresponder a uma atividade tradutória, e o seu produto, a uma tradução, não estamos nos referindo a qualquer tipo de tradução, e nem ao que seria a tradução em um sentido mais comum, entre línguas. Por isso, outra abordagem da tradução é bem-vinda.

O linguista russo Roman Jakobson (JAKOBSON 1959: 64-65) foi um dos pioneiros na tentativa de abarcar essas “outras traduções”. O autor propôs a já tradicional divisão entre três tipos de tradução: intralingual (“interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”); interlingual (“interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”); e intersemiótica (“interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”). A tradução interlingual corresponde à tradução propriamente dita, mais conhecida e disseminada. A tradução intralingual, que ocorre dentro de única língua, é de forma geral considerada mais como simplesmente interpretação, ou “dizer com outras palavras”. Porém, apesar de suas especificidades, ambas ainda se limitam, como o próprio nome diz, às línguas. Essa delimitação da tradução à língua não ocorre no terceiro tipo, a tradução intersemiótica. Quando menciona “sistemas de signos não verbais”, Jakobson aponta para a existência de uma tradução que abarca outras linguagens, além das verbais. Além disso, quando invertemos a ordem dos termos da definição e ficamos com “a interpretação de signos não verbais por meio de sistemas de signos verbais”, vemos que a tradução intersemiótica pode apresentar grandes afinidades com o objeto central deste artigo, o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) e a sua tradução.

Reflitamos sobre essa atividade de um possível Chaplin tradutor. O criador, quando adiciona as suas falas na materialidade do filme, apresenta-nos um material verbal que dialoga com os seus materiais primeiros, representados, principalmente, pela imagem. Nesse sentido, Chaplin realizaria, mesmo que de forma bem peculiar, uma interpretação dos signos não verbais por meio de signos verbais. Portanto, o autor traduziria o filme “mudo”, essencialmente imagético em sua materialidade. E essa tradução, de acordo com a classificação apresentada acima, seria uma tradução intersemiótica.

É importante deixar claro, no entanto, que apesar de a materialidade do filme ser essencialmente imagética, ela de fato já contava com a presença de elementos verbais, no caso sob a forma escrita, através das chamadas cartelas explicativas ou intertítulos. Os intertítulos eram legendas, geralmente presentes sobre um fundo negro, que eram inseridas entre as

sequências filmadas. Eles possuíam funções diversas, entre as quais as de guiar o espectador entre os significados possíveis da imagem, dar nome a personagens e lugares, transmitir diálogos, contribuir para a construção do mundo ficcional etc. (GAUDREAU; JOST ([2005] 2009): 92-93). A materialidade do cinema silencioso, apesar de ser constituída principalmente pela imagem, já continha uma quantidade razoável de elementos verbais, que não deve ser ignorada. Desse modo, observarmos a complexidade da “mídia cinema”, aqui em sua forma silenciosa; complexidade essa que influencia a passagem para a segunda versão e, conseqüentemente, a nossa própria reflexão.

Apesar de ter estabelecido essa classificação e de ter conceituado sucintamente a tradução intersemiótica, Jakobson não desenvolve a discussão. As reflexões posteriores desenvolvidas pelo autor se limitam às variedades estritamente verbais da tradução, principalmente a interlingual. Assim, se quisermos prosseguir em nossa discussão e refletirmos sobre as possibilidades desse conceito, devemos partir para outros autores e outras abordagens.

A obra de Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica* (2010), traz algumas considerações e questionamentos significativos. O autor adota, principalmente, a perspectiva da Semiótica, mais especificamente, a vertente criada e difundida pelo teórico americano Charles Sanders Peirce. A semiótica é um campo de estudos que pretende discutir e estudar os signos, conceituados como “algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém” (PLAZA 2010: 21). A partir dessa conceituação mais geral, Peirce estabelece inúmeras divisões e classificações para o seu objeto, o que inclui a clássica divisão entre ícone, índice e símbolo. A semiótica busca abranger todos os tipos de signos, e não apenas um, como ocorre na linguística (o signo verbal). De fato, a semiótica abrangeria também a linguagem verbal, um dos vários tipos de signos (o símbolo). A semiótica, uma ciência “dos signos”, pode apresentar relações importantes com a tradução intersemiótica, como a própria denominação dessa tradução indica, e a sua utilização por Plaza como referencial teórico é bastante compreensível.

Um conceito importante da semiótica, que pode apresentar, inclusive, algumas ligações com a tradução, é o de semiose. O conceito de semiose pode

ser entendido, de maneira bem simples, como o processo de “transformação de signos em signos” (PLAZA 2010: 17). No entanto, é importante deixar claro que essa transformação não atua somente quando consideramos mais de um signo; o signo individual, por si só, já é caracterizado por esse movimento de abertura e continuidade, “pedindo” sempre interpretações em novos signos, em uma cadeia semiótica infinita. Como o próprio Peirce formula:

A idéia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de signo ou representação. Um signo “representa” algo para a idéia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a idéia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que uma primeira interpretação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita! (PEIRCE *apud* PLAZA 2010: 17).

Essa condição do signo, de abertura infinita à interpretação, pode ser entendida também como uma abertura à tradução: “toda operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução - um signo se traduz em outro - condição, aliás, inalienável de toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo” (PLAZA 2010: 27). Desse modo, é possível dizer que o próprio signo se constitui e é interpretado através de um processo tradutório.

Outro conceito importante da semiótica para nosso estudo é o de signo artístico, ou estético, nas palavras de Julio Plaza. O signo estético, diferentemente dos signos mais “convencionais”, que atuam com relação a uma referência externa, “propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude” (PLAZA 2010: 31). No entanto, não deve ser entendido que o signo estético não se refere a nenhum objeto. Esse objeto pode ser considerado o próprio signo, a própria obra de arte em sua materialidade e concretude; obra de arte essa que se refere a si mesma e gera inúmeras

interpretações. Assim, podemos dizer que o movimento constituinte do signo continua; apenas caminha em outras direções.

Vejamos mais uma citação de Plaza, que traz alguns pontos importantes sobre a tradução intersemiótica:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA 2010: 1).

A tradução é definida como “trânsito criativo” de linguagens, o que mostra a especificidade da discussão de Plaza. Para o autor, a tradução, ao invés de buscar uma equivalência com relação a um conteúdo primeiro, procuraria estabelecer modificações e mudanças; a tradução, mais que um processo de passagem de sentido, seria uma atividade criativa, criadora, já bastante próxima da atividade artística. Com base nessas reflexões, poderíamos considerar que é isso que ocorre no processo de “tradução” realizado por Chaplin, que deu origem ao filme de 1942. Mais do que apenas buscar uma equivalência do “mudo” para o “falado”, o cineasta realiza uma recriação, uma releitura do filme anterior. Plaza, porém, vai ainda um pouco mais além, quando afirma que a tradução intersemiótica não tem a ver com fidelidade. A tradução não deve ser fiel, deve ser uma criação, uma modificação do objeto anterior. Como consequência, poderíamos afirmar: a tradução deve criar um novo objeto. No caso de objetos estéticos, isso é ainda mais significativo, já que muitas vezes não haveria um referente externo a ser “seguido” no processo tradutório.

Plaza também discute a relação entre historicidades presente na tradução intersemiótica. A tradução (não apenas a intersemiótica) seria marcada por essa relação entre os diversos tempos referentes a ela. O passado da obra traduzida, o “presente” do próprio processo de tradução, e o futuro da experiência de possíveis leitores (ou espectadores), futuro esse que é aberto e pode continuar indefinidamente⁵. Mas, ao mesmo tempo, as

⁵ Como Claus Clüver argumenta, “entre a produção de textos e sua recepção, podem existir até mesmo grandes distâncias de tempo e espaço, e textos produzidos em épocas e/ou

temporalidades podem se deslocar: um antigo presente pode agora virar passado de uma obra traduzida, e o tempo futuro do leitor pode se tornar um tempo presente, quando é realizada uma nova tradução... Essa cadeia de relações, em contínuo deslocamento, abarca ao mesmo tempo processo e produto, eliminando um suposto caráter estático do produto e indicando a existência de um “processo” que não termina nesse “produto”. Com relação à discussão do nosso objeto, o que é mais importante dessa consideração do autor é o destaque dado aos vários “momentos” da tradução: poderíamos dizer, ao *diálogo* que se realiza ininterruptamente entre a obra primeira, o ato de tradução em si, o tradutor, a tradução como produto, e mesmo o público.

O termo “diálogo” pode ser importante para a discussão de nosso objeto. Em um olhar superficial, já é evidente a distância temporal entre as duas versões, de dezessete anos⁶. Em um olhar mais detido, essa distância se torna ainda mais significativa. Foi mencionado neste artigo que, nesse período, ocorreu uma das mudanças mais importantes do cinema, a passagem do cinema silencioso para o sonoro ou falado. Desse modo, haveria em nosso objeto o diálogo entre duas formas de fazer cinema, ou, até mesmo, entre dois cinemas. Mas os diálogos não param por aí. Temos também o diálogo entre duas temporalidades, entre dois momentos históricos. Esse diálogo inclui a passagem por alguns fatos muito marcantes, como o *crack* da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, e o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, cruciais para a história moderna⁷.

No entanto, talvez mais importante seja outro diálogo, diálogo esse que considera a atividade mais específica de Chaplin. De fato, acredito ser possível considerar que haveria um diálogo entre “dois Chaplins”, o de 1925 e o de 1942. Na consideração dessa distância temporal, podemos observar ao mesmo tempo um aumento de sua popularidade e uma passagem do cineasta

culturas diferentes serão recebidos de formas diferentes e às vezes inacessíveis ao público-alvo original. Textos podem mudar no tempo”. (CLÜVER 2011: 20).

⁶ Quando consideramos a contemporaneidade, caracterizada pela rapidez nas comunicações, com obras literárias de maior apelo comercial vindo a público praticamente em simultaneidade na língua primeira e em versões traduzidas, essa distância fica ainda mais nítida.

⁷ Abordados, respectivamente, em *Tempos Modernos* (Modern Times) e *O Grande Ditador* (The Great Dictator).

(e de Carlitos) a certo caráter mitológico, mas podemos ver também um cineasta perseguido, acusado de comunista pela sociedade histórica da época⁸. O Chaplin de 1942 era um homem já atacado, investigado, vigiado; o enfoque mais político dos seus filmes anteriores não atraía uma simpatia unânime das pessoas. O diretor sentia que era necessário posicionar-se frente aos problemas e dilemas do seu tempo, o que de fato fez; no entanto, esse posicionamento contribuiria para causar a saída do país em que conseguira fama, fortuna e reconhecimento⁹. O Chaplin de 1942 apresentava uma maior consciência de sua arte, era talvez mais autônomo em relação à indústria do cinema, através da ocupação de novas funções (como a de compositor das trilhas sonoras), e exercia, em consequência desse aumento de funções, mais controle sobre a sua própria obra.

Esses diálogos de Chaplin são todos relevantes e podem trazer mais alguns subsídios para discutirmos a segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Essa segunda versão, que pode ser considerada uma recriação da primeira, ou também, após essas considerações históricas, uma *atualização*, provoca inúmeros questionamentos e aponta para relações complexas, até mesmo contraditórias, entre um cineasta, sua obra, seus tempos “modernos” e o modo como o pai de Carlitos era visto pela sociedade e por seu público.

4. Em busca de mudanças

Nesta seção abordaremos alguns elementos trazidos com a segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Serão abordados os acréscimos realizados por Chaplin, ou seja, a música, os efeitos sonoros e as falas. Devido à limitação de espaço, e também a uma maior proximidade com o conceito e a prática da tradução, é dado um destaque maior ao acréscimo da fala. Desse

⁸ Não devemos esquecer que, nos Estados Unidos, esses anos foram marcados pelo Macarthismo e pela caça aos comunistas, que teve Chaplin como um dos seus principais alvos.

⁹ Ou expulsão, que ocorreu em 1952, quando, após viajar para o Reino Unido para participar da estreia de seu filme *Luzes da Ribalta* (Limelight), Chaplin teve a permissão de retorno aos Estados Unidos negada.

modo, o acréscimo dos efeitos sonoros e da trilha sonora musical é comentado de maneira mais breve¹⁰.

Primeiramente, abordemos alguns elementos da música. A função de compositor de Chaplin pode ser caracterizada por uma configuração bastante peculiar:

Charles Chaplin teve uma importante e curiosa participação nos processos de criação musical. Embora não fosse um músico de formação, Chaplin criava melodias memoráveis para seus filmes e contratava profissionais para arranjar e produzirem a trilha musical. Em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), por exemplo, suas melodias foram arranjadas por David Raskin e Eddie Powell e a orquestra que gravou a trilha sonora foi regida por Alfred Newman, que teve de ser substituído antes do final das gravações devido a desentendimentos com Chaplin. Um dos temas românticos criados por Chaplin viria a ser a melodia da canção *Smile*, uma das canções originalmente escritas para cinema mais belas e famosas até hoje. (BERCHMANS 2012: 118).

Podemos considerar que a adição de uma trilha sonora musical específica acaba desempenhando uma função complexa nessa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*); essa trilha musical de certo modo dialoga e mesmo mostra novos caminhos que a imagem “silenciosa” não atingiria¹¹.

O próprio Chaplin traz algumas considerações sobre a sua atividade de compositor de trilhas sonoras. As declarações do autor se referem ao filme *Luzes da Cidade* (*City Lights*), mas podem ser estendidas ao nosso objeto:

Enfim, terminei *Luzes da cidade*; só faltava gravar o fundo musical. Uma vantagem do cinema sonoro para permitir que se escolhesse a música. Assim, eu mesmo fiz a do meu filme. Procurei compor música delicada e romântica, para que contrastasse com o meu tipo de vagabundo, pois música fina dava às minhas comédias um toque de emoção. Os autores de arranjos musicais raramente

¹⁰ Deixarei de comentar, neste artigo, o grupo de modificações trazidas com a montagem. Essa escolha por somente os acréscimos (de falas, sons e música) se baseou na complexidade do tema e na limitação de espaço deste artigo, o que impossibilitaria uma discussão adequada do assunto.

¹¹ Devemos destacar que acompanhamentos musicais ao vivo eram realizados desde o surgimento do cinema. O acompanhamento musical era bastante variado e passaria por inúmeras mudanças ao longo dos anos, chegando a orquestrações de temas clássicos, compostos anteriormente, ou mesmo a composições de trilhas específicas para determinados filmes, que eram executadas ao vivo como um verdadeiro concerto (BERCHMANS 2012: 108-109). No entanto, esse acompanhamento se diferencia bastante da trilha sonora musical advinda com o cinema sonoro, composta e gravada para ser reproduzida em conjunto com a imagem. Essa trilha era pensada especificamente para cada filme, o que não ocorria na maioria das vezes no caso dos acompanhamentos do cinema silencioso.

compreendiam isso. Achavam que a música tinha de ser engraçada. (CHAPLIN [1964] 2012: 381).

Desse modo, e encerrando as considerações sobre a música, vemos que a própria visão do cineasta sobre a música era complexa. Chaplin via a trilha musical como um elemento específico, que produzia efeitos também específicos, diferentes daqueles gerados pela imagem: “desejava que a música fosse um contraponto de graciosidade e encanto para exprimir sentimento”. (CHAPLIN [1964] 2012: 381). Essa noção da música como *contraponto* é muito interessante: ela mostra que a música, na visão do cineasta, não deveria atuar com objetivos de repetição ou redundância. Pelo contrário: deveria seguir caminhos próprios, enriquecendo a imagem e a totalidade do filme.

Passemos agora para os efeitos sonoros. Entre os materiais constituintes do cinema, o som é provavelmente aquele que demorou mais tempo para ser estudado; como Robert Stam ([2003] 2011) argumenta, houve um “atraso” no estudo do som do cinema, em detrimento dos aspectos mais relacionados à imagem. O autor aponta inclusive uma visão convencional, nas considerações sobre a sétima arte, de que ela seria essencialmente visual; em consequência, o som seria “um mero acessório ou complemento da imagem”. ([2003] 2011: 238).

Como afirma Marcel Martin, “o aparecimento do filme falado modificou toda a estética do cinema” (MARTIN [1955] 2005: 137). Martin destaca, entre as contribuições do som, o aumento da impressão de realidade. Essa impressão de realidade pode ser considerada uma das características diferenciadoras da sétima arte em comparação com outras artes relacionadas, como o teatro e a fotografia. (METZ [1968] 2010). A questão do aumento da impressão de realidade é abordada também por Robert Stam ([2003] 2011). O autor diz que o som, já que “penetra e ocupa o espaço, provoca uma estranha sensação de presença aumentada”. O filme sem o som, por outro lado, “produz uma estranha sensação de achatamento” ([2003] 2011: 239). Pode-se considerar que o som se desenvolve em um sentido dimensional diferente do da imagem, o que interfere na percepção dos espectadores: “O som pode dar ao público a ilusão de um mundo de 360°”. (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE [2010] 2013: 166).

Com isso, percebemos que o som colabora para uma experiência cinematográfica mais complexa, mais sensorial e mesmo espacial, que afeta a percepção dos espectadores.

Os efeitos sonoros não aparecem de forma extensiva na segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), mas sim em quantidade relativamente pequena. E por isso mesmo, devido a essa pequena quantidade, podemos considerar que há uma efetiva *escolha* de Charles Chaplin com relação aos efeitos sonoros. A escolha de determinados sons específicos, que aparecem em momentos também específicos, indica que a presença dos efeitos não é fortuita, ou algo dispensável no conjunto da obra.

Para encerrar o comentário sobre os efeitos sonoros, vejamos um exemplo do filme, que aponta para essa importância dos sons. Em um momento de extrema fome, Carlitos observa uma pequena vela localizada em cima de uma mesa. Na ausência de alternativa, coloca um pouco de sal nela e a come. Black Larson, um dos vilões da trama, que estava um pouco distante, desconfia de que algo estranho possa ter ocorrido, e logo compreende. Questiona o seu companheiro. Carlitos nega. No entanto, logo em seguida, ele começa a soluçar, indicando ter comido algo, mas que não foi digerido muito bem... Na primeira versão do filme, esse soluço é sugerido através da imagem. Na segunda, o soluço está “efetivamente” presente, com os seus elementos sonoros característicos. Nesse exemplo, o acréscimo do som, além de colaborar para uma maior impressão de realidade, traz uma sensação de completude à sequência e mesmo ao efeito cômico, em que algo parecia estar “faltando” sem o som, espécie de núcleo da *gag*¹².

Agora abordamos o elemento a que é dado mais destaque neste artigo: o acréscimo das falas. Elas não se manifestam apenas de uma única maneira e não trazem apenas um único efeito. Pode-se dizer que ocupam algumas

¹² A *gag* pode ser definida nesse contexto como uma espécie de piada audiovisual. Nos filmes de Chaplin, muitas *gags* envolvem a relação do personagem Carlitos com os objetos, em uma espécie de transformação desses objetos. O crítico e teórico de cinema francês André Bazin aponta, ao comentar a simbologia do personagem Carlitos, para uma desconstrução na relação dele com os objetos: eles “não servem a Carlitos como a nós” (BAZIN [1948] 2006: 14). O personagem faz um uso dos objetos que extrapola as suas funções no cotidiano: “parece que os objetos só aceitam ajudar Carlitos à margem do sentido que a sociedade lhes atribui” ([1948] 2006: 15). A própria cena da vela, comentada acima, pode ser considerada um exemplo dessa relação de Carlitos com os objetos. Com fome e sem muitas alternativas, Carlitos transforma a vela, cuja função é modificada: de iluminar para alimentar.

funções e papéis, que vão desde uma aproximação mais explícita da primeira versão até uma criação deliberada. As falas trazem novas leituras para determinados elementos e indicam como a voz de Chaplin pode “guiar” o espectador e de alguma forma controlar os sentidos da obra.

A fim de facilitar a discussão, pensamos em uma divisão para as falas. Conforme Edgar-Hunt, Marland e Rawle, o “som pode ser grosseiramente dividido em duas categorias: diegética e não diegética”. (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE [2010] 2013: 166). O som diegético “(ou real) se refere a qualquer som que emana do mundo fictício (a diegese) no filme” ([2010] 2013: 166). Ele inclui vozes das personagens, efeitos sonoros pertencentes à diegese¹³ e música proveniente de uma fonte diegética, como a apresentação de uma banda no filme. O som não diegético “(ou de comentário) refere-se ao som de qualquer coisa que não emana do mundo ficcional” ([2010] 2013: 166), ou seja, narração, efeitos sonoros dramáticos ou imaginários e trilha sonora musical (ao menos a sua forma mais predominante, não diegética). Para a caracterização diegético/não diegético, o som não precisa ter sido necessariamente gravado no momento da filmagem: “Isso não deve ser confundido com o som ao vivo ou da pós-produção. O som diegético pode ser, e geralmente é, acrescentado na pós-produção” ([2010] 2013: 166). A partir dessa distinção conceitual, dividimos a fala de Chaplin em dois grupos: diálogo e comentário/narração. Na categoria dos diálogos, o cineasta busca indicar as falas expressas pelos personagens no mundo ficcional do filme, inclusive com interpretações diferenciadas para cada um deles. Na categoria comentário/narração, estão presentes as falas de Chaplin que se distanciam mais da diegese e através das quais o autor narra ou comenta os acontecimentos. Neste artigo, é dado destaque ao grupo não diegético das falas, o da fala como comentário/narração, já que nele haveria um caráter tradutório mais forte com relação às imagens.

O uso da fala como comentário/narração é provavelmente o que aparece mais extensivamente na obra e também o que ocorre de forma mais diversificada. Chaplin pode ser tanto um narrador no sentido mais tradicional,

¹³ Considero aqui diegese como o processo de criação de um mundo ficcional, (no caso deste artigo, o mundo ficcional do filme), dentro do qual o leitor ou espectador “entraria” para uma experiência narrativa satisfatória.

distanciado, contando à sua maneira os fatos, como também pode tecer comentários sobre acontecimentos e “adentrar” na história, com marcas mais claras de sua presença. Aqui a função de Chaplin como tradutor é bastante explícita. O diretor explica com palavras o que se passa na tela, o material visual, ou seja: ele traduz para a sua fala as imagens do filme. Recordemos que o termo tradução é compreendido neste artigo como uma atividade criativa, que inevitavelmente envolve modificações. Pode-se dizer que o cineasta realiza uma *interpretação* das imagens, o que aproximaria ainda mais a sua atividade da tradução, que pode ser descrita como um ato de interpretação. (JAKOBSON 1959: 64-65). A seguir, discutimos um exemplo de fala como narração/comentário. Trata-se de uma pequena cena do filme, que, no entanto, pode provocar algumas reflexões interessantes.

Em uma das primeiras cenas do filme, Carlitos está descendo uma região bem íngreme de uma montanha. Interrompe a descida; reflete por um instante, e em vez de descer “naturalmente”, decide escorregar pela montanha. Essa curta cena, com a singeleza e a eficiência cômica típicas de Chaplin, é acompanhada por uma fala também curta, mas relativamente complexa. Essa fala apresenta especificidades da língua em que é pronunciada, o inglês, e nessa forma a trazemos inicialmente: “*Then [he] stopped, stepped, slipped and slid*”.

Trata-se de uma frase curta, formada basicamente por quatro palavras (*stopped, stepped, slipped, slid*). Devemos enfatizar que esse é de fato um acréscimo da segunda versão, ou seja, um elemento exclusivo dela. Os quatro verbos (que corresponderiam a “parar”, “dar um passo”, “escorregar” e “deslizar”) acabam estabelecendo um diálogo com a imagem que ultrapassa o sentido “literal” dela, relacionado ao escorregão de Carlitos. A própria materialidade das palavras, principalmente a sua sonoridade similar, produz novos efeitos, que vão além de um lado unicamente semântico. Os quatro verbos começam com a mesma letra, e três deles possuem a mesma terminação (“ped”). A primeira dupla de verbos começa com as letras “st”, enquanto a última inicia com “sl”. Há toda uma construção da frase envolvendo paralelismo e rimas, um jogo de palavras que não pode ser abordado unicamente em termos de significado. E pode-se considerar que

esse jogo de palavras, que essa “brincadeira” de Chaplin, realiza um efeito cômico, ou, melhor dizendo, acrescenta um efeito cômico àquele já presente na sequência das imagens.

Pensando nesse exemplo do uso da fala, podemos refletir sobre a seguinte questão: o acréscimo desse jogo de palavras pode ser considerado uma tentativa de traduzir um elemento cômico das imagens para uma construção verbal? Nesse sentido, a fala de Chaplin corresponderia a uma tradução (intersemiótica) das imagens, que reinterpreteria o seu componente do humor em uma nova linguagem? Os signos imagéticos, assim, passariam por um processo de semiose que teria como resultado esse jogo de palavras? Após a discussão da cena, vemos que, mesmo com a conceituação do filme em sua totalidade como tradução, em seu interior existiriam, em uma escala mais específica, outros elementos ou procedimentos que também poderiam ser compreendidos como traduções. Esses elementos internos realizariam uma espécie de transposição entre linguagens, principalmente entre a imagem e a fala. Isso aponta para a complexidade do processo tradutório de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), que envolveria, além de uma orientação voltada para a totalidade da obra, esses procedimentos “tradutórios” menores (mas não menos importantes).

Há também no trecho discutido outra questão relativa à tradução, dessa vez em sua forma interlingual. O jogo de palavras realizado, construído em torno de rimas e paralelismos, baseia-se no material sonoro da língua inglesa. Isso dificulta a sua tradução para outra língua, já que nesse trecho a materialidade verbal (ou significante) é talvez tão importante quanto o significado (de fato, a materialidade colabora bastante para a construção do sentido nesse trecho). O tradutor é colocado em uma posição bastante difícil, já que, se o próprio “significado” nunca é exatamente o mesmo entre as línguas (apesar de haver uma pressuposição de contatos, caso contrário a atividade de tradução seria quase inviável), a situação se torna ainda mais problemática no caso do significante. Cada língua tende a utilizar construções que dão destaque à materialidade dos enunciados de maneiras específicas, como os jogos de palavras, o que é resultado da própria diferença entre as línguas em elementos como fonética, léxico, morfologia etc. Assim, a

passagem para outra língua de um trecho como o citado, em que os materiais verbais são extremamente significativos, coloca dilemas específicos para o tradutor.

É possível pensar até mesmo na possibilidade de uma dimensão de *intraduzibilidade* nessa passagem. A intraduzibilidade é entendida nesta discussão mais como uma perspectiva para a realização da tradução do que como um impedimento. Ela se relaciona a uma grande dificuldade de traduzir; nesse caso específico, devido à presença forte da materialidade verbal do inglês. A noção de intraduzibilidade, inclusive, poderia ser levada em consideração para uma leitura do processo tradutório imagem/fala presente nessa cena: é como se, para conseguir traduzir em palavras uma passagem visual cômica aparentemente intraduzível, só fosse possível uma transformação para outra passagem também aparentemente intraduzível, agora verbal.

Porém, o mais importante é que, *apesar dessa dificuldade, há a tradução*. De algum modo, o impasse é superado ou lidado de maneira produtiva. Essa situação problemática, mas que é enfrentada, pode ser observada na tradução para o português presente nas legendas da versão em DVD utilizada para esta discussão¹⁴: “*Então ele para, avalia, escorrega e se levanta*”. Devido à dificuldade em conciliar a parte do sentido e a do jogo de palavras, é concedida uma prioridade ao sentido. No entanto, essa tradução acaba envolvendo também criação e modificação, já que há a presença dos verbos “avalia” e “levanta”, ausentes na fala em inglês. Apesar disso, as ideias relacionadas a ambas as palavras aparecem de certa forma nas imagens, que mostram Carlitos refletindo antes de escorregar na montanha e se levantando após a “descida”. Com isso, mesmo que a legenda em português inevitavelmente leve a uma perda de parte do efeito cômico do jogo de palavras da fala em inglês, ela estabelece uma relação produtiva com a imagem fílmica, destacando elementos que não são destacados na fala em inglês. Desse modo, a intraduzibilidade aqui não deve ser entendida como impossibilidade, mas sim como um desafio à tradução, e os dois sentidos da palavra “desafio” devem ser considerados: como uma dificuldade, um

¹⁴ Presente na coleção *Chaplin: Obra Completa*, distribuída pela Versátil Home Vídeo, 2013.

obstáculo, algo que pode criar dúvidas e impasses; mas também como algo que convida o tradutor, que o provoca e instiga a sua busca por alternativas e criações. Esse trecho curto, de alguns segundos, mostra o caráter complexo e criativo das adições realizadas por Chaplin, o que justifica e reafirma, mais uma vez, a sua denominação como tradutor.

Algumas considerações finais

Chegamos ao fim deste artigo com a certeza de que não podemos abarcar todos os elementos e questões, mas também com a expectativa de que ao menos a complexidade dessa tradução intersemiótica de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) tenha sido evidenciada e discutida.

Podemos observar que a passagem da primeira versão do filme para a segunda é caracterizada por inúmeras transformações, que trazem novos efeitos e olhares para a obra. Música, sons e falas estabelecem relações variadas com as imagens, indo muito além de uma mera recuperação de um sentido anterior. Podemos considerar que a tradução do signo estético demanda um gesto criativo ainda maior do que no caso dos signos “referenciais”, em que esse gesto já existe, devemos enfatizar. E é justamente esse caráter de criação que se destaca nesse produto da atividade de Chaplin, formado por vários signos estéticos.

O cineasta, além de ator, diretor, roteirista, montador/editor, produtor, compositor, assume agora uma nova função. Uma função que ao mesmo tempo abarca as outras e as excede. Que produz novas semioses, cria aberturas e indica possibilidades. Chaplin, nessa nova versão, dá nova vida ao seu filme, ao mesmo tempo o aproximando de um público já distante do cinema silencioso (em 1942) e trazendo um novo olhar para uma obra já estabelecida.

Ao fim deste artigo, podemos observar (e ouvir) um Chaplin também complexo, criador em vários aspectos de sua obra. Um cineasta que, apesar

de inicialmente ter se posicionado de maneira contrária ao cinema sonoro/falado, soube aproveitar muito bem os novos recursos e tecnologias trazidos com ele. Um autor que manteve um controle estrito sobre sua obra, sendo responsável direta ou indiretamente por quase todos os aspectos ligados a ela. Mas quem sabe não foi justamente esse controle que possibilitou a Chaplin dar vazão às suas ideias e dar vida às suas criações? Seja como e por quais motivos for, o público agradece a sobrevivência de Chaplin e de Carlitos.

Referências bibliográficas

- BAZIN, A. Introdução a uma simbologia de Carlitos. In: *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 [1948]: 13-22.
- BERCHMANS, T. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4º Ed. São Paulo: Escrituras, 2012.
- CHAPLIN, C. *Minha vida*. 16º Ed. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012 [1964].
- CLÜVER, C. Intermedialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, pp. 8-23, Nov. 2011.
- CONY, C. H. Chaplin. In: *Chaplin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Top Books, 2012: 13-154.
- EDGAR-HUNT, R.; MARLAND, J.; RAWLE, S. *A linguagem do cinema*. Tradução de Francise Facchin Esteves e Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013 [2010].
- EM BUSCA DO OURO. Direção e produção: Charles Chaplin. Los Angeles: United Artists, 1925/1942. DVD (95/68 min). Distribuído por Versátil Home Video, 2013. P&B. Título original: The Gold Rush.
- FACINI, D. R. A.; MORAES, M. R. S. Tempos modernos da linguagem: Chaplin e a tradução homofônica. *Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*, v. 27, p. 59-76, 2014.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009 [2005].
- JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d [1959].
- MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005 [1955].
- METZ, C. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. 2º Ed. Tradução de Jean-Claude Bernadete. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1968]: 11-28.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROBINSON, D. *Chaplin: Uma biografia definitiva*. Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, 2011 [1985].

- SABADIN, C. *Vocês não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3º Ed. São Paulo: Summus, 2009 [1997].
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5º Ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2011 [2003].

Recebido em: 28/08/2018

Aceito em: 28/11/2018

Publicado em dezembro de 2018