



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

CINTIA SACRAMENTO AQUINO

**DA TRADUÇÃO À INTERTEXTUALIDADE:
AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DO FILME *MATCH POINT* DE WOODY
ALLEN COM A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES**

Salvador
2015

CINTIA SACRAMENTO AQUINO

**DA TRADUÇÃO À INTERTEXTUALIDADE:
AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DO FILME *MATCH POINT* DE WOODY
ALLEN COM A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciene Lages

Salvador
2015

CINTIA SACRAMENTO AQUINO

**DA TRADUÇÃO À INTERTEXTUALIDADE:
AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DO FILME *MATCH POINT* DE WOODY
ALLEN COM A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.
Área de concentração: Literatura, Estudos da Tradução Intersemiótica e Cultural.

Data de aprovação:

Salvador, 15 de dezembro de 2015.

Componentes da Banca Examinadora:

Profa. Dra. Luciene Lages (UFBA / UFS)
(Orientadora)

Prof. Dr. José Amarante Santos Sobrinho (UFBA)
(Membro Interno)

Profa. Dra. Jacqueline Ramos
(Membro Externo)

Aos meus pais, Moisés e Maria, pelo amor e dedicação incondicional à minha formação pessoal e profissional.

Às minhas irmãs, Kátia e Denise, por me iniciarem, ainda na infância, no delicioso mundo da imaginação através da leitura.

A mim mesma, pelo prazer de contemplar a conclusão de um trabalho árduo cuja construção demandou dedicação, disciplina, persistência e amor.

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Luciene Lages, quem, carinhosamente, chamei de ‘Pró’ durante essa caminhada; pela orientação disponibilizada tanto na parte técnica da minha produção acadêmica, quanto na minha vida pessoal. Agradeço a minha boa fortuna de usufruir da sua competência profissional como educadora ao cumprir brilhantemente sua missão de inspirar, motivar e sensivelmente acompanhar estudantes na busca pelo conhecimento.

À minha psicoterapeuta e amiga, Srª Lucrecia Belchior, por orientar, amorosa e incansavelmente, minha navegação pela vida adulta ao insistir na busca pelo prazer da produção intelectual como uma constante na construção desta pesquisa.

Aos meus colegas de trabalho no Instituto Federal da Bahia – IFBA: o Chefe de Departamento Orçamentário, Sr. Péricles Flores e a Diretora de Gestão Contábil, Orçamentária e Financeira, Sra. Margarida Angélica, por compreenderem a importância da dedicação à vida acadêmica e colaborarem com a dupla jornada de uma servidora-estudante.

Aos autores e pesquisadores acadêmicos com quem entrei em contato em busca de material bibliográfico e que, tão gentilmente, cederam suas produções. Aos colegas que me cativaram como amigos e tanto me ensinaram neste Programa de Pós-graduação: Adelmo Viana, Priscila Sobral e Tatiana Portela.

À Profª Dra. Elizabeth Ramos pela calorosa recepção, ainda como aluna especial em 2008, no Programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFBA, e por incentivar meus primeiros passos nos Estudos da Tradução Intersemiótica.

Ao corpo técnico da secretaria de Pós-graduação do Instituto de Letras da UFBA pela atenção e simpatia despendidas no atendimento ao corpo discente, em especial Sr. Ricardo Luiz e Sr. Thiago Rodrigues.

Por último e não menos importante, agradeço ao meu companheiro, amado amigo e fiel ‘escudeiro’ nas batalhas da vida, Tiago Vivas, pelo apoio, incentivo, colaboração e torcida pelo sucesso deste trabalho.

"Eu não acredito que haja diferença dos tempos atuais para qualquer outro tempo. Se você pegar os jornais e lê-los, em cada canto do mundo há coisas terríveis acontecendo com uma crise moral latente... e... hum... é assim que o mundo é, sempre foi assim. (...) Isso tudo acontece desde o teatro Grego passando por Shakespeare até o que você assiste hoje. Esse é o conflito que tece qualquer ação dramática num romance, ou numa peça ou num filme".

(Woody Allen em entrevista coletiva no Festival de Cinema de Cannes, 2015)

O imitar é congênito no homem (...), (e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

(Aristóteles, 1448b 4, p. 71)

RESUMO

Este trabalho é uma pesquisa sobre as relações intertextuais que o texto fílmico *Match Point* (2005) de Woody Allen estabelece com a *Poética*, texto escrito em prosa por Aristóteles em 340 a.C.. O objetivo deste trabalho é que, a partir dos referenciais teóricos dos estudos da tradução intersemiótica e cultural perpassando pelas relações de transtextualidade, identifique-se a aplicação da teoria literária presente na *Poética* na prática do cinema contemporâneo. Observou-se como elementos constituintes da tragédia clássica preceituados por Aristóteles foram adaptados para um texto fílmico atual, a exemplo do *erro*, *reconhecimento*, *peripécia* e *mudança da fortuna*. Pontuou-se também como *Match Point* dialoga com outros textos literários tanto através da sua trilha sonora, quanto da fala de seus personagens.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica e Cultural, Transtextualidade, *Poética* e Cinema.

ABSTRACT

This dissertation is about the intertextual relationship between the film *Match Point* (2005) made by Woody Allen and the *Poetics*, text written in prose by Aristotle in 340 B.C.. The aim of this dissertation is that starting from the definition of intersemiotic and cultural translation passing through transtextual relationship, the application of the literary theory in the *Poetics* of Aristotle can be identified as present in a contemporary film. It was observed how some of the elements pointed by Aristotles as parts of the classic tragedy were adapted to a contemporary film, such as the error, *anagnorisis*, *peripeteia*, and reversal of fortune. It was also pointed how *Match Point* dialogues with other literary texts through its soundtrack and characters speech.

Keywords: Intersemiotic and Cultural Translation, Transtextuality, *Poetics* and Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01	Cartazes com títulos diferentes do filme para distribuição no Brasil	12
Imagem 02	Espaço e tempo conectados pela tradução interlingual	17
Imagem 03	Espaço e tempo conectados pela perspectiva da reinscrição cultural da tradução intersemiótica	26
Imagem 04	Intertextualidade na tradução	28
Imagem 05	Intertextualidade na recepção da tradução. Recorte do objeto de pesquisa	29
Imagem 06	Centro de gravidade do texto no pós-estruturalismo	31
Imagem 07	Pluralidade da tradução	33
Imagem 08	Cena de <i>Match Point</i> (2005), a aliança arremessada por Chris bate no parapeito e cai em terra firme	60
Imagem 09	Cena de abertura do filme <i>Match Point</i> (2005)	63
Imagem 10	Chris lê o romance <i>Crime e Castigo</i> no filme <i>Match Point</i> (2005)	73
Imagem 11	Chris lê um compêndio sobre Dostoievski no filme <i>Match Point</i> (2005)	74
Imagem 12	Chris fala sobre o CD de ópera que presenteou a Chloe no filme <i>Match Point</i> (2005)	77

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	DO CONCEITO DE TRADUÇÃO	17
2.1	Do pensamento tradicional ao pós-moderno	18
2.2	Uma teoria da adaptação	27
2.3	Do nascimento à apropriação do conceito de intertextualidade	30
3.	NOS RASTROS DA <i>POÉTICA</i>	35
3.1	Pressupostos para uma adaptação da teoria aristotélica	45
3.2	<i>Match Point</i> como tragédia	48
3.3	Pensamento e caráter	51
3.4	O erro em Aristóteles e em Woody Allen	53
3.5	Reconhecimento	57
3.6	Peripécia	59
3.7	<i>Týkhe</i> x <i>Tekhne</i>	62
4.	SOBRE CINEMA	68
4.1	Uma leitura de Woody Allen	70
4.2	Transtextualidade na trilha sonora	77
4.3	Intertextualidade em Sófocles	88
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
6.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

1. INTRODUÇÃO

Desde o nascimento da indústria cinematográfica, muitos filmes tiveram seus enredos, ou parte deles, baseados em romances literários. O texto escrito era transposto para as telas do cinema, ficando, assim, comumente conhecido como *adaptação*, termo que, na maioria das vezes, porta carga semântica de inferioridade e derivação.

Nesta pesquisa, houve o interesse de discutir a adaptação cinematográfica como *tradução* intersemiótica, sem fundamentar as discussões em relações hierarquizadas entre o texto de partida e o de chegada. Como esse conceito é caro para a presente pesquisa, convém lembrar que a tradução intersemiótica consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, de acordo com a tipologia da tradução proposta pelo linguista russo Roman Jakobson, que classifica a tradução em mais dois tipos: a intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; e a interlingual, ou tradução propriamente dita, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua (JAKOBSON, 1975, p. 64).

A crítica convencional atrelada à questão da fidelidade vê as adaptações cinematográficas como um processo de perda em relação ao romance e frequentemente se utiliza de termos negativos como ‘traição’ e ‘inferioridade’ em relação ao original e “deturpação do sentido” para caracterizar a adaptação cinematográfica como um desserviço à literatura (STAM, 2006, p. 19). Dentro da corrente de pensamento pós-estruturalista dos estudos da tradução de textos literários, questionamentos a respeito da fidelidade de uma tradução ao seu texto de partida, ou ainda sobre a posição hierárquica da tradução em relação ao texto original, perderam espaço de pesquisa para novas indagações.

Os novos questionamentos direcionam sua atenção não apenas para o processo de produção da tradução mas também para o processo de recepção. Quais são os elementos presentes no sistema polissêmico cultural que influenciam as escolhas de um tradutor, qual o propósito da tradução, a quem ela se dirige ou, ainda, com que textos dialogou até a sua fase final, uma vez que para Kristeva (1969, p. 68), em sua interpretação de Bakhtin, “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Assim, ignorando questões como fidelidade e inferioridade do texto fílmico em relação a um texto

escrito, partimos do conceito de dialogismo de Bakhtin e de transtextualidade de Genette (1997), para –em consonância com o que diz o teórico Robert Stam (2006)– propor que as adaptações sejam pensadas em termos de uma prática intertextual.

A *intertextualidade* é uma das cinco categorias que integram a *transtextualidade* definida por Genette (1997) como uma ligação mais ampla entre diferentes textos subdividida em cinco outras relações: a intertextualidade (a presença de um texto em um outro através de citações e alusões); paratextualidade (relação com o que está ao redor do texto, isto é, títulos, prefácios, ilustrações, etc.); metatextualidade (que se refere ao comentário de um texto por outro), arquitextualidade (determina o estatuto genérico do texto) e a hipertextualidade que recobre as relações entre um texto presente e sua anterioridade ou hipotexto. É com base na perspectiva de que a tradução é uma contínua troca transtextual que a presente pesquisa pretende analisar as relações transtextuais que o filme *Match Point* (2005) de Woody Allen estabelece com a *Poética* e outras obras.

Durante a exibição do filme nas salas de cinema do Brasil, os cartazes de promoção apresentaram variações quanto à tradução do título, ora apresentando uma tradução para língua portuguesa acompanhada do título original: ‘*Ponto Final – Match Point*’, ora unicamente o título na língua inglesa: ‘*Match Point*’.



Imagem 01: Cartazes com títulos diferentes do filme para distribuição no Brasil.

Para a distribuição do filme no Brasil em formato de DVD, a companhia ‘PlayArte Home Video’ não traduziu o título para a língua portuguesa¹. A expressão ‘match point’, no meio esportivo, significa o último ponto da partida; o ponto vitorioso; aquele que será

¹ Até o fechamento desta pesquisa, não encontramos informações da Companhia PlayArte Home Video sobre as razões da opção por não tradução do título para distribuição do filme, em DVD, no Brasil.

decisivo para o encerramento de um jogo, em uma partida de vôlei ou tênis, por exemplo. Como essa expressão é de uso corrente no Brasil – tanto os comentários como as narrações esportivas televisionadas ou radiodifundidas mais comumente se utilizam da expressão estrangeira ‘match point’, em vez de sua tradução ‘ponto final’, para designar o ponto decisivo de uma partida – optou-se, nesta pesquisa, por manter apenas o título original *Match Point* para nos referirmos ao filme.

Ambientado nos tempos atuais, entre as pessoas da alta sociedade de Londres, o filme conta a história de Chris Wilton, um jovem ambicioso, ex-atleta profissional e treinador de tênis, que se torna amigo de Tom Hewett, jovem inglês e filho de família aristocrata. Chris conhece Chloe Hewett, a irmã de Tom e sua futura esposa. Concomitante ao seu relacionamento com Chloe, Chris conhece Nola Rice, namorada de Tom, jovem sedutora e aspirante a atriz, por quem se apaixona e mantém relacionamento amoroso. Nola engravida e pressiona Chris a fazer uma escolha entre ela e seu filho por nascer e o casamento com Chloe que, posteriormente, também engravida de Chris. Apesar de nutrir paixão e desejo por Nola, o interesse pelo bem-estar e prestígio social que a fortuna da família Hewett proporciona motiva Chris a matar sua amante.

Com o intuito de acobertar a verdadeira motivação do assassinato de Nola, antes de matá-la, Chris planeja e executa o assassinio da vizinha da sua amante e leva as joias desta consigo para simular um roubo seguido de mortes. O propósito de Chris é que os crimes se apresentem plausivelmente como latrocínio e não como homicídios.

Como desfecho dessa trama, a sorte e o acaso livram Chris da punição pelos crimes que cometeu e a polícia o descarta como suspeito. A sorte na absolvição de seu crime – de que vale ressaltar, apenas o espectador tem conhecimento; o personagem não – é um ponto importante no filme, que tem na sua abertura a imagem de uma bola de tênis em movimento no exato momento em que quica na rede e pode pender tanto para um lado como para o outro da quadra. A cena é narrada pelo personagem principal, que diz preferir ter sorte na vida a ser bom.

A princípio, o infortúnio do desfecho da história de Chris, em que a sorte favorece a impunidade, remonta o espectador ao sentido figurado da palavra tragédia: “acontecimento que desperta lástima ou horror; ocorrência funesta; sinistro. Mau fado; desgraça, infortúnio” (HOLANDA, 2005). Como o pensamento transtextual permite aludir um texto a partir de uma

simples lembrança a outro, pode-se estabelecer uma conexão entre o papel que a sorte desempenha na vida de Chris e o papel que a sorte desempenha na definição de tragédia proposta por Aristóteles. Entender esse relacionamento a partir da teoria desenvolvida nos estudos da tradução foi a força motriz dessa pesquisa.

Depara-se então com um pensamento típico do espectador/leitor que faz uma leitura intertextual ao enxergar no filme ideias e textos prévios do seu conhecimento. Apesar de ter sido escrito para as telas do cinema, e não como poesia ou para representação teatral, o enredo do filme *Match Point* apresenta elementos que remontam à tragédia antiga, que é objeto de discurso do filósofo grego Aristóteles.

Sob a perspectiva pós-estruturalista de que a tradução é uma prática intertextual, qual a relação existente entre a teoria de Aristóteles sobre o que é uma tragédia e a prática do cinema contemporâneo de contar histórias trágicas? Se ambos falam de tragédia, seria a prática cinematográfica uma tradução intersemiótica da teoria aristotélica? A questão central que se levanta na pesquisa é: quais são as relações transtextuais que o filme *Match Point* de Woody Allen estabelece com o discurso presente na obra *Poética* de Aristóteles?

A *Poética* é um resumo; um apontamento escolar feito por Aristóteles para ministrar aulas do Liceu sobre o tema da poesia e da arte em sua época. Tais apontamentos constituíram uma fonte importante para a história da Literatura Grega e uma teoria ou espécie de primeiro tratado sobre a Tragédia de grande influência para a cultura ocidental (SOUZA, 1966), em especial o teatro e, oportunamente, o cinema.

Desde o seu lançamento em 2005 até os dias de hoje, o filme *Match Point* já foi objeto de análise e pesquisa de artigos e ensaios publicados em periódicos acadêmicos tendo como objetivo a análise interpretativa / comparativa com o romance *Crime e Castigo* do escritor Fiódor Dostoiévski. A presente pesquisa pretende trazer uma perspectiva diferente ao estudar o filme, não em relação a um texto literário, romance, por exemplo, mas em relação a um texto que pertence à Teoria da Literatura, a *Poética* de Aristóteles.

O interesse para a realização desta pesquisa nasce no contexto nos estudos na área de Tradução Cultural e Intersemiótica, bem como, dos estudos da Antiguidade Clássica e suas interlocuções com o cinema nos dias atuais. A pesquisa pretende contribuir com os estudos teóricos das adaptações de romances, narrativas e outros textos para as produções

cinematográficas, indo além da avaliação subjetiva da qualidade da adaptação para focar no seu estudo analítico e interpretativo. Assim, a contribuição se dará como “forma de desconstrução da crítica convencional ao mesmo tempo em que intenciona reforçar perspectivas alternativas em que a adaptação (imagem cinematográfica) deixa de assumir um *status* subalterno em relação aos romances (mundo literário)” (STAM, 2006, p.20).

Pretende-se analisar *Match Point* como uma tradução do conceito aristotélico de tragédia; apontar e discutir as relações transtextuais do filme *Match Point* à luz dos preceitos aristotélicos presentes na *Poética*. Espera-se que seja possível identificar relações transtextuais entre o filme e a *Poética* e outras obras, tanto literárias quanto musicais.

Para que a transtextualidade seja abordada nesse *corpus*, os cinco capítulos seguintes foram organizados da seguinte forma: o segundo apresenta o aparato teórico fundamentado a partir do conceito de tradução e alguns dos paradigmas das diferentes perspectivas da crítica literária em relação ao processo de traduzir segundo as correntes de pensamento estruturalista (tradicional) e pós-moderno (pós-estruturalista), bem como a perspectiva do processo de recepção da tradução, de acordo com a teoria desenvolvida pela teórica Linda Hutcheon (2013), como elemento importante a ser considerado na análise de uma tradução. O último subitem deste capítulo versa sobre um outro conceito igualmente caro para esta pesquisa, o de intertextualidade, suas origens e como foi apropriado pelos estudos teóricos da tradução, e oportunamente, por esta pesquisa.

O terceiro capítulo apresenta uma visão panorâmica dos conceitos constantes na *Poética* que são de interesse para esta pesquisa que são considerados como texto fonte da tradução intersemiótica em *Match Point*. O quarto capítulo apresenta uma breve leitura das produções de Woody Allen e do contexto de produção de *Match Point*, bem como as relações transtextuais que o filme estabelece com outras obras literárias através da sua trilha sonora e com *Édipo em Colono* de Sófocles. Para o quinto e sexto capítulos, seguem-se as considerações finais e as referências bibliográficas, respectivamente.

A maior parte das citações da *Poética* utilizadas nessa pesquisa foram extraídas da edição traduzida do grego para o português realizada por Eudoro de Souza e são acompanhadas aqui da identificação alfa-numérica dos seus versos e da referência das páginas da edição de 1966. Tal escolha deveu-se ao reconhecimento do trabalho de Eudoro como referência para outros tradutores, tanto pelo texto traduzido como pela contribuição dos

comentários desse escritor para a interpretação da obra aristotélica. Em algumas passagens utilizou-se também da tradução de Fernando Gazoni (2006), que virá apontada.

2. DO CONCEITO DE TRADUÇÃO

A tradução foi o elemento fundamental de aproximação entre culturas e tempos que possibilitou a execução desta pesquisa; o elo de comunicação sem o qual teria sido impossível o contato entre os contextos culturais dos objetos de pesquisa e desta pesquisadora.



Imagem 02: Espaço e tempo conectados pela tradução interlingual.

A tradução interlingual tornou possível o contato entre um texto da Antiguidade escrito em grego, um filme contemporâneo produzido em inglês e uma leitora/espectadora brasileira. Uma interação que, por sua vez, abriu possibilidade para o entendimento de que essas duas obras se relacionam como tradução uma da outra. Um entendimento que perpassa pelo conceito de tradução intersemiótica à tradução cultural e oportunas relações transtextuais entre obras.

Mas afinal o que é tradução? Apenas uma faceta do conceito de tradução é a mais comumente conhecida: “o ato de traduzir; o processo de converter uma língua em outra” (HOLANDA, 2005). Ao longo do tempo e do desenvolvimento dos estudos acadêmicos da teoria e da prática da tradução, o conceito ganhou abrangência e diversidade tanto em sua tipologia (intralingual, intersemiótica, entre gêneros literários, etc), quanto em sua crítica acadêmica. Quanto à crítica, para o senso comum, percebe-se que, ainda hoje, prevalece o pensamento tradicional de que melhor é a tradução ‘fiel’ ao original, que permite ao leitor/espectador consumir um produto idêntico ao que foi produzido no contexto de partida.

No entanto, a crítica acadêmica abarca também a perspectiva pós-estruturalista, que questiona o pensamento tradicional e é de capital interesse para esta pesquisa.

2.1. Do pensamento tradicional ao pós-moderno

Ainda hoje é comum que alguém – não falante da língua grega – que queira ler *A República* de Platão procure a tradução mais ‘fiel’ à obra original, ou que, numa tentativa de se aproximar ainda mais do verdadeiro sentido do que Platão escreveu, aprenda o idioma estrangeiro e faça ele mesmo sua leitura em ‘primeira mão’, retirando a interferência do trabalho ‘secundário’ do tradutor, para alcançar as verdadeiras ideias e intenções do autor.

Não é raro perceber que a indústria editorial, responsável pela comercialização das traduções, ainda hoje alimenta a crítica tradicionalista em relação ao trabalho de traduzir. Na tentativa de passar a credibilidade das traduções aos seus leitores, muitos são os prefácios, contracapas e orelhas de livros, notas de jornais, revistas e sítios de internet que tecem comentários de que esta ou aquela tradução é a melhor por ser a mais ‘fiel’ ao texto original. Nessa perspectiva, a tradução é reconhecida como uma cópia *equivalente* ao original; uma produção secundária que é homogênea ao texto de partida, quanto aos seus significados.

A ideia de uma tradução exata, fiel e *equivalente* ao original – ainda presente no senso comum, nos dias de hoje – nasceu contextualizada na corrente do pensamento estruturalista em que os teóricos pioneiros nos estudos da tradução se baseavam em paradigmas como: ‘traduzir significa transportar os significados incolumemente – ou seja, sem interpretá-los – de um texto para outro’; ‘todo texto é auto-suficiente e seus significados estão contidos de forma estável’; ‘a essência de uma mensagem – independente do contexto em que esteja inserida – pode ser encontrada e transportada de forma *equivalente* (igual, sem diferenças) para outra língua’.

A concepção tradicional de tradução vê a *equivalência* como uma forma de reproduzir o texto de partida garantindo igualdade e unidade entre texto de partida (o original) e texto de chegada (o traduzido). Em meados dos anos 60, teóricos estruturalistas como John Catford e Eugene Nida se utilizaram dessa concepção de equivalência para desenvolver,

respectivamente, *Uma teoria linguística da tradução* e o uso instrumental da linguística para atingir a equivalência na tradução. Ambos apresentaram divergências quanto à forma de se determinar o significado das palavras e qual a proporção que dele pode ser transmitida para outra língua. No entanto, suas teorias convergem em dois pontos: primeiro, ambas as abordagens privilegiam mais a linguística do que a literatura e, segundo, possuem o paradigma comum de que “há um sentido e uma mensagem presentes no texto que podem ser recuperados pelo tradutor ou pelo pesquisador e transmitidos por diferentes meios ou por diferentes línguas, sem que se afete sua integridade” (RODRIGUES, 2000, p. 163). Essa ‘recuperação’ de sentido no momento da leitura do texto fonte é que possibilitaria o resgate e transferência da essência da mensagem e da intenção do autor para a tradução.

Na concepção do pensamento estruturalista dominante, o transporte do significado de um texto ocorre apenas num fluxo unidirecional: do texto de partida para o texto traduzido, numa situação em que o ato de traduzir não sofre influência alguma da cultura na qual o indivíduo tradutor está inserido. Por outro lado, esse fluxo unidirecional de influência entre textos começa a ser questionado nas teorias que privilegiam a literatura em detrimento da linguística, como as desenvolvidas por André Lefevere, a partir dos anos 80, e Gideon Toury (baseado na teoria dos polissistemas de Even-Zohar, 1979) que, embora ainda acreditem em significados recuperáveis inseridos no texto, apresentam em suas teorias fatores que devem passar a ser considerados no processo de tradução: tanto o *espaço* em que é realizado; quanto o *tempo* em que ocorre, ou seja fatores externos aos textos.

A teoria desenvolvida por Lefevere, apesar de não romper totalmente com o pensamento tradicional, quanto ao papel da equivalência na tradução (RODRIGUES, 2000), contribui para os estudos acadêmicos da tradução com novas perspectivas. Estas, por sua vez, coadunam com esta presente pesquisa ao levar fatores culturais em consideração no processo de tradução.

Lefevere introduz a ideia de que a tradução é uma *reescritura* no sentido de que o texto traduzido é uma *nova escritura*, não necessariamente idêntica ao texto fonte, mas que assemelha-se ao primeiro comportando diferenças. Suas teorias, ao invés de priorizar a normatização (comum à linguística), privilegia o processo da tradução literária relacionando-o às instituições, ao poder e à ideologia; estudando os fatores que influenciam a produção de traduções em determinados períodos e culturas. Lefevere leva em consideração fatores

externos que podem influenciar nos parâmetros do processo de tradução, como a *patronagem*²: um poder externo exercido por instituições, partidos políticos, classes sociais, editores, mídia, etc. que “pode promover ou obstruir a leitura, a escritura e reescritura da literatura” (1992a, p. 15).

Em seus trabalhos, Levefere defende ainda que “a tradução é contextualizada; é relacionada com a cultura, reflete uma ideologia, uma poética, uma visão de mundo e pertence ao domínio da mudança e da sobrevivência, não ao dos dicionários e gramáticas” (1992b, p. 10). É uma definição de tradução que se mostra cara para esta pesquisa, tendo em vista que a visão de mundo aqui utilizada para relacionar *Match Point* como tradução de alguns dos conceitos presentes na *Poética* não é encontrada nos dicionários ou na gramática, mas sim num contexto em que os escritos aristotélicos estão inseridos numa sociedade do século XXI, em que as possibilidades de produção cultural são diferentes das encontradas na sociedade em que Aristóteles escreveu seus apontamentos.

Entre os teóricos da tradução, percebemos haver uma tensão entre fatores internos e externos (culturais) ao texto para se determinar o que é predominante num processo de tradução. Questões como o ‘significado intrínseco’, a ‘verdade absoluta’ e a ‘mensagem essencial’ consideradas pela crítica estrutural e tradicionalista como fatores internos ao texto original começam a ser alvo da crítica contemporânea embasada no pensamento pós-moderno.

Uma das formas de se entender as mudanças de paradigmas entre os pensadores acadêmicos é refletir sobre o impacto da fotografia no mundo das artes. O alemão Walter Benjamin propõe essa reflexão em seu ensaio *The work of art in the age of mechanical reproduction*, publicado em 1937³, período entre guerras em que a fotografia dava os primeiros passos para se tornar popular. Benjamin lembra que a arte sempre foi passível de reprodução desde a técnica de cunhagem de moedas na Antiguidade grega, passando diversas técnicas manuais como a xilogravura, litografia, impressão, etc. No entanto, no início do século XX, a reprodução técnica atingiu um nível tal que foi possível: reproduzir inúmeras

² Interessante apontar que a *patronagem* não se trata apenas da questão de patrocínio financeiro para fomento de produção e consumo de literatura, por exemplo, mas também de influência ideológica através da formação de opinião e diretrizes de pesquisas acadêmicas, por exemplo. Um movimento que pode incentivar ou não a leitura de determinados autores.

³ Para esta pesquisa, utilizou-se a edição publicada no ano de 1969.

obras de arte; provocar a mais profunda mudança na forma como a arte é percebida pelo público e, ainda, conquistar o *status* de processo artístico.

A reprodução técnica permitiu, por exemplo, que a *Mona Lisa* de Da Vinci seja apreciada em diferentes lugares e épocas, que não os da sua origem, ou – para usar as palavras de Benjamin – que uma catedral deixe o seu lugar e seja recebida na casa de um amante das artes; ou que um coral que antes era audível apenas em salas de concertos, agora possa ser reproduzido em uma sala de estar qualquer. “A reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações que estariam fora do alcance para o próprio original” (BENJAMIN, 1969, p. 220). Se por um lado as cópias podem aproximar arte e público, por outro, elas se distanciam do original na perspectiva do tempo e do espaço, ou seja dos fatores que lhe conferem uma existência única na história: unicidade e autenticidade. Para Benjamin, esses dois fatores combinados constituem a ‘aura’ da obra de arte – com a atenção de que é a autenticidade que contém a essência⁴ de uma obra de arte. E resume, “o que se esmaece na era da reprodutibilidade mecânica é a aura da obra de arte” (1969, p. 221).

A existência de múltiplas cópias compromete a exclusividade de uma obra de arte. A possibilidade de que o original seja acessível (através de sua cópia) em um contexto distante da sua origem – seja no espaço ou no tempo – fragiliza o pensamento hegemônico tradicional de que é a aura da obra de arte que rege sua leitura. Uma das consequências da perda da ‘aura’ é que “a técnica de reprodução separa a cópia do domínio da *tradição* (do original)” (1969, p. 221, grifo nosso). Assim, a disseminação das cópias começa a comprometer a ‘autoridade’; o poder que a aura do original exerce sobre a leitura que um indivíduo pode fazer.

Para ilustrar a questão de que a leitura de uma cópia compromete a *essência* do original, Benjamin julga que “a mais provinciana das performances teatrais de *Fausto* é superior a um filme de *Fausto*, porque este compete com a primeira performance no Weimar” (1969, p. 243), ele explica que diante da tela de cinema é inútil lembrar de componentes tradicionais que viriam à mente caso a peça fosse assistida no teatro. À parte dos juízos de valor entre ‘original’ e ‘cópia’, ou ainda das diferentes percepções que os meios artísticos podem proporcionar, entende-se aqui que o ‘afastamento’ do contexto da tradicional herança

⁴ “A autenticidade de uma coisa é a *essência* de tudo que é transmissível desde a sua concepção, passando pela sua duração substantiva até o testemunho da história que presenciou” (BENJAMIN, 1969, p. 221, grifo nosso).

cultural que envolve o ‘original’ permite um certo grau de liberdade⁵ para que o contexto de recepção das obras conquistem espaço – quiçá prevaleçam – sobre os contextos de origem das produções na construção de uma interpretação.

Se para alguns teóricos o distanciamento da herança da tradição cultural na interpretação é uma perda, por outro lado, pode ser visto como ganho. Pensemos no exemplo não de uma obra de arte, mas de um acontecimento histórico: o Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial. Muitos foram os filmes que versaram sobre o extermínio do povo judeu de forma política e histórica: *O julgamento de Nuremberg* (1961), *A lista de Schindler* (1993), *O pianista* (2002), entre outros. A maioria deles se propôs a traduzir os acontecimentos históricos para o cinema da forma mais próxima da realidade – ou como diria a crítica tradicional: da forma mais fiel (aos fatos reais).

No entanto, chamamos à atenção para o filme *A Vida é Bela* (1997) de Roberto Benigni, que, 50 anos após os acontecimentos, se propõe a traduzir o Holocausto sob uma perspectiva romântica, leve e cômica. Entende-se aqui que essa perspectiva só foi possível de ser aclamada⁶ pelo público devido ao distanciamento da dor e sofrimento infligido ao povo judeu que o tempo proporcionou. Em outras palavras, a uma cópia (tradução) distante do seu original é permitida a liberdade em relação ao domínio da tradição da interpretação.

Diante do exemplo acima, vale enfatizar que a lógica do afastamento do original é pertinente a esta pesquisa, que se propõe a analisar a *Poética* abarcando um contexto novo à tradicional análise no campo da filosofia, literatura e teatro. Um ‘certo afastamento’ do contexto da tradicional herança cultural da interpretação permite um certo grau de liberdade para que o contexto de recepção das obras aqui analisadas prevaleçam sobre os contextos de origem das suas respectivas produções. O ‘afastamento’ aqui proposto é que a análise da *Poética* seja feita no contexto das inter-relações da teoria da literatura com as produções do cinema.

⁵ Falamos em ‘um certo grau de liberdade’ pois, tendo em vista que os significados são fruto de um constructo comunitário e convencional, não somos livres para interpretar de acordo com nosso desejo e conveniência. Para Fish, ao versar sobre a autoridade das comunidades interpretativas, “não somos independentes de pressuposições institucionalmente determinadas” (FISH *apud* RODRIGUES, 1980, p. 180).

⁶ O filme *A vida é Bela* concorreu a diversas categorias de premiação do Oscar de 1999 dos quais ganhou: ‘melhor filme de língua estrangeira’, ‘melhor ator’ e ‘melhor trilha sonora’. No Festival de Cannes 1998 venceu o ‘Grande Prêmio’ do júri.

Após pontuada a questão do afastamento do domínio da tradição sobre o processo de interpretação, faz-se necessário voltar ao ponto sobre a questão da mudança de paradigma no pensamento dos teóricos nos estudos da tradução.

O pensamento pós-moderno⁷ começa a questionar a ideia de que existem verdades essenciais e indiferentes às relações temporais e espaciais em que o homem está inserido, ou seja, à cultura. A desconstrução do pensamento tradicional desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Derrida é a que mais frequentemente se aplica aos estudos da tradução.

A reflexão desconstrutivista põe em xeque a ideia de que a interpretação preserva significados ao mesmo tempo em que reforça a concepção de que a tradução *não* garante a homogeneidade de significados, pois envolve mudança de espaço, tempo e diferença entre línguas (RODRIGUES, 2000). Esse pensamento desconstrutivista pôs em xeque a crença primeira de que o ato de traduzir é capaz de preservar o ‘sentido inerente’ ao texto, consequentemente ser ‘fiel’ ao original.

Para ilustrar melhor a questão da fragilidade da *fidelidade* na tradução, Arrojo (2007, p. 40) propõe uma reflexão através do exemplo de um hipotético concurso de fantasia realizado em São Paulo, na década de 20. O concurso elegeria a melhor caracterização de Cleópatra, ou seja, a melhor tradução; a versão mais ‘fiel’ da figura histórica mais conhecida como a rainha do Egito. E assim ocorreu. A fantasia mais ‘fiel’ à Cleópatra foi escolhida. Arrojo, então, lança-nos questões como: ‘e se esse concurso fosse realizado hoje, a versão mais fiel seria idêntica à apresentada nos anos 20?’ ou, ‘e se o concurso fosse realizado ainda nos anos 20, mas em um local diferente, as versões mais fieis seriam idênticas?’ Certamente que não, pois cada uma das traduções de Cleópatra seriam realizadas sob contextos diferentes (pessoas, disponibilidade do material de produção das roupas, técnicas de corte e costura, moda, etc).

O exercício de reflexão proposto por Arrojo ressalta que a tradução depende do contexto em que ocorre, pois “todo leitor ou tradutor não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções,

⁷ Pós-modernismo é entendido aqui tanto como o período que se estende dos anos 1960 até o presente momento quanto uma corrente de pensamento que “suspeita das generalizações e da supressão das diferenças, enfatiza a heterogeneidade, a multiplicidade, e tenta dissolver todas as certezas da tradição filosófica ocidental” (RODRIGUES, 2000, p. 165).

seu contexto histórico e social” (2007, p. 38), ou seja as traduções são mediadas pela cultura do tradutor.

A crítica tradicional e estruturalista pautada na estabilidade do significado das palavras e na fidelidade nas traduções perde espaço para a crítica pós-estruturalista e desconstrutivista, que não mais procura fidelidade na tradução. Com base no pensamento pós-estruturalista, ao exercício proposto por Arrojo, poder-se-ia adicionar o comentário de que: a melhor fantasia (tradução) de Cleópatra foi a mais fiel, *naquelas circunstâncias*. Pois a cada nova circunstância (cultura do leitor), a noção de fidelidade é passível de mudanças.

Dessa forma, o novo entendimento do que é tradução deixa de buscar fidelidade entre textos – reconhecida agora como inalcançável – para buscar *semelhança* entre os signos de um no outro. Entre texto fonte e texto traduzido deve haver uma referência mútua como num reconhecimento, por exemplo, um texto A é reconhecido em B e vice-versa. Diniz explica que “essa similaridade (entre textos) não precisa necessariamente ser nem de tom, nem de conteúdo, nem de forma, poderá limitar-se a inter-relações mais ou menos evidentes que justifiquem o reconhecimento dos textos como signos um do outro” (1999, p. 13).

Como foi dito, aonde antes havia busca pela fidelidade (igualdade) entre textos, hoje há busca pela transposição⁸ de sentidos. Uma transposição que pode ser executada tanto entre textos, quanto entre meios de comunicação ou, ainda entre textos e meios. Esse novo conceito de tradução é de capital interesse para quem enxerga a transposição de um texto em outro, seja este em linguagem verbal ou não, como no caso da tradução de textos efetuados entre sistemas semióticos distintos; ou seja, a tradução intersemiótica.

Sob a perspectiva pós-estruturalista, de forma análoga à tradução interlingual, a intersemiótica procura transposição de sentido, e não fidelidade, entre signos de meios distintos. A teoria peirceana sobre semiótica ajuda a entender o porquê da fragilidade na busca por fidelidade na tradução. Durante o processo de leitura de um texto, vários são os fatores que interferem na interpretação que um indivíduo pode fazer, em especial o fator que muito interessa nessa pesquisa: o cultural.

O processo de interpretação, sob a perspectiva da teoria semiótica de Peirce (2005), existe através de uma relação triádica que acontece ordenadamente entre *signo*, *objeto* e

⁸ O termo ‘transposição’ aqui é entendido como tradução que comporta diferenças.

interpretante. Em linhas gerais, a teoria preceitua que o primeiro elemento dessa relação é o signo; a face imediatamente perceptível de algo (percebemos com um ou mais sentidos) que estabelece uma relação secundária com o objeto através da experiência do interpretante; o terceiro elemento nessa tríade, o mediador do pensamento, aquele que relaciona o signo ao objeto através de uma interpretação. A interpretação, por sua vez, depende tanto das nossas experiências individuais quanto do contexto cultural no qual vivemos, sendo este último fator de capital interesse para esta pesquisa, como mencionamos anteriormente. Diniz (1999) entende que o fator cultural envolvido no processo de interpretação complementa os estudos das teorias da tradução pois esse é “o elemento primordial a ser transportado de um texto para outro” (DINIZ, 1999, p. 13).

Sob essa perspectiva, passa a ser de interesse para os estudos teóricos da tradução intersemiótica tanto as transformações que o texto sofre ao ser transposto de um sistema semiótico para outro, quanto as causas e as condições que envolvem esse processo de tradução. A preocupação com esses aspectos enriquecem os estudos da tradução, que agora não se limitam às diferenças semióticas que, como salienta Diniz, “caso as pesquisas se limitassem aos códigos, *poder-se-ia* acreditar na possibilidade de se criar uma gramática, com a previsão dos prováveis procedimentos a serem seguidos na passagem de um sistema ótico para outro” (1999, p. 13, grifo nosso). Chama-se à atenção para a debilidade dessa crença, pois ainda que fosse possível uma catalogação de procedimentos, esta não seria única, pois variaria de acordo com o interpretante, ou seja, de acordo com a cultura que envolve tanto quem traduz como quem lê/assiste/interage (com) a tradução.

O entendimento de que a tradução é relativa e instável quanto ao seu significado e condicionada à cultura tanto do tradutor quanto de quem lê a tradução é de capital interesse para a execução dessa pesquisa. A interpretação do texto de partida aqui escolhido é conhecidamente diversa (diferentes são as perspectivas de interpretação da *Poética*; filosófica, literária, teatral, histórica, etc) – e controversa⁹.

⁹ Muitos são os comentários dos tradutores e estudiosos de que as obras deixadas por Aristóteles são escritas obtusas, intangíveis ou incompletas.

Alguém, pautado num pensamento¹⁰ estruturalista, poderia pensar que melhor seria, então, ler a *Poética* em sua versão original, escrita em grego, quiçá, pelo próprio Aristóteles. Por motivos óbvios, não se pode acessar o texto de partida – a *Poética* – nas suas circunstâncias de ‘origens’ e, ainda que esta façanha fosse possível, o melhor que poder-se-ia apresentar seria *uma* possibilidade de interpretação, pois a intenção do autor sempre estará sujeita aos filtros de interpretação – referenciais teóricos e culturais – do leitor/espectador.

De forma análoga ao exemplo proposto por Arrojo em que a eleição da melhor tradução de Cleópatra dependeu das circunstâncias em que as fantasias foram apresentadas, aqui a tradução intersemiótica de parte do conteúdo da *Poética* depende do contexto em que se estiver inserido e dos referenciais teóricos que nos possibilitam interpretar um filme à luz de alguns dos preceitos aristotélicos.

Na condição de leitor/tradutor embasado no entendimento pós-estruturalista e desconstrutivista, deve-se entender a *Poética* não como a fonte de significados que Aristóteles deixou depositado, mas sim como uma das variáveis que regulam a produção de significados tecidos a partir da leitura e do conjunto de conhecimentos convencional, acadêmico-institucional que temos da obra. Entende-se aqui a tradução como processo com caráter de contínua transformação e reinscrição cultural; um processo que admite diferenças nas perspectivas de interpretação.

A reinserção cultural tanto do texto traduzido quanto do texto ‘original’, no atual contexto de comunicações globalizadas, permite, por exemplo, que uma interpretação realizada no hemisfério sul, nos dias de hoje, possa interferir na leitura e na compreensão que porventura aconteça no mesmo local de origem de produção da *Poética*, embora em um contexto certamente diferente.

¹⁰ Um pensamento utópico e, diga-se de passagem, tentador para os estudantes que se encantam com o período clássico de produção do conhecimento e que acreditam na possibilidade de finalmente encontrar um entendimento homogêneo e universal (conhecimento em seu estado puro) dos escritos deixados por Aristóteles.



Imagem 03: Espaço e tempo conectados pela perspectiva da reinscrição cultural da tradução intersemiótica.

A partir do entendimento da tradução como produto de uma interpretação, surge um leque de perguntas que passam a ser de interesse para os estudos da tradução: como o texto foi traduzido? Por quem? Por quê? Sob encomenda de quem (patronagem)? Quando? Para quem? Entre outros questionamentos, convém lembrar que tudo que circunda e transforma o texto deve ser levado em consideração nos estudos da tradução: “traduções anteriores, as personagens como aparecem citadas na vida cotidiana, o conhecimento que temos do autor, sua reputação, o prestígio atribuído ao texto considerado original, as condições que o texto chega até a audiência, etc.” (DINIZ, 1999, p. 14).

Na presente pesquisa, são redirecionados alguns desses questionamentos para o *processo de recepção* tanto do texto escrito quanto do texto fílmico, em especial deste último que é entendido como uma tradução de algumas das ideias presentes no primeiro. Para tanto, esta pesquisa baseou-se em *Uma teoria da adaptação*, desenvolvida pela teórica Linda Hutcheon, sobre a qual se discorrerá no subitem seguinte.

2.2. Uma teoria da adaptação

“Se você supõe que a adaptação pode ser compreendida considerando apenas filmes e romances, está enganado”, diz Linda Hutcheon no prefácio de *Uma Teoria da Adaptação* (2013, p.11). Este pensamento abre caminho para a pesquisa sobre tradução em outros

relacionamentos além daquele em que o texto literário é fonte da tradução para diferentes direções e meios: poemas, peças de teatro, ópera, música, quadros, cinema e outras mídias. Utilizou-se nesta pesquisa da mesma linha de raciocínio ao estender o termo ‘textos literários’ para pensar não apenas nos textos narrativos (com uma história contada), mas também nas ideias contidas nos textos teóricos da Literatura.

Hutcheon (2013, p. 12) define a adaptação tanto como um produto quanto como um processo que envolve dois polos: o de criação e o de recepção. Uma definição baseada no quadro de referências teóricas pós-estruturalistas: de Robert Stam, ao contestar a visão negativa atribuída à adaptação; de Julia Kristeva, com a teoria da intertextualidade; e de Derrida com o desconstrutivismo. Ilustramos assim esse entendimento:

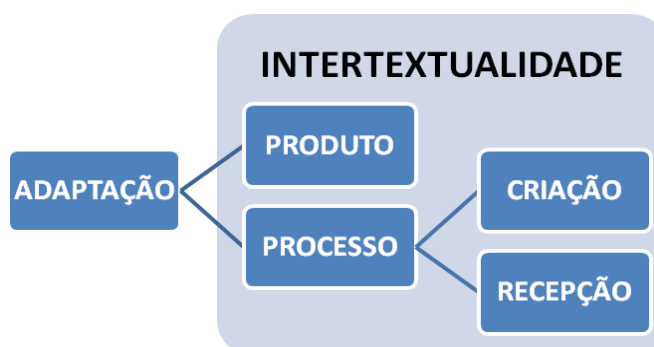


Imagem 04: Intertextualidade na tradução.

De acordo com Linda Hutcheon (2013, p. 29), uma adaptação¹¹ pode ser definida como “uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” e descrita levando-se em consideração os seguintes pontos:

- 1) Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- 2) Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- 3) Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (2013, p. 30).

Em sua definição, a autora não hierarquiza ou enumera os pontos listados acima. Escolheu-se apresentá-los assim para uma melhor metodologia de discussão. Na tentativa de entender a relação que o filme *Match Point* estabelece com alguns dos preceitos aristotélicos, observa-se que, com base no ponto 1, o filme não pode ser considerado uma adaptação, pois não se adequa ao requisito de ser uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis.

¹¹ Neste capítulo, optou-se por manter o termo que a teórica Linda Hutcheon emprega em seu trabalho: ‘adaptação’, sendo que o entendimento aqui considerado é que não há diferença entre *adaptação* e *tradução*.

Na perspectiva do filme como produto, este foi produzido e veiculado sem declaração alguma de ser relacionado a outra obra; seja no seu título ou nos elementos complementares de promoção de venda, distribuição ou exibição, trata-se de uma obra autônoma e inédita de autoria de um único indivíduo, ainda que se saiba que a produção de um filme envolva a participação de um grupo de pessoas.

Quanto à perspectiva de entender o *processo de criação* de *Match Point* como adaptação, não há registro desse momento, ou pelo menos, até a conclusão desta pesquisa não se obteve acesso a material que indicasse que o propósito do autor fosse de realizar uma adaptação dos preceitos aristotélicos.

Hutcheon ajuda a delimitar o que *não* é adaptação ao pôr limites: “rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações” (2013, p. 225).

Considerando o processo da criação, descarta-se aqui classificar *Match Point* como uma adaptação de alguns dos preceitos aristotélicos presentes na *Poética*. No entanto, os demais pontos de definição apresentados por Hutcheon deixam muito a ser discutido no polo da *recepção*, já que envolvem a participação do leitor/espectador para perceber o engajamento com demais textos anteriores.

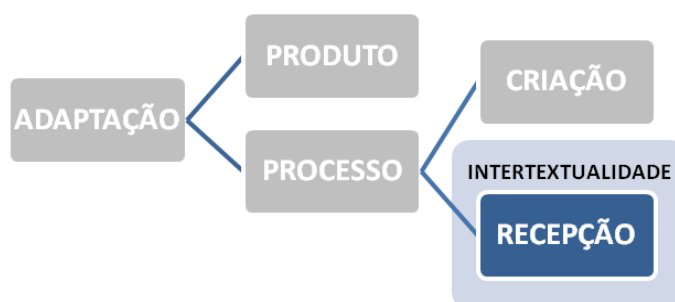


Imagem 05: Intertextualidade na recepção da tradução. Recorte do objeto de pesquisa.

De capital interesse para esta dissertação são os pontos 2 e 3 da definição de adaptação apresentada por Hutcheon, que abrem espaço para as prévias leituras que o espectador possui. Fazendo uma aplicação direta do ponto 2 nessa pesquisa, *Match Point* é um ato criativo e interpretativo de apropriação de alguns dos preceitos aristotélicos presentes na *Poética*. Quanto ao ponto 3, *Match Point* é um engajamento intertextual extensivo tanto com a *Poética*, quanto com outras obras; de Sófocles e Shakespeare, por exemplo.

A presente pesquisa se dedica a entender *Match Point* como uma adaptação; uma forma de intertextualidade; “um palimpsesto por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da *repetição com variação*” (HUTCHEON, 2013, p. 30, grifo nosso). Interessante observar que, no caso da *Poética*, fala-se de uma teoria e como tal propõe-se justamente a unificar os registros da prática. Ora, a prática pode variar a depender de fatores diversos. Ainda assim, pode-se dizer que a prática se propõe a *repetir* a teoria, embora comporte diferenças (variações). *Match Point* é uma prática da teoria aristotélica que comporta variações. Nos capítulos seguintes serão apontados quais as passagens do filme *Match Point* que fizeram lembrar dos preceitos aristotélicos presentes na *Poética*.

2.3. Do nascimento à apropriação do conceito de intertextualidade

A formalização do termo *intertextualidade* ocorreu pela primeira vez no final dos anos 60, no meio social do grupo da revista literária *Tel Quel* na França. O autor Panagiotis Sakellariou apresenta um breve histórico do processo de apropriação do conceito de *intertextualidade* pelos estudos da tradução no pós-estruturalismo em seu ensaio ‘*The appropriation of the concept of intertextuality for translation-theoretic purposes*’ (2014).

O termo aparece formalmente nos trabalhos de Julia Kristeva e Roland Barthes numa tentativa de crítica à perspectiva estruturalista de que texto é um produto autônomo e de significado estável. Julia Kristeva empregou o neologismo *intertextualité* como forma de redefinir o significado de texto para ‘uma permutação de textos’ (1969, p. 165). Essa redefinição de conceito influenciou a visão de Bakhtin de linguagem e comunicação que apresenta o conceito de *dialogismo* num contexto de transição da corrente de pensamento do estruturalismo para o pós-estruturalismo (SAKELLARIOU, 2014, p. 36).

Em termos práticos, Julia Kristeva reescreve o conceito de *dialogismo* de Bakhtin ao falar sobre a interdependência dos textos e abertura do seu significado para subverter a ideia estruturalista de que o significado é único e estanque e apresenta sua famosa citação de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (1969, p. 68). Kristeva se aprofunda na discussão sobre a teoria do texto, deslocando-a dos paradigmas linguísticos para a discussão literária do tema e, oficialmente, é a primeira a apresentar o termo *intertextualidade*, definindo-o como “um cruzamento de

superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras” e como uma “transposição (...) de enunciados anteriores ou sincrônicos” (1969, p.66).

Na corrente de pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista o texto, entendido como um emaranhado de textos prévios, ultrapassa os limites bem definidos da pureza linguística. O texto deixa de ser um polo passivo de significados encerrados e passa a ser um polo ativo de significados a serem contidos. A produção de significado faz o texto transcender o confinamento de um único sistema de linguagem e torna-se parte de uma rede complexa de práticas intersemióticas significantes (SAKELLARIOU, 2014).

Essa mudança de paradigma no entendimento do que é um texto termina por empoderar o leitor. O texto deixa de ser o único local detentor de significado ou expressão da intenção do autor, pois o significado reside não apenas na estrutura do texto mas também na rede de conexões intertextuais que envolvem o leitor. “O centro de gravidade do texto, então, se desloca para o lado do leitor” (SAKELLARIOU, 2014, p. 37).



Imagem 06: Centro de gravidade do texto no pós-estruturalismo.

Roland Barthes (1977, p. 147) corrobora esse ponto de vista no seu ensaio *The death of the author* (A morte do autor) ao apresentar conceitos radicais de texto e subjetividade: num texto não há intenção do autor a ser compreendida, nem um sentido único a ser decifrado. O significado não é a essência do texto, mas simplesmente um limite que nunca será alcançado. Como o texto é um emaranhado de citações em uma superfície, não há profundidade a ser explorada pelo leitor; há sim uma multiplicidade de caminhos interconectados que levam a lugar algum (SAKELLARIOU, 2014). A interconectividade entre textos é uma condição fundamental da comunicação humana. É necessário que os dois

polos ativos na interpretação de um texto, o autor/produtor e o leitor/receptor, estejam conectados de alguma forma, seja pela sociedade, história ou contexto.

A definição de texto como *intertextualidade* vai servir de base para o paradigma terminológico que Gerard Genette desenvolve, dez anos depois, cunhando o termo *transtextualidade*. Uma categoria que ele subdividiu em cinco outras: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade*. O conceito de *intertextualidade* apresentado por Genette se distancia daquele apresentado por Kristeva ao limitar as relações entre textos em co-presença entre diferentes textos fazendo com que o termo compreenda apenas três subtipos: *alusão*, *citação* e *plágio*.

Apesar de ainda estar ancorada em ideias centrais do estruturalismo, a concepção de Genette se mostra promissora ao mudar o foco da crítica do *texto* literário para o *sistema* literário (SAKELLARIOU, 2014). Pensar o texto como *transtextual* é um caminho pelo qual a crítica literária é reorientada das estruturas internas e morfológicas do texto para um sistema aberto, como o próprio prefixo da palavra indica; ‘indo além de’. A partir de Genette, o entendimento de *intertextualidade* deixou de ser uma forma de subversão à ideologia dominante do estruturalismo e suas respectivas concepções de autoria, subjetividade e significado para finalmente ser utilizada como uma ferramenta de análise nos estudos literários.

Seja no campo da análise linguística ou literária, ao se pensar a intertextualidade como ferramenta de análise, há um ponto em comum nas duas áreas: tanto a produção textual quanto a interpretação dependem do conhecimento prévio de outros textos que o leitor possui.

Na corrente de pensamento estruturalista, a tradução é encarregada de transpor o significado do texto original para o texto traduzido; para tanto, cabe ao tradutor encontrar a *equivalência* entre o texto original e o traduzido. Ora, se o entendimento do que é um texto muda na corrente de pensamento pós-estruturalista, conseqüentemente, dentro da mesma perspectiva, o conceito de tradução também está comprometido. O objetivo da tradução não mais pode ser o de transportar o sentido contido no texto fonte, como propunham as teorias essencialistas de Catford e Nida (ao postularem que a origem do significado é anterior e exterior a qualquer língua).

No pós-estruturalismo, a tradução passa a ser entendida não como uma réplica do original, mas sim como uma repetição plural, o que significa dizer que é feita sob um ponto de vista específico e pode refletir uma interpretação diferente do original (SAKELLARIOU, 2014). O processo de tradução implica em fazer escolhas dentro de um leque de alternativas. Por sua vez, fazer uma escolha implica em excluir outras. As escolhas são feitas dentro de uma rede de conexões que possibilitam o texto fonte ser retraduzido, as demais opções excluídas podem implicar uma outra tradução; daí a pluralidade da tradução. “A natureza plural da tradução possibilita que nenhum texto traduzido seja definitivo” (Hermans 2007 *apud* SAKELLARIOU, 2014, p. 41).

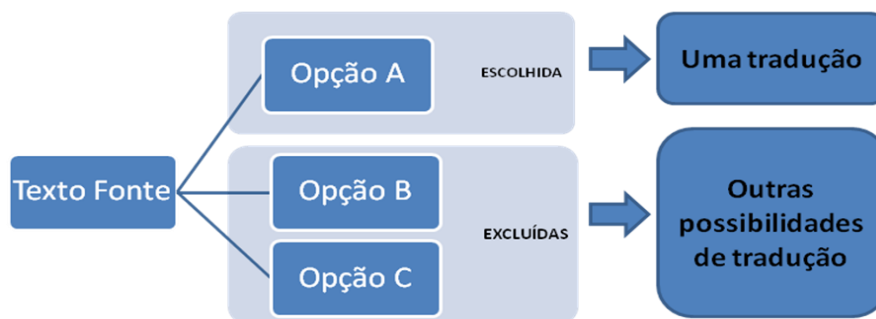


Imagem 07: Pluralidade da tradução.

A rede de conexões que possibilita as escolhas do tradutor tece a *intertextualidade*. Assim, a teoria dos estudos da tradução se apropria do termo como uma forma de antagonizar o entendimento de transferência exata de significado entre textos proposta pela *equivalência* da corrente estruturalista.

Assim, a prática da tradução muda da relação dual em que o texto traduzido é dependente apenas do texto fonte, para uma relação múltipla em que o texto traduzido existe dentro de uma rede de conexões intertextuais. Em suma;

Tradução não pode mais ser vista como reprodução textual. É, ao invés disso, um processo de recontextualização, ou seja, um processo que opera principalmente numa rede de relações intertextuais ao descontextualizar o texto fonte e então recontextualizá-lo num ambiente diferente (Roux-Faucard 2006, 106-108; Farahzad 2008, 127 *apud* SAKELLARIOU, 2014, p. 42).

Como o presente trabalho não se refere apenas ao texto escrito, mas sim a sua relação com outras mídias, mais uma vez o pensamento de Kristeva (1986, p.111) fornece lastro a esta pesquisa quando diz:

“Intertextualidade transcende a mera referência a outros textos e engloba toda a variedade de transformações simbólicas que acontecem na passagem de um sistema de sinais para outro. Intertextualidade é precisamente essa transposição entre diferentes sistemas de sinais”

Na condição de leitor e ao mesmo tempo espectador, pode-se interpretar aqui a produção cinematográfica de Woody Allen como um texto fílmico que dialoga com as ideias presentes no discurso de Aristóteles na *Poética*; Woody Allen as absorve e as transforma em outro texto; um texto fílmico.

Certamente, Aristóteles, há mais de 300 anos a.C., não escreveu sobre o drama pensando nas produções cinematográficas que são assistidas hoje. No entanto, a *mimesis* a qual Aristóteles (1448b) se referiu ao entender a poesia como imitação da realidade através da ação pode ser aplicada ao teatro como imitação da realidade. Analogamente, o cinema pode ser entendido como uma arte mimética ao representar situações da vida real do homem.

Utilizando a classificação de Genette como ferramenta de análise crítica de texto em um sistema literário, interessa notar a subcategoria *hipertextualidade* conceituada como: “um texto derivado de outro pré-existente, resultando numa transformação que evoca mais ou menos explicitamente o texto anterior sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (1997, p. 5). O texto pré-existente é entendido, então, como um hipotexto.

Para Genette (1989, p. 19), quanto menos massiva e declarada é a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise depende de um juízo constitutivo, de uma decisão interpretativa do leitor. Uma definição oportuna quando este trabalho aponta que o drama de Woody Allen não cita a *Poética* de Aristóteles na sua construção, ou seja, a percepção deste último como hipotexto não é massiva nem declarada. Dessa forma, é permitido à presente análise trazer a perspectiva – a qual Genette classifica de juízo constitutivo; uma decisão de interpretar – de que o hipertexto fílmico deixa implícito, ao espectador, os rastros da leitura de um hipotexto anterior ao seu.

Assim como a ideia de um palimpsesto que deixa rastros ao ser novamente utilizado na escrita de outro texto, a perspectiva interpretativa desse filme pode ser corroborada através do pensamento de Roland Barthes (1977, p. 160) de que intertextualidade não se reduz a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.

3. NOS RASTROS DA *POÉTICA*

“Falemos da poesia” (1447a, p. 68), assim se inicia os 26 capítulos do ensaio escrito por Aristóteles, por volta de 340 a.C. na Grécia, conhecido hoje como *Poética*. Nele, Aristóteles analisa a poesia e a classifica de acordo com as categorias: espécie, efetividade e composição em um mito. A *Poética* é o primeiro registro escrito da civilização ocidental de uma tentativa de se conceituar e decompor diferentes formas de expressão da Arte e da Literatura.

Esse texto aristotélico é intensamente estudado por diversas áreas do conhecimento acadêmico, entre elas a literatura e a filosofia. Em ambas, a obra exerce grande influência na cultura ocidental, desde a Roma antiga, passando pela Renascença até os dias atuais. No campo da literatura e da dramaturgia, e posteriormente do cinema, a *Poética* é considerada como um texto seminal de estética e crítica teatral; as observações, resenhas, aceitações ou não da visão aristotélica estão presentes na discussão e prática do drama ocidental até o tempo atual (McLEISH, 2000). No campo da filosofia, *Poética* é um texto referência para compreensão da moral e ética aristotélicas.

Ao falar sobre as artes miméticas da sua época, Aristóteles discorre sobre os gêneros artísticos: epopeia, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, aulética (música da flauta) e citarística (música da lira). Posteriormente, a crítica literária identifica alguns desses gêneros artísticos como gêneros literários, por exemplo tragédia, comédia e epopeia. Estes gêneros serão, posteriormente, resignificados e adotados pelas artes audiovisuais e aplicados às classificações de filmes.

A *Poética* é reconhecida hoje como um apanhado de anotações para as aulas que Aristóteles lecionava no Liceu de Artes, em Atenas, por volta de 335 a. C, bem como uma possível resposta à crítica que Platão dirigiu aos poetas miméticos nos livros III e X da *República* (McLEISH, 2000). Como o que chegou até nós, nos dias de hoje, apresenta algumas seções perdidas, acredita-se que entre elas esteja a discussão sobre a comédia¹².

¹² O tratado sobre a comédia que é anunciado na *Poética*, mas que nunca foi encontrado, é abordado como um fato misterioso na ficção do cinema no filme *O Nome da Rosa* (1986), dirigido por Jean-Jacques Annaud, baseado no romance homônimo do crítico literário italiano Umberto Eco.

Além de algumas seções não encontradas, ainda há trechos da *Poética* com termos e definições bastante discutidos entre estudiosos, sem chegar a um consenso, a exemplo da definição de catarse, mencionada pela primeira vez na *Poética* no capítulo VI.

Em um breve esquema de conteúdo da *Poética*, são destacados aqui os pontos que serão de maior relevância para esta pesquisa. Do capítulo I ao IV há uma introdução ao conceito de mimese como imitação de uma ação e ao prazer que ela proporciona a quem a pratica – o autor – e a quem a presencia – o público. Ao classificar a poesia, Aristóteles a tipifica de acordo com o esquema métrico, a saber: trímetro, dísticos elegíacos, envolvendo elementos como ritmo, palavra e melodia. No capítulo I, há a primeira ocorrência da palavra *mythos*¹³, que será retomada várias vezes ao longo dos capítulos subsequentes. Há ainda a distinção entre poesia e drama de acordo com os meios de imitação utilizados que são três: ritmo, canto e metro. A poesia faz uso de todos os meios ao mesmo tempo, enquanto o drama (tragédia e comédia) faz uso de cada um por sua vez.

A seguir, trata dos dois tipos de caráter representados através da mimese: os virtuosos e os viciosos. O primeiro tipo se refere à representação de homens melhores que os homens comuns e são retratados através da tragédia e da epopeia, enquanto o segundo tipo se refere a homens piores ou iguais a nós (homens comuns) e são retratados através da comédia.

De acordo com Gazoni (2006, p. 38), “Aristóteles segue o plano traçado dos versos 1447a ao 1448b: depois de ter tratado dos meios de realizar a mimese (capítulo I) e dos objetos da mimese (capítulo II), ele passa a tratar dos modos de realizar a mimese poética (capítulo III)”, que são três: através da narrativa na terceira pessoa como fazia Homero, através da representação nas peças teatrais, chamadas de ‘dramas’, ou numa mistura dos dois modos.

¹³ Esta palavra apresenta diferentes possibilidades de tradução nas edições em língua portuguesa da *Poética*: *mito*, *enredo*, *arranjo*, *fábula*. Apesar de ter sido adotado, como base para esta pesquisa, a versão de Eudoro de Souza – tida como uma tradução referência pela crítica literária – em que a primeira ocorrência desta palavra é traduzida como “da composição que se deve dar aos mitos” (1966, p. 68), pondera-se sobre a versão da *Poética* traduzida por Gazoni que no início do capítulo VII, em nota de página nº 144, explica: “o arranjo das ações, que é o *enredo* (grifo nosso) (*mythos*) (...)” (2006, p. 60). Segundo McLeish (2000) *mythos* significa muito mais que ‘enredo’; é um termo que pode ser aplicado a qualquer forma de arte, “uma escultura, um poema lírico ou uma peça musical podem ter *mythos* tanto quanto a tragédia” (McLeish, 2000, p. 36). Entre as possíveis traduções escolheu-se trabalhar com a palavra *enredo* ao invés de *mito*, por entender que a palavra ‘enredo’ se aproxima mais do sentido de “composição de atos” ou uma sequência de eventos descritos de uma história contada no cinema, por exemplo, do que a palavra ‘mito’ que pode remeter ao sentido de uma “narrativa dos tempos fabulosos ou heroicos ou a uma narrativa na qual aparecem seres e acontecimentos imaginários, que simbolizam forças da natureza, aspectos da vida humana, etc” (HOLANDA, 2005).

Mais adiante (capítulos IV/V), há a introdução aos conceitos de epopeia, tragédia e comédia, suas origens e desenvolvimento e a explanação de que a origem da poesia decorre do prazer de imitar congênito ao homem. Novamente Aristóteles postula a comédia como a imitação de homens inferiores e, em seguida, estabelece pontos de semelhanças e diferenças entre a tragédia e a epopeia: apesar de ambas serem uma representação de homens superiores, a epopeia apresenta um metro único e a forma narrativa. É também aqui que o estagirita observa o coro e a presença de mais de um ator em cena.

Consideramos o capítulo VI um dos mais importantes para esta pesquisa, visto que apresenta a definição da tragédia como tendo em sua estrutura a base para a expressão dramática, que, posteriormente, trabalharemos no contexto do cinema. A tragédia é definida como “mímese realizada por personagens em cena, e não por meio de narração, e que por meio da piedade e do temor, realiza a catarse¹⁴ de tais emoções” (*Poética*, 1449b 24, trad. Gazoni, 2006, p. 51). Aparece neste capítulo um ponto relevante para a discussão dialógica entre o filme *Match Point* e a teoria de Aristóteles que é a questão da boa ou má fortuna dos homens que tem origem nas ações. Aristóteles deixa claro que o mais importante é a “trama dos fatos”¹⁵, aqui chamada de enredo, que se desenvolve mediante personagens, cujas ações expressam o seu caráter. Este por sua vez, juntamente com o pensamento será conhecido do público através de diálogos, que devem ser coerentes tanto com um, quanto com o outro. Complementando a definição de tragédia: “Música, movimento e montagem são o mais essencial do conjunto” (CANO, 1999, p. 20, tradução nossa). Também no capítulo VI, Aristóteles divide a tragédia em seis partes: enredo, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia.

Os capítulos VII e VIII versam sobre a extensão da tragédia que deve ser tal que possibilite ser abarcada pela memória do público e suficiente para que ocorra a reversão da fortuna do herói: “podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após a outra sucedidas, conformemente a verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (1451a 13, p. 77).

¹⁴ A definição do termo ‘catarse’ ainda é debatida por teóricos acadêmicos e não é considerada uma questão resolvida. Eudoro de Sousa verteu o termo para a língua portuguesa como “a purificação de tais emoções”, se referindo a medo e piedade. Em comentários sobre esta escolha de tradução e sem a pretensão de esgotar a discussão, Eudoro de Souza expõe “a título de exemplo ilustrativo e exercício taxionômico (...) uma relação das versões e interpretações propostas, do século XVI ao século XVIII” (1966, p. 119) por diversos tradutores.

¹⁵ Como já explanado anteriormente na nota de rodapé nº 2, a expressão ‘trama dos fatos’, tradução de Eudoro de Souza, ou ‘arranjo dos feitos’, tradução de Fernando Gazoni, será trabalhada aqui como: ‘enredo’.

Ainda nesses dois capítulos, Aristóteles estabelece que a clareza na definição de princípio, meio e fim é a chave para uma da fragmentação do enredo que preferivelmente deve ser uno.

No capítulo IX, Aristóteles diferencia o poeta do historiador ao esclarecer que o ofício daquele é “representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (1451a 36, p.78), entendendo, assim, a poesia como menos histórica e mais filosófica e virtuosa, por se preocupar em tratar de assuntos universais. Segundo Gazoni, esta afirmação “ganha importância, entre outros motivos, porque parece responder à crítica platônica dirigida aos poetas, especialmente nos livros III e X da *República*, e vários comentadores se deixam polarizar por essa polêmica” (2006, p. 67). Polêmica tal que, por ora, deixaremos de lado na nossa pesquisa, para dar atenção às afirmações concernentes ao enredo e seus recursos. Aristóteles diz que a composição de uma tragédia deve se utilizar de pessoas para obter credibilidade; ser simples evitando as ações episódicas que não possuem nexos prováveis ou necessários umas às outras.

Aristóteles (capítulo IX) discorre, pela primeira vez na *Poética*, sobre o espanto que causam as ações realizadas de propósito e as realizadas devido ao “acaso” e o lugar desses elementos no julgamento quanto à qualidade de uma tragédia. Quanto aos feitos acontecidos de propósito, diz: “... daqui se segue serem indubitavelmente os melhores, os mitos (enredos) assim concebidos” (1452a 9, p. 79). Na sequência, com base na reversão da fortuna, o filósofo classifica os enredos em dois tipos: como simples, no qual a reversão ocorre sem peripécia ou reconhecimento; ou como complexo, no qual a reversão ocorre com reconhecimento ou peripécia, ou ambos. Sendo que, nos dois tipos, esses elementos devem ser partes constituintes do próprio enredo, respeitando os critérios de verossimilhança (os fatos devem ocorrer segundo o provável ou necessário).

As definições das partes qualitativas, Peripécia e Reconhecimento, que compõem o enredo são dadas no capítulo seguinte. “‘Peripécia’ é a mutação dos sucessos, no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente” (1452a 22, p. 80) enquanto “‘reconhecimento’, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou desdita” (1452a 30, p. 80). Para Aristóteles, “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*”, pois são capazes de despertar o sentimento

de piedade e terror. Ainda assim, ele identifica outras formas de reconhecimento, “pois com seres inanimados e casos acidentais, também pode dar-se o reconhecimento, do modo como ficou dito; e também constitui reconhecimento o haver ou não haver praticado uma ação” (1452a 34, p. 80). Adiante, será analisada detalhadamente a adaptação desse conceito no filme *Match Point*, subtópico 3.5 dessa pesquisa, tendo em vista que o reconhecimento através de um ser inanimado (as alianças roubadas e atiradas ao rio Tâmis) tem um papel decisivo no desenlace da história de Chris.

Ainda no capítulo XI, há a introdução da terceira parte da tragédia, a catástrofe¹⁶ definida como “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1452b 10, p. 81).

O capítulo XII interrompe a discussão sobre as partes do enredo e é dedicado às partes quantitativas da tragédia segundo a sua extensão e possibilidade de divisão; são elas: prólogo (seção introdutória), episódio (parte entre as seções dos corais), êxodo (seção final). As seções corais são o párodo (canção de início) e o estásimo (canções corais). Um *kommós* é um lamento comum ao coro e aos atores. É importante salientar que estes elementos quantitativos são característicos da execução teatral contemporânea à época em que Aristóteles versa sobre esta arte mimética. Como importa para esta pesquisa o que o próprio Aristóteles chama de elementos essenciais da tragédia, na transposição do texto aristotélico para o cinema atual, no filme *Match Point*, não serão levados em consideração esses elementos quantitativos concernentes ao teatro Clássico. Entretanto, aponta-se o filme *Poderosa Afrodite* (1995), também do cineasta Woody Allen, como um exemplo da tradução de elementos do teatro clássico para o cinema.

Retomando a discussão sobre as partes do enredo, no capítulo XIII, Aristóteles traz a ideia de que a melhor tragédia deve ser complexa (quanto ao seu enredo), suscitar temor e piedade no público, e as personagens devem reverter a fortuna da boa para a má através do erro. Quanto ao tipo de herói a ser representado, Aristóteles discorre sobre os tipos a serem

¹⁶ A palavra grega *pathos* é traduzido por Eudoro de Souza (1966) como ‘catástrofe’, enquanto Gazoni (2006) opta pelo termo ‘evento patético’. Em nota, Gazoni explana que este termo empregado também no capítulo XIV da *Poética* pode abranger não apenas as ações efetivamente realizadas, mas também as ações ‘quase realizadas’. Entendemos que a catástrofe/evento patético ocorre quando a ação é de fato realizada e há vítima, como argumenta Gazoni ao citar a tradução de Else (1994) “mas quando um inimigo ataca um inimigo, não há nada patético nem na intenção, nem no ato, exceto no caso da dor efetivamente sofrida pela vítima”. Para Else, o evento patético existe no caso de haver uma vítima de fato” (GAZONI, 2006, p. 87).

evitados: não podem ser homens muito bons que passam da boa para a má fortuna (o que suscitaria repugnância), nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois essa reversão não suscitaria nem terror nem piedade¹⁷ (1452b 35, p. 81). Há ainda uma terceira possibilidade a ser evitada, a de um homem malvado que se precipite da felicidade para infelicidade (o que suscitaria sentimentos de humanidade¹⁸). Resta, então, o que Aristóteles chama de situação intermediária:

“o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça e cai no infortúnio não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro, e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo ou Tiestes, ou outros insignes representantes de famílias ilustres” (1453a 7, p. 82).¹⁹

Para explicar melhor qual tipo de herói o enredo deve representar, o estagirita traz a definição de piedade “diz respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” (1453a 5, p. 82).

No capítulo XIV, Aristóteles diz que é preferível, e mais louvável para o poeta, que os sentimentos de terror e piedade derivem da conexão dos atos (do enredo) do que do espetáculo. Observação que valoriza o poeta em relação aos recursos materiais disponíveis na época, tanto quanto, no contexto de produção cinematográfica valoriza o roteirista em detrimento de todo o aparato tecnológico do qual o cinema dispõe nos dias de hoje. Quanto à conexão dos atos que devem superar o espetáculo (recursos materiais disponíveis) no objetivo de suscitar terror no público, Aristóteles diz ser necessário que tais ações se passem ou entre pessoas que mantêm algum laço fraterno ou de sangue recíproco, ou entre inimigos, ou entre

¹⁷ Nos comentários da tradução desse trecho, Gazoni (2006) aponta dois pontos como algumas das muitas lacunas deixadas por Aristóteles nos seus escritos. A primeira questão se refere à exclusão da representação de homens muito bons passando da boa para má fortuna como um caso de bela tragédia, “uma vez que ele parece ser capaz de despertar medo e piedade” (2006, p. 83), enquanto a segunda questão diz respeito ao fato de Aristóteles não explicitar, muito menos discutir, uma possibilidade de representação a ser evitada: aquela em que o homem virtuoso passa da má fortuna para a boa, uma hipótese de mímese que, para Gazoni, poderia ser claramente descartada como um exemplo de bela tragédia. Apesar das lacunas deixadas por Aristóteles em sua argumentação para construção da mais bela tragédia, escolheu-se aprofundar, na nossa pesquisa, a situação considerada por Aristóteles como intermediária (aquela em que o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça cai no infortúnio não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro).

¹⁸ Em nota de rodapé, Gazoni (2006) tece comentários sobre a expressão ‘sentimento de humanidade’ como tradução do termo *philanthrôpon*, palavra recorrente em outros ensaios de Aristóteles, *Retórica* e *Ética Nicomaquéia*, neste último, o termo aparece relacionado ao sentimento de empatia que Gazoni explica como um “sentimento de comunidade que se vê ameaçado toda vez que alguém que não gostaríamos de reconhecer como humano (alguém extremamente perverso, por exemplo) triunfa, e se vê reforçado toda vez que uma pessoa como tal acaba em infortúnio” (GAZONI, 2006, p. 83).

¹⁹ Quanto a esta definição de herói, mais adiante, o subtópico 3.3 versará sobre o diálogo de Woody Allen com Aristóteles na construção do personagem Chris.

pessoas que não se encaixam em nenhum desses dois casos. Analisaremos adiante que o que suscita terror nas ações do personagem Chris, em *Match Point*, estão relacionadas a sua amante, seu filho por nascer e uma senhora desconhecida. Aristóteles apresenta ainda a possibilidade dessas ações (suscitadoras do terror) serem cometidas sem a ciência de que se pratica algo terrível, para só depois haver o reconhecimento do laço fraterno ou de sangue, a exemplo de *Édipo* de Sófocles.

Quanto ao caráter (capítulo XV), ganha destaque em quatro pontos: primeiro, o caráter deve ser bom; segundo, sua encenação deve ser apropriada; terceiro, ele deve parecer semelhante²⁰, e quarto, o caráter deve ser coerente. Os eventos devem ser mostrados de uma forma que seja necessária e provável (verossímil), e o desenlace do enredo deve vir do enredo em si, não *ex machina*. O *deus ex machina* deve ser usado apenas para eventos fora do enredo.

O reconhecimento, previamente conceituado no capítulo XI, também é tipificado por Aristóteles em seis tipos: o primeiro, reconhecimento por marcas ou objetos, é considerado o menos artístico e mais habitualmente utilizado²¹, o segundo é o reconhecimento planejado pelo poeta através do diálogo e não do enredo, fora da lógica dos eventos da história²², o terceiro é o reconhecimento pela memória, em que a visão de algo leva à lembrança, o quarto tipo é por dedução, o quinto por meio de falsa inferência pela audiência e o último tipo é aquele que emerge logicamente dos próprios incidentes. Retomando as características do enredo no capítulo XVII, Aristóteles diz que enquanto inventa o enredo, o poeta deve ter a cena diante de seus olhos. Ele deve executar gestos adequados ao escrever as falas, pois o escritor que se faz sentir uma emoção é mais convincente, ele explica:

“Deve também reproduzir (por si mesmo), tanto quanto possível, os gestos (das personagens). Mais persuasivo, com efeito, são (os poetas) que naturalmente movidos pelo ânimo (igual as das suas personagens), vivem as

²⁰ Em nota de rodapé, Gazoni tece comentários sobre a expressão ‘semelhante’, “sendo a tragédia uma mímese de homens melhores que nós, eles não devem, entretanto, ser tão formidáveis a ponto de não possibilitar a empatia necessária para despertar temor e piedade” (GAZONI, 2006, p. 91), ou seja, a semelhança deve ser tal que permita a necessária identificação entre personagem e público.

²¹ Exemplo do primeiro tipo de reconhecimento: “na *Odisseia* de Homero, quando Odisseu volta pra casa disfarçado de mendigo, ele é duas vezes reconhecido pela cicatriz em sua perna: uma quando sua ama Euricléia reconhece a cicatriz ao lavá-lo e outra quando simplesmente ele diz ao guardador de porcos Eumeu quem ele realmente é, e mostra a cicatriz para prová-lo” (McLEISH, 2000, p.34).

²² Como exemplo do segundo tipo de reconhecimento, Aristóteles cita a ‘voz da lançadeira’ em *Tereu*, uma das peças perdidas de Sófocles, em que “Filomela teve a língua cortada por Tereu, seu cunhado, para que não revelasse à esposa desse, Procne, sua irmã, a violação que sofrera por parte dele. Mas ela teria informado à irmã da situação por meio de alguns sinais feitos em um bordado (a ‘voz da lançadeira’)” (GAZONI, 2006, p. 97).

mesmas paixões; por isso o que será violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira” (1455a 27, p. 87).

Assim, o poeta deve primeiro esboçar o enredo, depois preencher os episódios.

O filósofo afirma que toda tragédia deve possuir um nó ou entrelaçamento (a parte da história que vai do início à reversão da fortuna) e desenlace (que é a parte que vai do início da reversão até o fim). E os enredos são semelhantes ou de acordo com a semelhança de seus entrelaçamentos ou de seus desenlaces. É necessário perceber que alguns tecem bem o nó, mas não o desenlace, o que importa é uma maestria de ambos para se obter uma boa tragédia. Ainda nesse capítulo (XVIII), se apresentam quatro tipos de tragédia: tragédia complexa, tragédia do sofrimento, tragédia do caráter e a tragédia espetacular.

O pensamento e elocução são pontos centrais dos capítulos XIX e XX, que o próprio Aristóteles diz pertencer mais ao campo da disciplina retórica que à poética, a exemplo da definição de pensamento que se refere a todos os efeitos que serão criados através da linguagem, como prova e refutação, que é a ocupação da retórica. À poética concerne os efeitos produzidos mediante a palavra, como suscitar sentimentos de piedade, temor, ira, entre outros. A diferença está que: “(na poesia) os sobreditos efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita, enquanto (na retórica), resultam da palavra de quem fala.” (1456b 5, p. 90). A elocução preocupa-se com as formas de expressão e não é central à arte do dramaturgo.

Em seguida, capítulos XXI e XXII, ao falar sobre elocução, Aristóteles define letra (incluindo vogais, semi-vogais e mudas), sílaba, conjunção, nome, verbo, (artigo), flexão, e proposição, expandindo as definições contidas no capítulo XX e adicionando ideias como metáfora, cunhagem poética e gênero dos nomes. Após explanação sobre a elocução, Aristóteles termina o tratado referente à tragédia e passa à epopeia no capítulo XXIII, no qual diz que enredos épicos devem ser construídos com dramaticidade, em torno de uma ação una, inteira e completa com começo, meio e fim e não como os relatos históricos que, forçosamente, são representados não como uma ação una, mas um tempo único. Elogios são tecidos a Homero como um poeta excepcional.

No capítulo XXIV, Aristóteles classifica a epopeia com base nas espécies já mencionadas como pertinentes à tragédia. A epopeia deve ser classificada como complexa, simples, de caráter ou catastrófica e, quanto às partes, também devem ser as mesmas,

excetuando-se a melopeia e o espetáculo cênico: “Mas diferem a epopeia da tragédia, pela extensão e pela métrica” (1459b 17, p. 97). Um outro ponto relevante é que a epopeia pode mostrar muitas partes da história de uma só vez, adicionando peso ao poema; enquanto a tragédia, apenas uma.

O penúltimo capítulo é reservado para discussão sobre os problemas e soluções pelos quais um poeta perpassa ao praticar uma mímese. A falha cometida por um poeta é justificável, contanto que ele se atenha a seu objetivo e leve em consideração os preceitos da arte poética. Dentre os problemas críticos levantados por Aristóteles neste capítulo, destaca-se um ponto que será relevante para esta pesquisa: como entender se bem ou mal falou ou agiu um personagem em um enredo? De acordo com Aristóteles, para decidir se algo é moralmente bom ou não, uma descrição deve ser feita de todas as personagens e circunstâncias envolvidas.

Finalmente, no capítulo XXVI, numa discussão sobre o possível questionamento de qual gênero artístico é o melhor, a epopeia é considerada superior, pois tem o apelo a um público mais culto, sendo mais intelectual que visual.

Diante do breve esquema de conteúdo da *Poética* exposto anteriormente, esta pesquisa depara-se com a difícil tarefa de interpretar os conceitos presentes no texto aristotélico e, conseqüentemente, delimitar o objeto desse estudo. As edições da *Poética*, reconhecidas como referência para as pesquisas acadêmicas, em língua Portuguesa, são acompanhadas de notas explicativas (algumas vezes justificativas) das terminologias escolhidas na tradução interlingual; bem como de comentários de críticos literários e/ou estudiosos da Filosofia.

Cada tradutor expõe o seu ponto de vista e interpretação de acordo com o seu referencial teórico que pode variar entre o literário, passando pelo artístico e dramático até o filosófico. Um tradutor literário, por exemplo, pode se ater ao significado das palavras na *Poética* buscando os fundamentos da arte de fazer poesia, enquanto um tradutor filósofo busca compreender os termos com base na moral e na ética aristotélicas.

Reconhece-se que no caminho para relacionar a *Poética*, através da tradução intersemiótica e cultural com o filme *Match Point*, não se deve ignorar o prévio processo de tradução interlingual que se fez necessário para que se pudesse acessar os escritos aristotélicos em língua portuguesa, nos dias de hoje. Entendem-se as edições em português da *Poética*

como fruto de um trabalho de interpretação/tradução em que o contexto histórico-social do leitor/tradutor exerce um papel fundamental no viés interpretativo.

Consoante com o pensamento pós-estruturalista dos estudos da Tradução,

“traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura” (ARROJO, 2007, p. 22-23).

Entender este conceito de tradução é importante para justificar escolhas interpretativas. Pois, como se pode aproximar o conceito, por exemplo, de ‘drama’ estabelecido por Aristóteles na Antiguidade, e o conceito de ‘drama’ na Contemporaneidade? Aristóteles escreveu a *Poética*, um tratado sobre a poesia e o drama, num contexto histórico-social e cultural distinto do contexto atual em que se faz a sua leitura.

Ao falar sobre a interpretação dos textos aristotélicos e sobre o uso dos termos ‘poesia’ e ‘drama’ na contemporaneidade, o filósofo Huguenin argumenta:

“o principal risco a que estamos sujeitos, neste caso, consiste em tomar, sem nenhuma ressalva, a poesia e a tragédia tratadas no texto (*Poética*) como manifestações antigas disso que, hoje, chamamos de poesia e de drama” (2011, p. 01).

Ao tentar compreender esses conceitos contextualizados na Antiguidade, onde a escrita era praticamente inexistente ou muito pouco difundida, identifica-se que a poesia era uma manifestação oral, em um período histórico em que a oralidade é entendida como um “fenômeno cultural no qual as informações socialmente úteis e a identidade cultural de um povo são preservadas e memorizadas oralmente” (HUGUENIN, 2011, p. 01).

Ainda sobre esse contexto, a tragédia grega, que é um caso especial de poesia, foi um fenômeno artístico estritamente ateniense que durou menos de cem anos. Para entender a poesia, sob a perspectiva de sua importância ética e social, Huguenin (2011, p. 02) explica:

“A poesia desempenhava uma função social específica. Ela é responsável pela manutenção e conservação do legado cultural e dos códigos de conduta públicos (*nómos*) e privados (*ethos*), constituindo-se também como a forma tradicional, por assim dizer, de comunicação das formas válidas de conhecimento”.

Diante de tanta especificidade, como resolver a questão de ler/traduzir a *Poética* em um contexto contemporâneo de Cinema, uma produção artística que nem sequer era

imaginada na época em que a poesia e o drama foram conceituados pela primeira vez? Huguenin (2011) propõe que pensemos o objeto de estudo da *Poética* não apenas como ‘o fazer poesia’ da forma trágica ateniense, mas também como um tratado sobre o ‘fazer humano’; um tratado sobre a imitação da ação humana que, como o próprio Aristóteles aponta, pode ser feito através de diversos gêneros artísticos.

Assim, ao ler a *Poética*, encontra-se um fio condutor que delimita o objeto desse estudo: a *mimesis* – a imitação da ação humana. A palavra *mimesis* pode ser traduzida de diferentes formas a depender do contexto; imitar, representar, expressar (LUCAS, 1968, p. 259), todas as possibilidades de tradução desse termo se referem a noção única de fazer ou produzir algo que se assemelha a outra coisa. Ao procurar entender o Cinema contemporâneo à luz dos conceitos clássicos proferidos por Aristóteles, tanto hoje, quanto na Antiguidade, dialoga-se com base na imitação da ação humana que pode ser realizada de diversas formas artísticas, seja através da poesia ou de atores atuando em uma arena ou em frente a câmeras.

3.1. Pressupostos para uma adaptação da teoria aristotélica

O que uma produção cinematográfica do ano de 2005 tem a ver com um texto da Antiguidade de mais de trezentos anos antes de Cristo? O lugar de fala do leitor/espectador é o elo que conecta essas obras tão distintas. Identifica-se em *Match Point* uma tradução intersemiótica de preceitos aristotélicos sobre narratividade. Uma identificação apenas possível sob a perspectiva de que a arte está aberta a releituras e ressignificações a partir da interpretação que o sujeito faz ao ler ou assistir. O leitor/espectador contemporâneo lê a *Poética* relacionando-a não apenas ao contexto no qual foi produzida, mas também ao atual contexto de produções audiovisuais com tecnologias não existentes no contexto aristotélico.

Em estudo acadêmico e interdisciplinar sobre os manuais de roteiro de cinema intitulado *De Aristóteles a Woody Allen - poética e retórica para cinema e televisão*, Pedro Cano²³ (1999) propõe uma leitura da *Poética* sob uma perspectiva diferente do usual

²³ Pedro L. Cano é Doutor em Filosofia e Letras pela Universidade Autônoma de Barcelona e Professor de Filologia Latina. Estudioso eclético e interdisciplinar de épocas, culturas e métodos; é um dos pioneiros nas

entendimento literário e filosófico dos preceitos aristotélicos. Afirma que as ideias da *Poética* de Aristóteles se encontram em boa parte das normativas técnicas que os escritores atuais de cinema e televisão seguem. Em sua opinião, muitos roteiristas nem percebem a tradição clássica em seus métodos de fazer roteiro; poucos são os que de fato conhecem as ideias e os textos aristotélicos e lhe dão créditos ao citá-los como fonte dos preceitos. No entanto, Cano cita dois autores como referência de roteiristas modernos cujas ideias são muito semelhantes às aquelas contidas na *Poética*; Syd Field e Irwin Blacker²⁴, sendo que apenas este último é que de fato cita Aristóteles como fonte dos atuais preceitos de como escrever cinema.

Desse modo, a proposta é que se faça uma leitura pragmática em busca por preceitos para escrever obras audiovisuais para cinema e televisão. Faz referência aqui a ‘escrever’ cinema e televisão, pois para as artes áudio visuais, tanto o teatro como o cinema, ou mesmo a televisão, o texto escrito – o *roteiro* – é, via de regra, o primeiro passo no processo de criação de um projeto áudio visual narrativo. O processo de criação de um filme envolve uma prévia esquematização das cenas que serão filmadas, a produção deve organizar e prever imagem por imagem, palavra por palavra, tomada por tomada, esse processo é chamado de roteiro de filme “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2001, p. 14).

A experiência prática como roteirista de cinema e o prévio conhecimento da *Poética*, levam o autor Blaker a prescrever que “grande parte da *Poética* é dedicada aos elementos da poesia, mas as ideias centrais relacionadas à construção de uma ação dramática devem ser levadas em consideração por qualquer dramaturgo ou roteirista de cinema contemporâneo” (1986, p. xii). Apesar das transformações nos estilos e convenções dramáticas ao longo do tempo, iniciando pelos gregos, passando pelos romanos, elisabetanos, vitorianos e modernistas, a dramaturgia ainda não superou a teoria básica aristotélica. De acordo com o roteirista, não há regras ou leis na dramaturgia, entretanto há 2.500 anos de análises de obras dramáticas e centenas de milhares de filmes dos quais vários princípios podem ser derivados.

pesquisas universitárias sobre cinema e as aplicações dos meios audiovisuais e informáticos no ensino e na pesquisa.

²⁴ O acadêmico Irwin Blacker foi escritor de romances de ficção, roteirista de programas de televisão americana como *Bonanza*, *Odissey* e *Conquest*, e professor da Universidade do Sul da Califórnia entre 1960 e 1978. Alguns de seus estudantes seguiram carreira no cinema americano de Hollywood e fizeram sucesso, como o diretor de cinema George Lucas.

Para uma breve explanação sobre a influência da *Poética* no teatro e no cinema de hoje, dá-se um salto tanto temporal, como geográfico, na exposição da literatura disponível sobre evolução e transição dos estilos e convenções dramáticas, e convida-se à concentração em alguns dos pontos presentes na *Poética* que são de interesse para a discussão nesta pesquisa.

Aristóteles introduz o conceito de *mimesis* como imitação da ação do homem e o prazer que praticá-la proporciona ao autor (ou ator) bem como ao público que se deleita ao presenciá-la. São apresentados também os conceitos de epopeia, tragédia e comédia, suas semelhanças e diferenças ressaltando que a estrutura da tragédia é a base da expressão dramática. Aristóteles aponta (capítulo VI) que tudo depende da ação, do enredo, que se desenvolve através dos personagens, cujo caráter se expressa através das suas respectivas condutas; os pensamentos daqueles serão conhecidos através dos diálogos, que, por sua vez, devem ser coerentes. Outros elementos são apontados por Aristóteles como constituintes de um drama: música, movimento e montagem. Segundo Cano (1999, p. 15) “é fácil perceber aproximações razoáveis entre trama e enredo, personagem e caráter; conceitos todos apresentados no sexto capítulo – seguramente o mais cinematográfico – da *Poética*”.

Em trechos da *Poética*, a definição de alguns termos se intercambiam; parecem se encaixar tanto para o entendimento do que é poesia quanto para o que é a atuação de um ator em cena. Segundo Fernando Gazoni, em notas da tradução da *Poética* da língua grega para a portuguesa, “há um lapso conceitual apontado por inúmeros comentadores: Aristóteles passa sem aviso da mímese realizada pelo poeta à mímese executada pelos atores” (2006, p. 38). Este aparente lapso é fundamental para nossa transposição de conceitos da poesia para o cinema.

De acordo com Cano (1999, p. 19) “(...) quase todo elo de ligação com o texto de Aristóteles (...) se refere com a ideia de não separar tão claramente os textos escritos para ler e/ou para representar, e de não separar tão radicalmente os conceitos de *narrativo/não narrativo* e *ficção/não ficção*”. Este é o entendimento que guia nossa interpretação do filme *Match Point* como um exemplo de narrativa no qual não importa a sua classificação literária (poesia ou prosa), seu veículo de apresentação (teatro, televisão), ou ainda se seus eventos são parte da ficção literária ou não, mas sim se seguem alguns dos preceitos aristotélicos de como *narrar* uma tragédia.

Como um mestre artífice que ensina seu aprendiz como proceder ao laborar, Aristóteles enuncia no capítulo XIII “que situações os argumentistas devem procurar e quais devem evitar, e também por que via hão de alcançar o efeito próprio da tragédia” (1452b – 28, p. 81). Para esta pesquisa, selecionamos apenas alguns dos itens constituintes da tragédia antiga como de interesse para transposição e análise no contexto da tragédia contemporânea de *Match Point*: o erro, reconhecimento, peripécia e mudança da fortuna.

3.2. *Match Point* como tragédia

Numa primeira leitura, entende-se *Match Point* como uma *tragédia*, no sentido figurado – e mais vulgarmente utilizado – da palavra: “acontecimento que desperta lástima ou horror; ocorrência funesta; sinistro. Mau fado; desgraça, infortúnio” (HOLANDA, 2005). A história desperta lástima e horror no espectador ao assistir a um enredo de desenlace funesto que é verossímil o suficiente para refletirmos sobre ela como um caso possível no mundo atual de hierarquias sociais em que vivemos.

Grande parte dos dramas trágicos escritos na Antiguidade envolvia seus heróis em conflitos pessoais e de relações de parentesco entre os personagens; o que era certo ou errado em relação à conduta moral do indivíduo como filho, pai ou amante, por exemplo. A narrativa contemporânea que assistimos em *Match Point* adiciona a esses antigos conflitos o contexto sócio político e econômico em que emprego, moradia e estilo de vida melhoram à proporção que o indivíduo acumula riqueza. Woody Allen apresenta o personagem principal em um polo sócio econômico inferior ao da família Hewett. Chris é um imigrante irlandês pobre recém-chegado à cidade de Londres cujo trabalho pode pagar apenas por uma modesta acomodação na cidade se comparada à luxuosa moradia da família Hewett da alta classe britânica. O estilo de vida do patriarca da família, Alec Hewett, é o que Chris ambiciona para si; ser rico, sem arrogância, usufruir de fortuna, ser generoso e ter prazer em patrocinar diferentes tipos de arte.

O conflito que leva o personagem principal a tomar decisões desmedidas é que, para Chris, ter a condição socioeconômica que deseja manter é, a princípio, inconciliável com o

seu relacionamento extraconjugal. Em *Match Point*, o conflito pessoal de Chris envolvia duas alternativas²⁵ aparentemente incompatíveis: manter (bens materiais; um estilo de vida) ou *ser* uma boa pessoa (ter uma conduta moralmente correta). Após ser pressionado por Nola, sua amante, a tomar uma decisão entre ela e seu filho por nascer e a esposa, Chris confia seu conflito íntimo a um amigo:

Chris: Eu precisava conversar com alguém. Estou sofrendo de verdade.
 Amigo: Qualquer coisa que me disser, morrerá aqui.
 Chris: Estou pensando em deixar minha esposa por outra mulher. Mas quando chegou a hora de contar a ela, eu não consegui.
 Amigo: Não é a coisa mais fácil do mundo de se fazer.
 Chris: É loucura. Não vejo futuro algum com essa outra mulher e eu tenho uma vida muito confortável com minha esposa.
 Amigo: Mas se você não a ama...
 Chris: Não disse que não a amo. Apenas não sei como me sinto em relação a essa outra mulher. Talvez seja a diferença entre amor e luxúria. Mas o que farei se eu deixar Chloe? *Não me engano que já me acostumei a um certo estilo de vida. Devo desistir de tudo? Pelo quê?*
 Amigo: É pela mulher que ama.
 Chris: *Para viver como? Aonde? Em que emprego?*
 Amigo: É, parece-me que você é muito bom no que faz. Deve haver outro emprego em outra firma.
 Chris: A verdade é que sou genro do patrão. *E ele me adora*²⁶.
 Amigo: Parece-me que você não quer tanto essa mulher para abrir mão de tudo.

De acordo com o senso comum, no caso de Chris, agir corretamente implicaria abrir mão de tirar proveito financeiro e social da sua ligação com a família Hewett e tomar uma atitude que a sua própria consciência foi capaz de apontar; dizer a verdade e agir de forma justa e honesta. Ou, ainda que ele não fosse honesto com a esposa e a família, que tomasse qualquer outra alternativa que não implicasse a morte de pessoas inocentes.

Chris resolve esse conflito ao adotar para a sua vida a máxima de que: é melhor ter sorte (de se dar bem) do que ser bom, o que o impede de tirar proveito das pessoas e das situações. E assim ele diz na epígrafe da sua história: “o homem que disse: ‘prefiro ter sorte a ser bom’, entendeu a vida profundamente. As pessoas temem ver como grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que boa parte dela foge do nosso controle”.

Nesse contexto, entendemos *Match Point* como uma história trágica – ainda no sentido figurado da palavra; por despertar lástima e horror no público – pelas escolhas e ações

²⁵ Para um dilema semelhante ao de Chris, é sabido que outras soluções seriam possíveis e afortunadas na solução do conflito; no entanto, optamos por não discutir sobre elas nesta pesquisa por entendermos que seriam especulações em relação ao enredo do filme.

²⁶ Em seu dilema entre escolha de mulheres, é interessante observar que a afeição que ele pondera não é a que advém de uma das duas mulheres, mas sim, a do patriarca da família, Sr. Alec Hewett, que ele admira e toma como modelo de vida a ser seguido.

tomadas por Chris (matar pessoas inocentes, que é intuitivamente inaceitável), que não ponderou as consequências para atingir seu objetivo de usufruir de um estilo de vida mais confortável do que o que possuía.

Há ainda o aspecto sinistro do final da história de Chris. A expectativa por um desfecho feliz não é atendida no desenlace de *Match Point*. Diz-se de um final feliz aquele em que os personagens desfrutam de satisfação e boa fortuna, ou que, para o espectador, o bem prevaleça sobre o mal e o entendimento do que é justo se estabeleça. Isso não acontece no filme. Como o próprio Woody Allen diz, através de seu personagem, “pessoas temem ver como grande parte da vida depende da sorte”, inclusive o fazer justiça. O desenlace de *Match Point* é funesto por deixar a impunidade prevalecer.

Depreende-se de *Match Point* um questionamento típico do espectador/leitor que faz uma leitura intertextual ao enxergar no filme ideias e textos prévios do seu conhecimento. Apesar de ter sido escrito para as telas do cinema, e não como poesia ou para representação teatral, o enredo do filme *Match Point* apresenta elementos que remontam à tragédia antiga, que é objeto de discurso do filósofo grego Aristóteles. Em sua obra *Poética*, ele diz:

A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa magnitude (...) quanto à forma, a tragédia é ação, não narrativa. Por meio da piedade e do terror ela efetua a catarse das emoções (1449b 24).

Para o autor McLeish (2000), mesmo que a catarse não seja o propósito intrínseco de uma tragédia, existe a possibilidade de que ela suscite terror e piedade no espectador. *Match Point* é um exemplo de filme que pode suscitar, no espectador, terror – com o assassinato de mulheres inocentes – e piedade, tanto em relação às pessoas que morreram por motivo fútil, quanto ao personagem Chris, que, apesar do desfecho afortunado aos olhos da justiça humana, sofre intimamente pelo erro de julgamento que cometeu que o levará há uma vida desafortunada.

A recontextualização da catarse aristotélica na contemporaneidade não está necessariamente em se identificar com o herói do enredo na sua bondade ou no seu imerecido infortúnio, como propôs Aristóteles, mas sim em nos horrorizarmos ao percebermos que tipo de ações o extremo do pensamento capital do nosso sistema econômico utilitarista pode nos levar a tomar. O horror é suscitado ao percebermos aonde a ambição desmedida pode levar um indivíduo que bem poderia ser semelhante a qualquer um de nós.

Mas então, o que o entendimento do que é tragédia nos dias de hoje tem em comum com o conceito de tragédia como gênero dramático na literatura? Fala-se aqui da mesma coisa? Pulam-se mais de dois mil anos de evolução da teoria e da prática teatral e literária do que é tragédia para irmos direto à origem da definição na teoria da literatura ocidental na *Poética* de Aristóteles, escrita por volta de 345 a.C.:

A tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; e, nas ações (assim determinadas), *tem origem a boa ou a má fortuna dos homens* (1449b) (grifo nosso).

Ora, assistimos em *Match Point* a sorte, aqui entendida como sinônimo de boa fortuna, desempenhar um papel decisivo na vida de Chris; ela o livra da punição do sistema legal de justiça dos homens. Se para Aristóteles, a melhor tragédia é a que apresenta a mudança da boa para a má fortuna do herói, em *Match Point*, assistimos a uma metáfora dessa mudança de fortuna, que é traduzida nas cenas da bola suspensa em um jogo de tênis e uma aliança que quica do lado de quem a arremessou.

Através de uma leitura intertextual e da transposição de conceitos presentes na *Poética* de Aristóteles para o contexto de uma narrativa fílmica, procuramos observar como a teoria literária antiga pode ser encontrada na prática em outras artes da contemporaneidade.

3.3. Pensamento e Caráter

Ao serem analisados os elementos que caracterizam *Match Point* como uma tragédia, verifica-se que reside na ação a origem da reversão da fortuna do personagem. Na *Poética*, a ação, por sua vez, possui duas causas: o pensamento e o caráter do personagem. Quanto ao pensamento do personagem principal, analisemos o seu diálogo, pois como Aristóteles define: “pensamento é tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” (1450a 5, p. 74).

Chris acredita que a sorte deve prevalecer sobre o trabalho duro, e sua vida ilustra esse pensamento. Num primeiro momento, a sorte lhe beneficia por intermédio do seu

envolvimento amoroso com a filha do patriarca da família Hewett, que é bem sucedido no mundo dos negócios financeiros. Chloe providencia que uma vaga de emprego nos negócios do pai seja oferecida a Chris no intuito de que ele se desenvolva profissionalmente no mundo corporativo e atinja um patamar financeiro maior.

No início do filme, em um jantar com Chloe (ainda como sua namorada), Tom e Nola, Chris externa seu pensamento de que a sorte é parte importante na vida de uma pessoa. Chris pergunta a Nola sobre sua carreira profissional como atriz e ela responde:

Nola: Eu não acho que minha carreira tem acontecido como eu planejei.

Tom: Você só precisa de uma chance.

Chris: Eu penso que é importante ter sorte em qualquer coisa.

Chloe: Eu não acredito em sorte, eu acredito em trabalho duro.

Chris: Oh, trabalho duro é obrigatório. *Mas acho que as pessoas temem admitir a importância da sorte.* Parece que os cientistas estão confirmando que as formas de vidas aqui existem por acaso. *Não há objetivo, não há significado, não há um projeto.*

Chloe: Ah! Eu não me importo. Eu amo cada minuto da vida.

Chris: E eu a invejo por isso. (grifos nossos).

O espectador conhece o pensamento do personagem Chris sobre a importância da sorte através de sua fala. Ora, a lógica aristotélica preceitua que o *pensamento* é causa da *ação* e esta, por sua vez, é o objeto de imitação da tragédia²⁷, temos que: em *Match Point*, a crença desmedida na sorte – por parte do personagem principal – qualifica a *ação* que reverterá a sua fortuna. Pensar que a sorte deve prevalecer em tudo na vida qualifica²⁸ o *erro* nas ações de Chris. De acordo com o pensamento de Chris e com a sequência dos fatos na trama, depreende-se que ele percebe que a sorte o favorece ao se envolver com a família Hewett. E, se ‘algo’ ameaça a continuidade dessa relação, foi apenas um pensamento lógico e conveniente, para ele, que este ‘algo’ fosse eliminado do *jogo* para o seu próprio bem. O ‘algo’ a que nos referimos se trata da possibilidade de que a verdade sobre seu relacionamento extraconjugal viesse a ser conhecida pela família Hewett através da voz de Nola ou da existência de um filho ilegítimo.

Quanto ao caráter, Aristóteles define: “caráter é o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal e tal qualidade” (1450a 4, p. 74). Dizemos, então, que Chris é um jovem egoísta, por solucionar seus conflitos pessoais de forma proveitosa apenas para si mesmo, e oportunista por se aproveitar da riqueza da família Hewett para ascender social e

²⁷ “a tragédia não é imitação dos homens, mas de ações e de vida” (1450a 17, p. 75).

²⁸ “porque é segundo as diferenças de caráter e pensamento que *qualificamos* as ações” (1449b 37, p. 74).

financeiramente. Esta última, uma característica facilmente atribuída a alguém que seja amigo de uma família rica, por exemplo, pois poder-se-ia dizer que qualquer um que se beneficiasse da riqueza da família seria um oportunista. No entanto, no caso de Chris, vimos ele priorizar as relações amistosas com a família em detrimento da honestidade de caráter (contar a verdade sobre suas ações) e – não menos importante – das vidas de pessoas inocentes, por motivo torpe.

Aristóteles argumenta: “Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, *mas* são bem ou mal aventurados pelas ações que praticam” (1450a 20, p. 75). Numa transposição desse enunciado para o filme, temos que a desventura de Chris não adveio do seu mau caráter, mas sim da sua *ação* de tirar a vida de outras pessoas por motivo vil. Entendemos que sua má fortuna adveio da *ação*, e não do seu *caráter* desonesto – que apenas qualifica a ação –, pois dentro dos valores morais do personagem, não há empecilho, conflito ou mau estar íntimo em viver sob falsas aparências de satisfação com a esposa e com o trabalho apenas para manter o conforto material e financeiro.

3.4. O erro em Aristóteles e em Woody Allen

Como uma espécie de resposta aos preceitos de Aristóteles, a prática de Woody Allen, como argumentista²⁹ de uma tragédia, se mostra subversiva em alguns aspectos, analisemos alguns desses pontos presentes no capítulo XIII da *Poética*, em que Aristóteles aponta uma situação intermediária como a ideal para a composição de uma bela tragédia:

É [aquela em que] o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (1453a – 7, p. 82).

A bela tragédia é aquela em que o homem não se distingue muito pelo comportamento exemplar (virtude), nem pela justiça e passa da fortuna para o infortúnio, não por maldade (*dià kakían*) ou perversidade (*mokhtherían*), mas por causa de um erro

²⁹ Num paralelo entre o ofício da Antiguidade que Aristóteles chama de argumentista, identificamos hoje como o roteirista de cinema.

(*hamartía*). E esses homens não de ser honrados e nobres, pessoas de moral estabelecida. Por meio dessa premissa, propõe-se uma análise do *erro* em *Match Point* em comparação com o *erro* postulado por Aristóteles na *Poética*.

Como um aprendiz que aplica os conselhos de seu mestre, pode-se interpretar que Woody Allen aceita uma parte do conselho aristotélico de como narrar uma tragédia e contesta outra. Aceita ao apresentar um personagem, Chris, que goza de reputação (por mérito próprio, ao ser reconhecido como excelente atleta) e fortuna (por adesão a uma família ilustre no contexto da sociedade londrina do sec. XXI: a influente e tradicional família Hewett). Continua a aceitar e empregar a teoria aristotélica ao fazer o personagem cair no infortúnio, no entanto, contesta este mesmo preceito de mais bela tragédia em dois pontos: no caráter do personagem e na origem do erro que o faz cair em desgraça.

A tragédia grega mostra pessoas boas sendo arruinadas em razão de coisas que simplesmente acontecem a elas, eventos que elas não controlam, a exemplo de *Édipo* de Sófocles, em que vemos o herói agir intencionalmente sob uma ignorância desculpável, já que ele não tinha advertência do mal que estava causando; desposar a mãe e matar o próprio pai. Woody Allen, por sua vez, apresenta uma tragédia caracterizada não por eventos alheios à vontade do herói, mas uma tragédia caracterizada pelo “conflito trágico” de desejos. Nussbaum (2009, p. 21) caracteriza esse tipo de tragédia como aquela em que: “uma ação errada é cometida sem nenhuma compulsão física direta e em pleno conhecimento da sua natureza, por uma pessoa cujo caráter ou compromissos éticos a disporiam, do contrário, a rejeitar o ato”.

Quando se aplica esse conceito de “conflito trágico” em *Match Point*, tem-se uma *ação errada*, pois tirar a vida de outro ser humano não é certo a menos que a sua própria vida esteja em perigo iminente como num exemplo de legítima defesa pessoal ou de outrem igualmente ameaçado. Entendemos que ao assassinar Nola e sua vizinha, Chris age *sem nenhuma compulsão física direta*; a ação é fruto de uma escolha premeditada e fria (por ser impassível e cruel) na qual ele não foi coagido para tal. Os assassinatos foram também cometidos *em pleno conhecimento de sua natureza*, Chris estava no pleno comando consciente das suas ações; não estava embriagado ou sob a ação de entorpecentes. Apesar de demonstrar sofrimento durante a execução do crimes, não houve nada que pudesse ser

desculpável na ação de Chris, ele sabia da inocência de suas vítimas ao mesmo tempo que estava ciente da crueldade das suas ações.

Quanto ao fato de o “conflito trágico” ser protagonizado *por uma pessoa cujo caráter ou compromissos éticos a disporiam, do contrário, a rejeitar o ato*, temos que: era facultado a Chris repelir a opção de homicídio como resolução do seu conflito de desejos; o desfecho da história bem poderia ter sido outro, caso o “herói” não tivesse decidido assassinar sua amante (e encoberto um crime com outros) e tivesse enfrentado as consequências de assumir seus desejos e práticas imorais aos olhos de uma sociedade monogâmica. Ou seja, o herói *poderia* ter rejeitado a opção de cometer crimes.

Não discutimos aqui a moral desse herói trágico dentro dos parâmetros do bom convívio social (que incluem virtude e justiça, como preceitua Aristóteles), já que, para ele, não há constrangimento íntimo em adotar condutas que o senso comum reconhece como moralmente incorretas. De acordo com os valores morais de Chris é aceitável dissimular, mentir e trair; um modo de viver que bem traduz a máxima, “melhor ter sorte do que ser bom” (moralmente falando). Dessa forma, num mundo em que essas condutas são aceitas sem conflito de consciência, foi apenas lógico, para este herói trágico, e igualmente aceitável que calar uma voz de forma definitiva fosse uma solução exequível.

Daí se segue o erro, *hamartía*, do herói trágico, um erro de julgamento. Há, ainda hoje, muita discussão em torno do entendimento da *hamartía* empregada por Aristóteles na *Poética*. Durante o Renascimento, muitos pensadores se utilizavam dos textos clássicos como forma de reforçar os valores cristãos e interpretaram a *hamartía* como uma falha moral no caráter do herói. Um entendimento que não encontra respaldo no texto aristotélico, que diz que o herói trágico deve ser bom e honrado moralmente. Dessa forma, não é coerente que um herói bom e honrado cometa um erro de cunho moral. Assim, aceita-se hoje o entendimento de que *hamartía* é um erro de cálculo ou falha no julgamento do herói ou da trama (*mýthos*), desconsiderando as questões morais.

De acordo com McLeish (2000), às vezes a *hamartía* é voluntária (do herói) e emerge da *hýbris* (teimosia e arrogância) que encoraja os mortais a se igualarem aos Deuses, o que se aplica ao exemplo do personagem Chris que foi arrogante o suficiente para brincar de Deus e decidir quem merecia viver ou morrer para benefício próprio. Diante do conflito: contar a verdade da traição à esposa e perder todos os benefícios decorrente da sua associação

à família Hewett *versus* calar a voz de Nola e manter seu *status quo* de conforto financeiro e material, qual ação tomar? Chris julgou que a eliminação da vida da sua amante juntamente com a do seu filho por nascer seria uma forma feliz de solucionar o seu conflito pessoal.

Se, por um lado, a morte de Nola e seu filho garantem seu *status* social, conforto material e perspectiva de crescimento profissional, por outro, Chris ignora que estará eliminando seu sentimento de paixão, desejo sexual e, de certa forma, sua liberdade das falsas aparências. Nola representava um relacionamento de satisfação íntima para Chris, um espaço em que havia desejo em contraposição à rotina de tédio e à relação mecânica³⁰ que mantinha com a esposa. O envolvimento com Nola representava uma válvula de escape para ele se sentir livre do ambiente claustrofóbico³¹ que as demandas do trabalho no mundo dos negócios representavam para ele.

Aristóteles conceitua o homem bom (*epieikés*) como moralmente honesto e elevado. *Epieikés*, portanto, seria o indivíduo apropriado para representar na tragédia a queda da fortuna para o infortúnio. A contestação está no fato de que Chris não é um homem bom conceituado como moralmente honesto e elevado, este tipo de caráter não encontra respaldo nas mentiras e artimanhas praticadas pelo personagem para florescer financeiramente. No entanto, Chris representa apropriadamente um homem comum, *que não se distingue muito pela virtude nem pela justiça* (para usar as palavras de Aristóteles) numa tragédia pessoal contextualizada no séc. XXI.

Outro ponto de diálogo entre Allen e Aristóteles é quando este último diz: “(...) se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”. Chris cai no infortúnio não por força de um erro externo a si; por algo fora do seu controle, o acaso, por exemplo, mas justamente por um erro de julgamento feito por ele mesmo que o torna vil e malvado. Como mencionamos anteriormente, um erro decorrente do mal julgamento do seu conflito íntimo (e trágico) de desejos que não calculou que seu infortúnio viria, apesar de escapar da prisão do sistema legal, por viver agora novamente aprisionado no mundo de falsas aparências de bom marido reprodutor e homem de negócios feliz com a

³⁰ No filme, após Nola dizer a Chris que sente ciúmes dele com a esposa, ele responde que seu relacionamento com a esposa é nada mais que mecânico e rotineiro.

³¹ Para empregar as mesmas palavras do personagem, utilizou-se a metáfora da claustrofobia. Durante o trabalho no escritório, após atender um telefonema, Chris demonstra exaustão e dificuldade de respirar ao afrouxar a gravata. Em seguida, ele pede aspirina à secretária, que pergunta se ele se sente bem. Chris responde: “Diga-me, Samantha, você se sente claustrofóbica aqui?”.

profissão em que ele nada mais representa que uma peça na engrenagem³² nos negócios da família. Adicionado a esse cenário, o infortúnio para Chris será agora conviver com o sofrimento pelos crimes que cometeu. Ainda que ele tente esconder a culpa debaixo do tapete – para usar suas próprias palavras – para continuar a viver, ela, a culpa, mesmo escondida, existe.

3.5. Reconhecimento

De acordo com as classificações de Aristóteles, o enredo complexo é aquele em que a reversão da fortuna se faz com reconhecimento ou peripécia, ou ambos. No caso de *Match Point*, identifica-se o enredo como complexo, pois os fatos que levam o protagonista da boa para a má fortuna compreendem tanto o reconhecimento quanto a peripécia. Deve-se falar primeiro do reconhecimento. No capítulo XI da *Poética*, Aristóteles conceitua o reconhecimento como a passagem da ignorância para o conhecimento, levando à amizade ou inimizade das personagens que estão destinados à fortuna ou ao infortúnio.

No filme, a passagem da família Hewett da ignorância para o conhecimento das ações frias e dissimuladas de Chris poderia levar à mutação das suas relações cordiais. A exposição do verdadeiro caráter do herói poderia levar as relações de amizade à inimizade. Consequentemente, o infortúnio de Chris no aspecto financeiro e material.

Dos seis tipos de reconhecimento mencionados por Aristóteles no capítulo XVI da *Poética*, apontamos o quarto tipo como o que se encaixa como elemento constituinte da tragédia em *Match Point*: é aquele decorrente de uma dedução lógica, o silogismo. Aristóteles não conceitua o termo ‘silogismo’³³, mas o exemplifica ao citar a tragédia *Coéforas* de Ésquilo, na passagem em que ocorre o reconhecimento de Electra, uma conclusão lógica

³² Novamente para usar as palavras do personagem, no filme, ao encontrar, por acaso, com um ex-colega na rua, Chris explica que deixou a prática do esporte para ser uma engrenagem num escritório do mundo dos negócios.

³³ Aristóteles não explica o conceito de silogismo (*Syllogismós*) na *Poética*, mas apresenta a base teórica deste tipo de argumentação em uma outra obra sua: *Primeiros Analíticos*. Em referência a este conceito, Pellegrin (2010, p. 57) apresenta: “A definição geral que Aristóteles dá é: ‘o silogismo é um discurso pelo qual, estabelecidas certas coisas, uma outra coisa resulta necessariamente devido a esse dados apenas (*Primeiros Analíticos* I, 1, 24b 18)””.

resulta apenas de duas proposições corretas. Premissa 1: Alguém que me é semelhante chegou. Premissa 2: Ninguém se me assemelha, senão Orestes. Conclusão: Quem chegou foi Orestes.

De forma análoga, em *Match Point*, o detetive Mike Banner é o personagem que fará a dedução lógica para o reconhecimento de Chris como autor dos crimes. Nesse ponto, convém lembrar que a ignorância pertence aos personagens envolvidos na trama, não ao espectador. Este último tem conhecimento dos fatos e das relações de causa e consequência que permanecem ocultos apenas aos personagens da trama.

De forma paralela, apontamos a identificação de Chris como autor dos crimes, por parte do detetive Mike Banner, como um reconhecimento através da dedução lógica. Após a descoberta dos crimes, a polícia local é chamada para investigar o caso. O detetive Banner faz o papel do caminho lógico percorrido até a identificação de Chris como criminoso. Chris é chamado para prestar esclarecimentos sobre o seu relacionamento com as vítimas, mais especificamente Nola, já que um diário pessoal dela foi encontrado pela polícia e nele ela fala sobre seu envolvimento amoroso com Chris.

O detetive interroga Chris sobre seu relacionamento com Nola, e sobre a última vez que a encontrou. Inicialmente Chris mente, mas as evidências contidas no diário pessoal de Nola não o permitem persistir na mentira de que não possuía um envolvimento amoroso com ela. O detetive procura ir além das evidências aparentes. Ao debater os resultados da entrevista com Chris com seu colega de trabalho, ele diz: “É. Tem todas as características de um crime de drogas”, mas apesar das argumentações baseadas nas aparências, levantadas pelo seu colega de que se trata de um roubo por drogas seguido de morte; que a Sra. Eastby não tinha inimigos, que Chris não saberia roubar uma espingarda, nem ao menos levou uma multa de trânsito e que vai ter um filho (com Chloe), o detetive Banner insiste que Chris é uma pessoa que tem uma motivação para cometer os crimes.

O detetive dorme sobre o problema e no meio do sono desperta com a solução do mistério: “Chris Wilton as matou, já sei como ele fez isso”. A dedução lógica se inicia a partir da premissa da motivação; Chris tinha um motivo para cometer os crimes. A cena seguinte mostra o detetive contando ao seu colega, também investigador, como os eventos se sucederam:

“Foi espetacular, um pouco elaborado demais, mas foi como ele fez. Ele matou a vizinha primeiro para nos confundir e dar a impressão que fora um roubo. Esperou no hall, sabia quando ela (Nola) voltaria e a matou para parecer que ela o surpreendera. Ele planejou tudo para chegar no teatro a tempo de fortalecer seu álibi... hum... Ainda não descobri a questão da arma”.

O detetive expressa sua relutância em investigar a proveniência da arma do crime junto à família Hewett, pois certamente a infidelidade de Chris seria exposta causando um embaraço social para a esposa e a família: “não estamos fazendo nenhum julgamento moral, só estamos investigando um crime”. Nesse sentido, por optar pela discrição e temer causar problemas desnecessários aos familiares envolvidos (e ao próprio Chris, na hipótese de ele ser inocente), o detetive é facilmente convencido pela teoria apresentada pelo seu colega de investigação que acredita no depoimento dissimulado de Chris e na falsa aparência de bondade e caráter deste.

Assim, o reconhecimento se dá apenas por um breve momento e por uma única pessoa, o detetive Mike Banner. Woody Allen brinca com a expectativa do público, pois a narrativa cria suspense ao mostrar a cena da aliança quicando no parapeito de forma semelhante à cena da abertura do filme em que a bola fica suspensa no ar após quicar na rede. A queda da aliança do lado de quem a arremessou significará perda da liberdade de Chris assim como um jogador que perde ponto num jogo de tênis? Vejamos o que a peripécia faz com essa dedução lógica.

3.6. Peripécia

A peripécia, por sua vez, é definida como a mudança dos acontecimentos no seu contrário, segundo o provável ou necessário (1452a 22, p. 80). Primeiramente deve-se revisar a sequência de eventos do enredo de *Match Point*, para então identificar a mudança dos acontecimentos no seu contrário como a peripécia dessa tragédia.

Após cometer o assassinato da vizinha da sua amante, a Sra. Eastby, Chris forja um latrocínio; vai ao banheiro e apanha todos os remédios controlados por prescrição médica, desarruma os aposentos onde se encontra o corpo morto da Sra. Eastby à procura de joias e as coloca em seu bolso. Não satisfeito com os itens de valor encontrado em um porta-joias, Chris

arranca a aliança dos dedos do cadáver e sai do apartamento deixando os aposentos em desordem para simular um ambiente que foi devastado por um meliante à procura de itens valiosos e remédios controlados. Em seguida, ele aguarda a chegada de Nola, no átrio do prédio, e a surpreende com um tiro de arma de caça.

Após os assassinatos, Chris vai à ópera com a esposa para reforçar o seu álibi. No entanto, dias depois, ele recebe uma ligação da polícia investigativa que intenciona conversar com ele pessoalmente. Com o contato da polícia com Chris através de um telefonema, o enredo deixa para o público a expectativa de que o verdadeiro caráter e as ações de Chris podem ser descobertos.

A cena posterior ao telefonema da polícia mostra Chris caminhando em direção ao rio Tâmisa para se desfazer do que ele imagina (e o público também) serem provas do seu crime; as joias. O planejado por Chris é se desfazer de qualquer objeto que o conecte aos assassinatos.

O que assistimos, em seguida, é o arremesso das joias ao rio, todas elas percorrem o trajeto desejado, exceto a aliança da Sra. Eastby que, filmado em câmera lenta para dar ênfase ao movimento, quica no parapeito e cai no lado da terra, e, não no rio como planejado. Até então, a expectativa do público é que esta evidência deixada para trás incrimine o verdadeiro autor dos crimes.



Imagem 08: Cena de *Match Point* (2005), a aliança arremessada por Chris bate no parapeito e cai em terra firme.

Ademais, Woody Allen reforça no público a expectativa de que a aliança será uma pista (e não um elemento de dissociação ao crime) em dois momentos. Primeiro, logo após o arremesso das joias, a cena do rio é cortada e passa direto para uma tomada de Chris

adentrando a delegacia na qual será interrogado. E o segundo momento, após o interrogatório, Chris adormece e em sonho há uma aparição *post mortem* de Nola, que conversa com ele: “Prepare-se para pagar o preço, Chris. Você foi desajeitado. Deixou muitas pistas. Quase implorando para que alguém descobrisse”, em referência ao anel que não foi eliminado de cena com sucesso.

A narrativa dramática primeiro mostra as coisas de uma maneira e em seguida as muda para algo diferente. O espectador é levado a acreditar que o anel que quicou para o lado da terra firme será uma evidência (recuperável pela polícia) de que Chris pode ser identificado como culpado pelos crimes.

O que se assiste é uma peripécia segundo a probabilidade dos eventos que a antecedem no enredo. O objeto que deveria ser eliminado de cena, e da possibilidade de ser identificado, *por acaso* cai no lado oposto ao intencionado e logo após, novamente *por acaso*, será encontrado por um jovem viciado em drogas e com antecedentes criminais, que aos olhos da polícia investigativa poderia plausivelmente ter cometido os assassinatos das duas mulheres. Dois eventos altamente improváveis de acontecerem em sequência acontecem. Assim, tem-se mais um exemplo de uma representação do que *poderia acontecer*, e acontece segundo a verossimilhança (possibilidade) e a necessidade.

A conexão lógica, estabelecida pela polícia, entre um jovem drogado estar de posse de uma joia roubada e possuir antecedentes criminais serve como evidência para isentar Chris da suspeita de autoria dos crimes. Dessa forma, acontece o imprevisto; mudança dos acontecimentos no seu contrário. Para surpresa do público³⁴, a joia, que deveria incriminar Chris, inocenta-o. Num paralelo com a teoria de Aristóteles, depreende-se que a tragédia como representação ficcional dos casos que inspiram terror e piedade surgem principalmente quando se produzem contra as expectativas do público. Efeito semelhante ao que acontece em *Édipo*, num dos exemplos citado por Aristóteles, em que o mensageiro, tendo vindo para tranquilizar Édipo e afastá-lo do temor em relação a sua mãe, ao ter revelado quem Édipo era, fez o contrário.

³⁴ Em verdade, a surpresa e espanto se adéquam mais ao público que ao protagonista, pois o filme não mostra a reação do protagonista em relação a sua isenção de culpa dos crimes, nem mesmo que tenha ciência que a aliança foi encontrada em posse de um jovem delinquente viciado em drogas.

Em comentário à tradução desse trecho da *Poética*, Gazoni (2006, p. 74) argumenta que “à peripécia sempre estará associada a um elemento inesperado, mas que conserva um elemento causal. Disso resultará o espantoso”. O quicar da aliança, o qual Chris não tem controle, é o elemento inesperado que conserva um dos elementos de causa da sua isenção de culpa do crime para espanto do público, que assiste a um criminoso sair impune.

Através de uma leitura intertextual e da transposição de conceitos presentes na *Poética* de Aristóteles para o contexto de uma narrativa fílmica, observa-se como a teoria literária antiga pode ser encontrada na prática no cinema contemporâneo e como a aplicação de alguns dos preceitos aristotélicos podem contribuir para os estudos das questões relativas à narratividade e a transtextualidade.

Se para Aristóteles, a melhor tragédia é a que apresenta a mudança da boa para a má fortuna do herói, em *Match Point*, assistimos a uma metáfora dessa mudança de fortuna, que é traduzida nas cenas da bola suspensa em um jogo de tênis e uma aliança que quica do lado de quem a arremessou. Como desfecho dessa narrativa, vimos o protagonista aflito e em posição desafortunada, porém o ponto decisivo da partida (*match point*) significou a vitória de Chris, já que o acaso o agracia com a impunidade. De forma contrária às regras do jogo de tênis, que determina que o jogador perde quando a bola cai no seu campo, Woody Allen surpreende o espectador quando transforma a desafortunada queda da aliança em terra firme em uma solução para a investigação policial dos crimes, que é favorável a Chris, usando um transeunte viciado, como uma espécie de *deus ex-machina*, que livra o protagonista da punição e da cadeia.

3.7. Týkhe x Tékhe

O ponto de partida para enxergar o texto escrito de Aristóteles nas entrelinhas do texto fílmico de Woody Allen é a questão da vulnerabilidade da vida à fortuna (acaso). Usando a metáfora do palimpsesto, enxergamos que o pensamento aristotélico a respeito da fortuna deixou marcas na escrita do filme *Match Point*. Na cena de abertura, o protagonista anuncia a questão capital do filme:

“O homem que disse: ‘prefiro ter sorte a ser bom’, entendeu a vida profundamente. As pessoas temem ver como grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que boa parte dela foge do nosso controle. Há momentos em uma partida, em que a bola bate no topo da rede e por fração de segundo ela pode ir adiante ou voltar, com um pouco de sorte, ela vai adiante e você ganha, ou talvez não e você perde.”³⁵

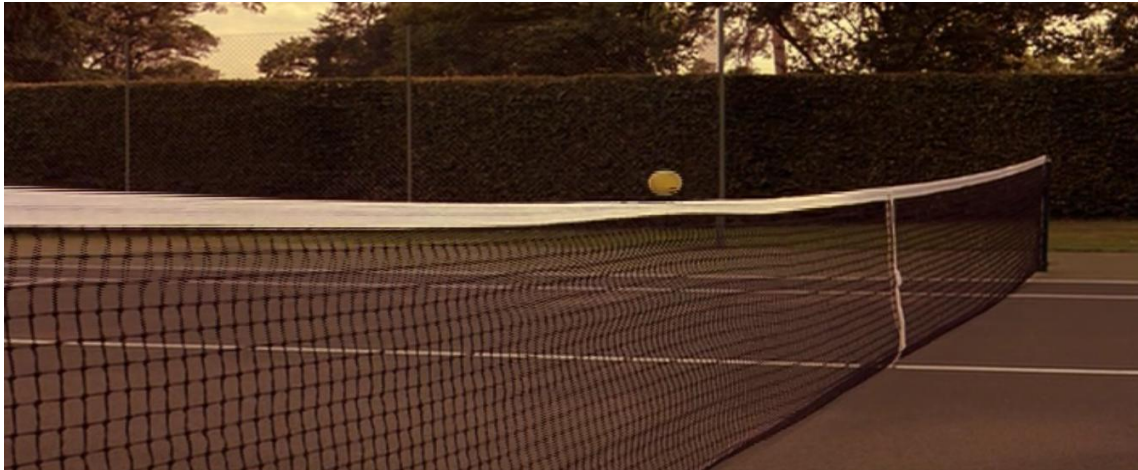


Imagem 09: Cena de abertura do filme *Match Point* (2005).

Esta fala nos remete ao debate filosófico: uma vida humana boa é completamente invulnerável à fortuna (*týkhe*)³⁶? A questão da vulnerabilidade da vida humana à fortuna é um tema central da filosofia grega pós-aristotélica (NUSSBAUM, 2009). Na Antiguidade, os pensadores gregos se debruçavam sobre questões como: com quanto de fortuna (*týkhe*) podemos humanamente viver? Com quanto deveríamos viver, para que vivamos a vida melhor e mais valiosa para o ser humano? Nos debates filosóficos, as obras de literatura desempenham papel importante como pontos de partida para reflexão. Os exemplos das situações que podem ser reais na vida do homem são extraídos da poesia ou dos mitos trágicos. A contribuição que a literatura oferece aos debates filosóficos pode ser estendida sob o prisma da tradução intersemiótica e cultural ao adicionarmos o cinema como uma das formas de apresentação de alguns dos conceitos da teoria da literatura que encontramos na *Poética* de Aristóteles, por exemplo. Assim como filosofar consiste em dizer ideias sobre a condição humana, a moral, a linguagem, etc, não há nada que limite estas problemáticas a uma forma escrita de exposição, as ideias filosóficas podem ser expressas também através de

³⁵ Tradução nossa da fala do personagem Chris em *Match Point*. Transcrição do áudio em Inglês: “*The man who said I’d rather be lucky than good saw deeply into life, people are afraid to face how great part of life is dependent on luck. It’s scary to think so much is out of one’s control. There are moments in a match, when the ball hits the top of the net, and for a split second, it can either go forward, or for back, with a little luck, it goes forward and you win or maybe it doesn’t and you lose*”.

³⁶ Foi utilizado o termo ‘fortuna’ para designar o que os gregos designaram por *týkhe*, que são eventos sobre os quais o homem não tem controle; o termo não conota causalidade ou aleatoriedade (NUSSBAUM, 2009).

imagens (CABRERA, 2006) ou, ainda como proposto aqui, que a sua discussão comece a partir de histórias contadas no cinema.

No filme *Match Point*, a cena de abertura é narrada pela voz do personagem principal que apresenta ao espectador sua máxima de vida: “o homem que disse: ‘prefiro ter sorte a ser bom’, entendeu a vida profundamente. As pessoas temem ver como grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que boa parte dela foge do nosso controle”. Antes de aprofundar no contexto do filme, podemos refletir filosoficamente sobre o assunto em nossas próprias vidas: qual a melhor proporção entre ter sorte e ter controle nas situações? Uma leitura intertextual da epígrafe do filme evoca o que Aristóteles diz na *Ética Nicomaquéia* “algumas pessoas acreditam que viver bem é precisamente a mesma coisa que ter uma vida afortunada” (1099b 7-8). “O bem viver é uma dádiva dos deuses que não tem nenhuma ligação confiável com o *esforço*, o *aprendizado* ou a *bondade do caráter estável*” (1099b 9, grifo nosso).

Sem a pretensão de apresentar uma resposta ao questionamento do que é melhor para se viver bem – ter sorte ou ter controle –, mas sim de apresentar um ponto de partida para reflexão da questão, traz-se para discussão o exemplo de vida do personagem Chris em *Match Point* em que a fortuna se sobrepõe ao esforço, ao aprendizado³⁷ e à bondade do caráter.

Retomando o questionamento filosófico da Antiguidade, no contexto do final do século V em Atenas, o período da juventude de Platão, discutia-se a antítese entre *týkhe* (fortuna) e *tékhne* (técnica, arte ou ciência humana). Qual deveria ser a proporção de influência desses elementos na boa vida humana? Viver à mercê da *týkhe* ou viver uma vida mais segura ou mais controlada por (alguma) *tékhne* (NUSSBAUM, 2009, p. 84). Woody Allen recontextualiza esse questionamento na atual sociedade capitalista em uma possível *mimesis* da vida humana representada no filme. Vejamos a aplicação desses conceitos antigos na contemporaneidade.

Quanto ao conceito, a palavra grega *tékhne* é traduzida de diversas maneiras³⁸ que compreendem o entendimento de possuir conhecimento para produzir algo. Aristóteles reflete

³⁷ Serão tratados o esforço e o aprendizado como componentes da *tékhne*, a técnica que possibilita o controle nas ações da vida em oposição à fortuna *týkhe*, que não tem poder de influenciar as coisas ou pessoas.

³⁸ O termo grego *tékhne* em inglês pode ser traduzido como ‘art’, ‘craft’ ou ‘science’ e na língua portuguesa como ‘artifício’, ‘arte’ ou ‘ciência’. De acordo com Nussbaum (2009, p. 84), a palavra grega abrange todos essas

sobre a *tékhne* no âmbito da medicina e apresenta na *Metafísica* a definição de que *tékhne* “passa a existir quando a partir de muitas noções obtidas pela experiência forma-se um juízo universal sobre um grupo de coisas similares” (981a 5-7), o que permite oferecer previsões sobre casos similares. Três outros critérios são apresentados como constituintes da *tékhne*: a possibilidade de ensino; a precisão do conhecimento e a preocupação com a explicação.

Ao fazermos uma transposição desse conceito para o contexto contemporâneo da prática de esportes, temos que *tékhne* é a ‘técnica’ com que uma atividade esportiva pode ser praticada e ensinada. Num jogo de tênis, por exemplo, não existe total controle da trajetória da bola, situação bem ilustrada com a cena em que a bola bate no topo da rede na abertura do filme. Woody Allen dá ênfase a esse momento, filmado em câmera lenta, em que há grande expectativa e imprevisibilidade da trajetória bola. Se cai no lado do campo do jogador adversário significa ganho de ponto, se cai no campo de quem arremessou a bola significa perda de ponto.

Na perspectiva do esporte, para um jogador profissional de tênis, há uma proporção entre *tékhne* (competência técnica) e *týkhe* (fortuna, sorte) para ganhar um jogo. Digamos que competência, neste caso, inclua treino e estudo de vetores e emprego de força necessários para influenciar a trajetória da bola. No entanto, é sabido que por mais que o atleta se esforce, não existe totalidade de controle sobre os movimentos da bola. Há, também, o elemento ‘sorte’ em jogo, que pode ser influenciado pelo vento, chuva ou outros elementos (fora do controle do atleta) capazes de interferir no jogo.

Quanto à proporção entre técnica *versus* sorte num jogo de tênis, entende-se que o enunciado de Chris: ‘prefiro ter sorte a ser bom³⁹’ se aplica tanto à perspectiva dele ser um atleta profissional bom, quanto ser uma pessoa boa. Antagoniza-se aqui a ação da sorte (*týkhe*) tanto em relação ao esforço e aprendizado (*tékhne*) quanto à *bondade do caráter*.

Primeiro, analisemos a escolha de ter sorte a ser bom na perspectiva do esportista. Como atleta, Chris abriu mão de tentar ser bom (no sentido de ter maestria da *tékhne* de forma

traduções, bem como está estreitamente associada com a palavra ‘*epistème*’, comumente traduzida como ‘conhecimento’.

³⁹ Como na língua inglesa, não há flexão de gênero dos adjetivos, pode-se compreender que, na sentença ‘*I’d rather be lucky than good*’, o adjetivo ‘*good*’ traduzido como ‘bom’ pode se referir tanto à qualidade de ser um bom atleta quanto à de ser uma boa pessoa.

competitiva), ele corrobora esse entendimento na entrevista de emprego com o administrador do clube de tênis, que após ler o seu currículo pergunta:

Sr. Townsend: Não sente saudade do tênis profissional?

Chris: Graças a Deus não jogo mais. Eu odeio as turnês (de competição). Sempre viajando. E eu nunca seria Rusedski ou Agassi⁴⁰. É preciso muita vontade. Não que eu tenha o talento deles.

Depreende-se que Chris não se considera tão bom atleta quanto os citados. Num outro momento, em conversa com Tom, seu futuro cunhado, ele corrobora esse pensamento quando responde:

Tom: Quem era melhor ou mais difícil (de ganhar)? Henman⁴¹ ou Agassi?

Chris: Os dois eram ótimos.

Tom: Você enfrentou os dois com classe.

Chris: Por um tempo, sim. Mas depois que o jogo continua, você vê o quão bom eles são.

Deixar de competir esportivamente foi uma escolha de Chris que não se julga tão bom quanto os melhores atletas e acredita que entender a vida profundamente significa não temer aceitar que *grande parte da vida depende da sorte* (para usar suas próprias palavras), já que *boa parte dela foge do nosso controle*. Então, para ele, esportivamente falando, melhor ter sorte. Se pensamos na perspectiva do atleta, é o mesmo que preferir a sorte (*týkhe*) a tentar ser competente (maestria da *tékhne*), ou seja bom o suficiente para ter o máximo de controle possível num jogo. O que se assiste no filme é uma ilustração dessa máxima. Chris desiste de tentar ser um atleta profissional bom (pelo menos, tão bom quanto ele julga serem os melhores atletas) e opta por um estilo de vida no qual será a sorte a responsável maior pela sua prosperidade financeira.

Quanto à segunda perspectiva de análise da máxima de vida “prefiro ter sorte a ser bom” se referir a ser uma pessoa boa, assiste-se no filme a um exemplo em que ser favorecido pela sorte é algo que independe da bondade do caráter da pessoa.

A *týkhe* (fatores que fogem ao controle humano) favoreceu Chris na vida pessoal no aspecto material, no entanto seu *erro* de julgamento o faz protagonizar uma tragédia ao sair da

⁴⁰ Chris cita dois atletas de destaque no mundo real do esporte de jogo de tênis: Greg Rusedski, ex-tenista britânico, aposentado em 2007 e André Agassi, ex-tenista americano, aposentado em 2006. Ambos considerados dois dos melhores no *ranking* mundial de tenistas profissionais.

⁴¹ Outra referência a um atleta de destaque no mundo real, Tim Henman é um ex-jogador britânico de tênis de excelente desempenho esportivo no *ranking* mundial, aposentado em 2007. Observa-se que os atletas citados estavam no auge de suas carreiras no momento em que o filme foi lançado, daí inferimos que Chris não era um simples jogador de tênis, mas um jogador capaz de competir com os melhores.

boa *tykhe* (uma vida que ele gozava de prazeres materiais e carnis) para a má *tykhe* uma vida que mesmo usufruindo dos bens materiais, será atormentada pela culpa e – muito provavelmente – ausência de prazer/paixão).

4. SOBRE CINEMA

Em primeiro plano, põe-se em destaque as raízes da motivação pessoal para usar o filme de Woody Allen como objeto de pesquisa acadêmica dentro dos estudos da Tradução Cultural e Intersemiótica, bem como contextualizar brevemente meu lugar de fala. O escritor e crítico literário Silviano Santiago (2004), em seu artigo *Literatura e Cultura de Massa*, comenta que sua infância em uma cidade latino-americana foi marcada pela presença avassaladora dos Estados Unidos com seus automóveis que começavam a tomar conta das ruas; aviões, zepelins e máquinas elétricas do cotidiano doméstico, durante a II Grande Guerra. Eu também cresci e me eduquei em uma cidade da América Latina; em um momento, posterior, é bem verdade; contemporâneo ao fim da Guerra Fria, mas em que, de forma análoga, crianças e adultos se tornaram consumidores da cultura de massa norte-americana, que continuava sua presença imperial na América Latina. Usando as palavras de Santiago (2004, p. 106) “aos olhos de crianças e adultos, a cultura de massa norte-americana se impunha de modo feérico nas telas do cinema através dos filmes, desenhos animados e seriados”.

A cultura de massa no final dos anos 80 e início dos 90 permitiu que a indústria do entretenimento norte-americana rapidamente conquistasse seu espaço no Brasil. Da virada do milênio aos dias atuais, “nunca tanta gente assistiu tantos filmes como agora”, diz Canclini (2008, p. 25) em sua obra sobre o perfil atual dos leitores, espectadores e internautas, mas o consumo agora não é apenas o do público que vai ao espaço da sala de cinema; produções audiovisuais podem ser assistidas na televisão, em vídeos de DVD e, também, pela internet, complementa o autor. Nesse cenário, a educação formal encontra hoje o desafio de formar leitores e espectadores críticos, pois há um descompasso numa educação que: “insiste em formar leitores de livros, e, à parte, espectadores de artes visuais (quase nunca de televisão), enquanto a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também áudio-livros, filmes para o cinema e para o sofá e para o celular” (CANCLINI, 2008, p. 18).

É nesse contexto que o meu objeto de pesquisa encontra espaço para desenvolvimento acadêmico. O filme ao qual tive acesso num ambiente de entretenimento se torna alvo de investigação a partir da visão das artes e da literatura como um processo de interação cultural,

a exemplo de Bakhtin que vê a relação da Literatura com o mundo como um diálogo. O estudo da transtextualidade presente no filme *Match Point* de Woody Allen só é possível quando se entende que “os textos e as imagens vão existindo à medida que o leitor ou o espectador os usam ou reinterpretam” (CANCLINI, 2008, p. 51). No caso das reflexões acerca de *Match Point* são possíveis quando uso ou reinterpreto o filme à luz de textos acadêmicos, ou seja, do diálogo com a Literatura.

É relevante também observarmos na análise do filme o foco na figura do narrador. *Match Point* se inicia com uma cena em que uma bola de tênis quica de uma quadra para outra ao som de música clássica, *Una furtiva lagrima* de *L'elisir d'amore*, e da voz do personagem principal Chris falando sobre a vida e a sorte (acaso). Ao falar sobre o perfil do narrador pós-moderno, Silvano Santiago (2002, p. 44) lembra que Walter Benjamin teceu considerações sobre a obra de Nikolai Leskov e classificou três estágios evolutivos na história do narrador, das quais destaco apenas o primeiro, chamado de narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiências.

O destaque a esse primeiro estágio evolutivo se dá pois ao transpor as reflexões que Benjamin faz sobre a figura do narrador na literatura para o cinema; podemos até caracterizar o protagonista Chris com o perfil de um narrador clássico no filme de Woody Allen. Depreende-se do filme que a intenção do personagem é dividir a experiência da sua vida; é contar o que aprendeu a partir de suas vivências. Ele narra a abertura do filme dizendo: “O homem que disse: ‘prefiro ter sorte a ser bom’ entendeu o significado da vida. As pessoas temem ver como grande parte da vida depende da sorte. É assustador pensar que boa parte dela foge do controle.” E para relacionar seus pensamentos com a cena que é mostrada ao mesmo tempo em que fala, o personagem conclui: “Há momentos em que a bola bate no topo da rede e por um segundo ela pode ir para o outro lado ou voltar. Com sorte, ela cai do outro lado e você ganha, ou talvez não caia e você perca”.

A fala inicial do personagem Chris trazendo uma máxima de vida é um exemplo do que Benjamin pensa em relação às narrativas clássicas; nestas há uma recorrência à experiência vivida para ser passada de pessoa para pessoa (BENJAMIN, 1994, p. 198). A narrativa é tida como uma forma de ensinamento moral, um provérbio ou uma norma de vida. Para Benjamin, o narrador é um homem que sabe dar conselho, e este “tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria” (SANTIAGO, 2002, p. 46). No exemplo da

narrativa fílmica de Woody Allen, a sabedoria é acreditar que para ser bem sucedido na vida é preferível ter sorte do que ter uma boa conduta moral. Benjamin ressalta ainda que não é suficiente passar a mensagem a outra pessoa; a informação descontextualizada não transmite sabedoria; é necessário que a ação narrada seja tecida na substância viva da existência do narrador; ou seja, na vida dele (SANTIAGO, 2002).

Novamente relacionando ao filme, esta sabedoria ganha força ao ser ilustrada através da narrativa do personagem Chris. Numa comparação da informação com a narrativa, esta última atinge uma amplitude que não existe na informação pois permite ao leitor/espectador interpretar livremente a história da forma como quiser. Para a análise do filme em ambiente acadêmico, pode-se utilizar dessa liberdade de interpretação para entendê-lo à luz dos textos discutidos na área de estudos da Tradução Cultural e Intersemiótica.

4.1. Uma leitura de Woody Allen

Woody Allen começou sua trajetória profissional como comediante e via na produção de um filme inteiramente dramático uma possibilidade de satisfação pessoal ao mesmo tempo em que despertaria o interesse do público que gosta de ir ao cinema. Woody Allen diz ter conseguido tal façanha com a realização de *Match Point*, que, lançado em 2005, se tornou seu maior sucesso financeiro até então, com rendimento de 80 milhões de dólares nas bilheterias de diversos países como Estados Unidos, Europa e outros (LAX, 2008, p. 15).

Allan Stewart Königsberg é o verdadeiro nome de Woody Allen, nome artístico adotado ainda na juventude. De ascendência judaica e avós imigrantes judeus, de origem alemã, Woody Allen é hoje um artista plural nas suas atuações, além de cineasta e ator, é também escritor, roteirista e clarinetista de jazz.

Nascido em 1935 e criado no bairro do Brooklyn em Nova Iorque, nos Estados Unidos, Woody Allen começou sua carreira aos 16 anos como escritor de piadas para colunas de fofocas em jornais de circulação local na cidade. Em 1954, o jovem inicia sua carreira

como roteirista ao ser contratado pela NBC⁴² e enviado para Hollywood para trabalhar num programa de televisão. Antes de começar a dirigir filmes, Allen também experimentou a carreira de comediante ao subir em palcos teatrais e fazer apresentações individuais de comédia, conhecidas como *stand-up comedy*.

Durante os primeiros oitos anos de vida foi educado na Língua Iídiche⁴³, numa escola hebraica, e depois continuou os estudos na *Midwood High School*, no Brooklyn. Depois do ensino médio começou a frequentar a Universidade de Nova York, em 1953, para estudar filosofia, mas lá permaneceu apenas um semestre. Apesar de ter sido expulso da Universidade, o histórico de produção fílmica e a fala do próprio Woody Allen de que gosta de Literatura pesada e temas mais sérios indicam que seu interesse pela Filosofia o tornou um autodidata na aquisição de conhecimentos relacionados às teorias filosóficas.

O primeiro trabalho como roteirista de cinema foi o filme *O que é que há, gatinha?* (*What's new pussycat?*), de 1965, no qual também atuou. O filme se tornou um dos mais rentáveis de sua época. Da primeira experiência como roteirista de filme, Woody Allen diz ter aprendido que, se ia escrever filmes, precisava ter controle total sobre sua produção (LAX, 2008, p. 15). Essa informação é relevante a esta pesquisa quando se aponta relações dialógicas entre os autores Aristóteles e Woody Allen, este não apenas recebe os créditos por assinar a obra, mas sabemos que de fato se envolveu no processo de criação do filme desde o texto escrito – roteiro – até a sua transposição para as telas – tradução intersemiótica – envolvendo as atividades de direção e produção. Dessa forma, atribui-se a Woody Allen as leituras aqui entendidas como necessárias ou adjacentes para produção das obras que levam seu nome.

Para escrever e dirigir *Match Point*, filmado em Londres no verão de 2004, Woody Allen contava com a experiência de ter escrito, dirigido e acompanhado a produção de quase trinta filmes nos últimos trinta anos, dos quais diz ter sempre exigido dos produtores executivos – e conseguido – total controle sobre a produção artística dos seus filmes (LAX, 2008, p. 418).

⁴² NBC – *National Broadcasting Company* é uma empresa internacional de entretenimento detentora de uma rede de televisão, rádio e produção de séries e filmes, fundada em 1926 e localizada em Nova Iorque, nos Estados Unidos.

⁴³ Língua germânica falada por judeus, especialmente na Europa central e oriental; judeo-alemão. (Trata-se, basicamente, de introdução, no alemão, de vocabulário hebraico e, em muito menor grau, eslavo. Usam-se, na escrita, caracteres hebraicos.) [Var.: ídiche.]. Fonte: Novo dicionário Aurélio, 2005.

De 1965 a 2012, Woody Allen produziu filmes com temas que variaram de: reflexão sobre um universo sem Deus, não existência, temas filosóficos, morte, saudade, lealdade, adultério, escolha entre levar uma vida de fantasia ou de realidade, relações humanas deterioradas, a imprevisibilidade do amor, mitologia grega, tragédia, entre outros e o acaso na vida de um indivíduo, este último tema de relevância para esta pesquisa.

O trabalho de Woody Allen passou a ser reconhecido no mundo da indústria cinematográfica e aclamado pelos críticos de cinema e em festivais de cinema internacional. Destacamos algumas de suas premiações: Oscar⁴⁴ de melhor filme, melhor diretor e melhor roteiro original, em 1977, por *Noiva Nervosa, Noivo Neurótico (Annie Hall)*, esta última categoria de prêmio também conquistada por outros dois filmes: *Hannah e suas irmãs (Hannah and her sisters)*, em 1986, e *Meia Noite em Paris (Midnight in Paris)*, em 2012. Apesar de não ter ganhado o prêmio, *Match Point* concorreu à premiação do Oscar do ano de 2005 nas categorias de melhor de diretor e melhor roteiro.

As obras desse cineasta conquistaram também a atenção da Academia das Ciências e das Artes a partir do momento em que intelectuais acadêmicos percebem seus filmes como ilustrações de determinados questionamentos filosóficos ou, ainda, como uma forma mesma de se pensar; ideia defendida pelo filósofo Julio Cabrera⁴⁵. A partir de então, seus filmes passaram a ser objeto de pesquisas acadêmicas, em Universidades de diversos países europeus e americanos, em busca de uma relação com as mais diversas teorias acadêmicas envolvendo questões filosóficas, éticas, psicológicas ou relacionadas com a arte dramática e a literatura. Alguns exemplos de uma análise filosófica são os livros *O que Sócrates diria a Woody Allen* e *Carta aberta de Woody Allen a Platão*, ambos do escritor Juan Antonio Rivera. Ou ainda, numa mescla de perspectivas filosóficas e psicológicas, o livro *Eighteen Woody Allen films analyzed: anguish, god and existentialism*⁴⁶ do autor Sander H. Lee.

⁴⁴ Oscar é um prêmio de reconhecimento à excelência da atuação de profissionais da indústria cinematográfica americana e internacional, como diretores, atores e roteiristas, entregue anualmente pela *The Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (Academia de Artes e Ciências Cinematográficas), fundada em Los Angeles, Califórnia, em maio de 1927. Ver: <<http://www.oscars.org/awards/academyawards/about/index.html>>, acesso em junho, 2013.

⁴⁵ CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, 2006. Neste livro, o filósofo Julio Cabrera defende a ideia de que assim como filosofar consiste em dizer ideias sobre a condição humana, a moral, a linguagem, etc, não há nada que limite estas problemáticas a uma forma escrita de exposição, permitindo assim que ideias filosóficas sejam expressas também através de imagens.

⁴⁶ *18 filmes de Woody Allen analisados: angústia, deus e existencialismo* (tradução nossa).

Ao tentar conhecer o caminho percorrido por Woody Allen e seu contexto de criação de *Match Point*, o que de fato se identifica é o que ele diz:

“originalmente eu só estava brincando com a ideia de alguém que mata uma pessoa e depois mata o vizinho dela, só para despistar a polícia. E a partir desse começo evoluiu. Eu pensei: quem seria esse cara? E então pensei: ele estaria envolvido com alguma mulher que ele queria matar. E ela seria rica, e então ser tenista profissional seria uma boa ocupação para ele, que estaria em contato com gente rica, e a coisa foi crescendo sozinha” (LAX, 2008, p. 47).

O que se assiste no filme é uma sequência de acontecimentos posteriores aos assassinatos semelhante à da narrativa encontrada no romance *Crime e Castigo* do escritor Fiodor Dostoievski. O romance narra a história do jovem estudante russo, Ródion Raskólnikov, no início do século XX, que comete um assassinato para encobrir outro e rouba as jóias da vítima para sugerir um latrocínio.

Apesar de haver uma citação intertextual⁴⁷, em *Match Point*, do romance do filósofo russo e seu compêndio de trabalhos, até o momento de conclusão dessa pesquisa, não encontramos comprovação de que Woody Allen tenha tido a intenção de fazer uma tradução ou, ainda, a sua própria versão do romance.

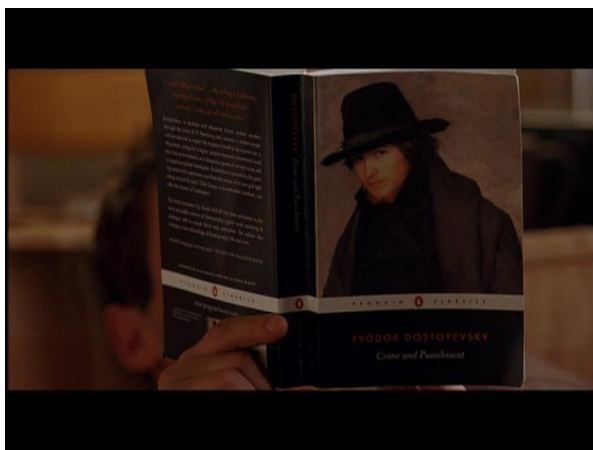


Imagem 10: Chris lê o romance *Crime e Castigo* no filme *Match Point* (2005).

As cenas acima e abaixo extraídas do filme mostram o personagem Chris, após dar aulas de tênis, deitado em sua cama lendo, respectivamente, *Crime and Punishment* (*Crime e Castigo*) e *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, uma coletânea das obras do filósofo organizada pela Editora Cambridge.

⁴⁷ Para Genette (1989, p. 10), a relação intertextual significa, em sua forma mais explícita e literal, a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa).

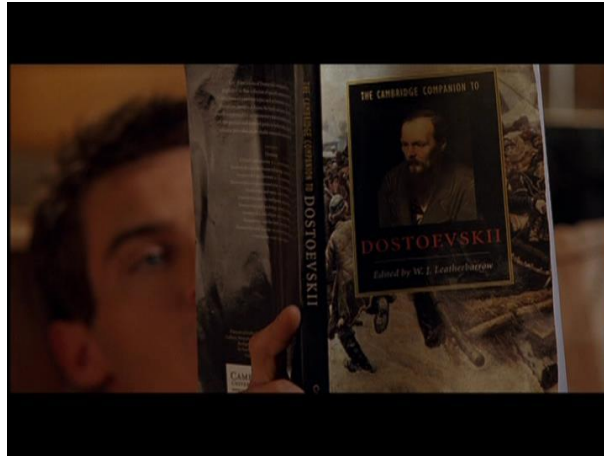


Imagem 11: Chris lê um compêndio sobre Dostoievski no filme *Match Point* (2005).

Pode-se apenas inferir que Woody Allen fez uma referência indireta sobre questões relacionadas à condição humana e a filosofia existencialista de Dostoievski, que no romance faz sua própria versão de uma parábola da culpa e da punição. Entretanto, como mencionado no capítulo de introdução, a investigação do diálogo de Woody Allen com Dostoievski não faz parte do recorte de pesquisa escolhido para esta dissertação.

Em entrevistas publicadas e acessadas durante a elaboração desta pesquisa, percebe-se que Woody Allen se utilizou de leituras anteriores como fonte de inspiração para escrever e nomear seu filme. O cineasta explica que há um tempo queria fazer um filme de mistério e assassinato, algo mais sério e sombrio “em que o assassinato é usado de modo mais significativo, como em *Macbeth*, ou *Crime e castigo*, ou *Os irmãos Karamázov*; o assassinato está lá, mas é usado filosoficamente, não do tipo *whodunit*” (LAX, 2008, p. 47). *Whodunit* é um tipo de narrativa de investigação criminal onde o leitor ou espectador é impelido a acompanhar as pistas para descobrir quem cometeu o crime.

Ao explicar a estrutura narrativa do seu filme como indo além da simples busca pelo assassino, ao mesmo tempo que equipara sua obra com romances de referência para a Literatura ocidental, Woody Allen enfatiza sua vontade de chamar a atenção, não para a autoria do crime, mas sim para as suas motivações, significados e consequências.

Levando em consideração o lugar de fala de Woody Allen, alguns elementos presentes em *Match Point*, como a violência, mesmo que insinuada, e a impunidade, por exemplo, só foram possíveis de serem mostrados no cinema dos Estados Unidos, graças ao declínio do Código de Produção que vigeu sobre as produções de Hollywood no período de 1930 a 1968. Woody Allen lembra tal fato quando fala sobre o assunto:

“É, (*Match Point*) não poderia ser feito com o Código de Produção retrógrado que antigamente orientava o nosso país meio pudico, mas que não tinha nenhuma relação com a realidade do mundo. É óbvio que uma enorme quantidade de mal fica impune” (LAX, 2008, p. 50).

No final da década de 1920, os produtores de filmes de Hollywood possuíam um padrão de valores morais, o Código de Produção de 1930, “que expressava o máximo que podiam da visão dos bispos católicos sem transformar os filmes de entretenimento em teologia popular. O Código foi escrito com o objetivo preciso de unir moral religiosa com as necessidades de bilheteria (...)”. (SKLAR, 1994, p. 173). O Código de Produção viveu nos Estados Unidos de 1930 a 1968, quando é substituído por um sistema de qualificação de filmes: censura por faixa etária.

Quanto ao título do filme, Woody Allen diz que:

“[*Match Point*] É um título óbvio (...) Lembro que assisti a uma partida de tênis na televisão anos atrás e, depois de um desses momentos em que a bola passa ou volta depois de tocar o alto da rede, o comentarista disse: ‘uma bola dessas, duas ou três vezes, e você ganha a partida (*match*). Pode fazer toda a diferença’. E eu sempre lembrava disso. Parece que não é nada (*sic*), só um ponto casual. A bola bate no alto da rede e cai de volta. Mas pode ser muito, muito significativo” (LAX, 2008, p. 49).

Em consonância com o pensamento do autor do filme, acredita-se que o título do filme seja significativo como uma metáfora da fortuna, do grego *týkhe*, ou seja, aquela circunstância em que o indivíduo não está no comando da situação, faltando-lhe, assim, o controle.

Questionado sobre a mensagem que quis passar ao escrever *Match Point*, Woody Allen fala sobre suas crenças pessoais e diz: “eu esperava usar *Match Point* para colocar pelo menos um ou dois pontos do que constitui minha filosofia pessoal, e sinto que consegui isso” (LAX, 2008, p. 174), e explana sobre alguns desses pontos que acredita estarem presentes no filme:

“o que estou dizendo de fato – e não é oculto, nem esotérico, é claro e simples como água – é que nós temos de aceitar que o universo é sem deus, e a vida é sem sentido, muitas vezes uma experiência brutal e terrível, sem esperança, e que as relações amorosas são muito, muito difíceis, e que ainda precisamos encontrar um jeito não só de suportar, mas de levar uma vida decente e moral” (LAX, 2008, p. 172).

Apesar de Woody Allen apontar temas como: o universo sem deus, a vida sem sentido ou a falta de esperança como pontos de sua filosofia pessoal presentes em *Match Point*, não analisaremos o filme sob essas perspectivas. Interessa para esta pesquisa identificar as relações transtextuais entre o filme e os conceitos-chaves sobre a tragédia presentes na *Poética* de Aristóteles.

Tomar em consideração a visão do autor sobre o que intencionou dizer em sua obra não é o único caminho interpretativo possível, pois como afirmou o teórico francês Roland Barthes (1977, p. 161) qualquer texto, por pertencer à linguagem, pode ser lido sem a ‘aprovação’ do seu autor, que pode apenas ‘visitar’ seu texto, como um ‘convidado’ e não como um pai soberano e controlador dos destinos da sua criação. Esse pensamento coaduna com a diretriz dessa pesquisa, que se utiliza de um foco interpretativo que se desloca do texto como receptáculo da intenção ‘original’ do autor, para o sujeito pesquisador, intérprete, leitor/espectador.

Ou seja, não se utilizou a intenção de Woody Allen como diretriz de interpretação, mesmo porque, ainda que houvesse o propósito de resgate dessas intenções, como afirma Rosemary Arrojo (2007, p. 41):

“o que somente podemos atingir em nossa leitura ou tradução é expressar nossa visão desse autor e suas intenções (...) ainda que não levemos em consideração a intenção do autor, isso não significa, absolutamente, que devemos ignorar ou desconsiderar o que sabemos a respeito de um autor e de seu universo quando lemos ou traduzimos um texto”.

Interessante observar que a crítica que o pensamento pós-moderno tece à crença de que existe uma ‘mensagem essencial’ presente no texto é também um entendimento compartilhado por Woody Allen quando este diz: que “a mensagem do filme não pode estar no diálogo” (LAX, 2008, p. 171), ele explica que para ele, na produção de um filme; “essa é uma verdade que é difícil de suportar, porque a tentação é de vez em quando puxar um momento e filosofar, e introduzir a sua reflexão, introduzir o seu significado”. Levando em consideração a diversidade de recursos que o cinema dispõe atualmente, ao analisarmos um filme, se a mensagem não está no diálogo, ela pode estar nas imagens, no som, no movimento, enfim na perspectiva que o leitor/espectador escolha para interpretar.

Sendo assim, entendemos aqui que o conhecimento das suas intenções, contexto e lugar de fala do autor apenas auxiliam – não determinam – a compreensão do texto, seja ele escrito ou fílmico. No caso desta pesquisa, não podemos afirmar que a intenção de Woody Allen ao produzir *Match Point* foi traduzir os conceitos-chave sobre a tragédia presentes na *Poética* de Aristóteles, entretanto, podemos, sim, identificar o diálogo que o autor estabelece com Aristóteles e outros autores no processo de construção do seu próprio texto fílmico.

4.2. Transtextualidade na trilha sonora

Além do relacionamento com textos dos antigos gregos, Woody Allen se utiliza também de músicas clássicas como trilha sonora de alguns dos seus filmes. Em muitos casos, a ópera desempenha papel significativo na trama fílmica. O cineasta lançou mão desse recurso com Prokofiev em *A última noite de Bóris Grushenko* (1975), Gershwin e Mozart em *Manhattan* (1979), J. S. Bach em *Hannah e suas irmãs* (1986), J. S. Bach e Schubert em *Crime e Pecados* (1989). A *Poética* apresenta poucos dados sobre a melopeia, o canto, o papel da música é considerado apenas como ornamento e, em certo sentido, secundário. Na tradução de Eudoro de Souza (1449b15): “das restantes partes, a melopeia é o principal ornamento”. No entanto, em *Match Point*, a ópera é mais do que um ornamento sonoro do enredo, as vozes da ópera ajudam o espectador a compartilhar do mundo psicológico que compõe o personagem principal.

Woody Allen deixa essa dica de interpretação ao espectador quando Chris presenteia Chloe (sua futura esposa) com um CD de ópera e diz: “É muito raro, há lindas árias nele e a voz dele expressa tudo que há de trágico na *minha* vida” (grifo nosso). Não é mostrado ao espectador quem é o operista ou o cantor, o que deixa espaço para estudar o relacionamento das vozes e do texto dos libretos identificados no filme com a vida do personagem principal.



Imagem 12: Chris fala sobre o CD de ópera que presenteou a Chloe no filme *Match Point* (2005).

A trilha sonora de *Match Point* é composta predominantemente por óperas, como observa a especialista em musicologia, a Professora Joe Jeongwon: “todas as onze

performances não-diegéticas e três das cinco performances diegéticas são excertos de Óperas pré-existentes” (2013, p. 73).

Tabela 1. Excertos de músicas em *Match Point*

Música	Ópera	Classificação	Observação
<i>Una Furtiva Lagrima</i>	<i>The Elixir of Love</i> de Donizetti	Não-diegética	1. Gravação de Caruso no piano usada na abertura dos créditos do filme e na cena de abertura com a bola de tênis quicando na rede.
		Não-diegética	2. Gravação de Caruso no piano que acompanha Chris no encontro com Nola no Museu Tate Modern.
		Não-diegética/ psicodiegética	3. Gravação de Caruso no piano que acompanha Chris quando decide matar Nola.
		Não-diegética	4. Gravação de Caruso no piano que acompanha o início da cena final conectada com os créditos de encerramento do filme.
<i>Mia Piccirella</i>	<i>Salvator Rosa</i> de Carlos Gomes	Não-diegética	1. Gravação de Caruso que acompanha o primeiro encontro de Chris e Chloe, conectada com as cenas de amor do casal após um corte de cena após o cinema.
		Não-diegética	2. Gravação de Caruso que acompanha o casamento de Chris e Chloe.

Fonte: JOE (2013, p.78) adaptação da tabela 3.1.

Foi empregado aqui o mesmo conceito utilizado pela teórica Joe (2013) de que *diegética* é toda deixa musical cujas fontes instrumentais são mostradas em cena. Por conseguinte, *não-diegética* é toda deixa musical cujas fontes instrumentais não fazem parte do que é mostrado em cena. Resta ainda a música *psico-diegética*, classificada como aquela que traduz os pensamentos do personagem. A trilha sonora auxilia a imersão do espectador na atmosfera do personagem, seja esta alegre ou triste, descontraída ou tensa. A música é capaz de contribuir para o aprofundamento da tensão dramática e a intensidade do clímax de uma morte cinematográfica, por exemplo, o que geralmente é o momento chave de um filme (JOE, 2013).

Além de caracterizar a atmosfera do personagem para o espectador, o som se enche de significado de acordo com a trama fílmica, a exemplo do filme *Tubarão* (1975) de Steven Spielberg, em que a trilha sonora com o tema ‘tubarão’ exerce a função de indicar a presença do animal ainda que ele não seja visto em cena. O som pode indicar coisas tangíveis ou intangíveis; algo sutil, não falado ou invisível. Para Levinson (1996, p. 266), é a narração cinematográfica que dota a música com a função de informar ao espectador os sentimentos ocultos dos personagens.

Em *Match Point*, as músicas escolhidas para acompanhar o envolvimento de Chris com a esposa e com a amante são distintas. A ópera *Una furtiva lagrima* de Donizetti é um exemplo da função psicológica que uma música não-diegética pode assumir. Um excerto musical de *Una Furtiva Lagrima* se inicia no momento em que Chris relanceia Nola no museu *Tate Modern*, mas é abruptamente interrompido quando ele se esbarra com Chloe. O excerto é retomado de onde parou assim que Chris se desfaz de Chloe e continua sua procura por Nola. A entrada e a retomada dessa música representam o desejo de Chris por Nola que ele faz questão de esconder aos olhos de sua esposa.

Uma música diferente representa a afeição de Chris por Chloe, excertos não-diegéticos de *Mia piccirella* de Gomes da ópera *Salvador Rosa* acompanha o primeiro encontro de Chris e Chloe e cenas de amor do casal. Mais adiante, a música é novamente reproduzida no casamento deles.

No caso de *Match Point*, a trilha sonora é também uma forma de diálogo de Allen com obras preexistentes, ponto de vista compartilhado pela estudiosa Jeniffer Fleege⁴⁸ que cita “por exemplo, a ária de abertura, *Una Furtiva Lagrima* da ópera *L’elisir d’amore* (1832) de Gaetano Donizetti, que nitidamente espelha o relacionamento dos dois personagens principais do filme” (FLEEGER, *apud* JOE, 2013, p. 74).

L’elisir d’amore (1832) é uma ária composta por Gaetano Donizetti a partir do libreto de Felici Romani. Ambientada em uma aldeia italiana do século XIX, a ópera conta a história de amor de Nemorino apaixonado pela donzela Adina que está prometida ao Sargento Belcore. Ao ouvir a história mítica de *Tristão e Isolda*⁴⁹, Nemorino acredita haver uma poção do amor que possa lhe ajudar a conquistar sua amada. Aproveitando-se da ingenuidade de Nemorino, o charlatão Dulcamara vende um vinho Bourbon a Nemorino que acredita ter comprado a poção do amor. Nemorino não sabe que acabou de receber a herança de um tio falecido, mas todos na aldeia já sabem, inclusive Adina. Esta, ciente de que Nemorino não lhe é indiferente, desfaz seu compromisso com o Sargento Belcore e confessa seu amor a Nemorino que acredita que a poção do amor surtiu efeito.

⁴⁸ Jeniffer Fleege é PhD pela Universidade de Iowa, EUA, em Estudos fílmicos e Música, autora da dissertação *Opera, Jazz, and Hollywood’s Conversion to Sound* (2009).

⁴⁹ *Tristão e Isolda* é um mito antigo da cultura celta do século IX contextualizado na Grã-Bretanha, o mito conta a história trágica de Tristão, um cavaleiro vassalo do seu tio Rei Marcos que ao beber acidentalmente uma poção mágica se apaixona por Isolda, a princesa prometida a se casar com o Rei. Muitas são as versões desse mito em que o casal nutre um amor proibido que termina com a morte dos amantes.

Apesar do final feliz do romance de Nemorino e Adina na ária *L'elisir d'amore* ser diferente do final da paixão trágica de Chris por Nola em *Match Point*, “a ária de Donizetti está conectada à história do filme de Allen através da palavra ‘morir’ (morrer) no libreto” (JOE, 2013, p.77).

De acordo com Joe (2013) a ária de Nemorino sugere uma amor fatídico quando ele repete enfaticamente ‘si può morir, si può morir’ (Céus, depois posso morrer). A consideração ao amor fatídico é enfatizado pela repetição da palavra ‘morir’ no libreto e pelo fato de que Allen se utiliza apenas da segunda estrofe da ária em diferentes momentos do filme.

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò:
quelle festose giovani
invidiar sembrò...
Che più cercando io vo?
M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vedo
Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!
I miei sospir confondere
per poco a' suoi sospir!...
Cielo, si può morir;
di più non chiedo,
si può morir

Uma furtiva lágrima
a seus olhos despontou:
pareceu invejar
aquelas alegres jovens...
Que mais quero eu?
Ama-me, bem vejo.
Um só instante, o palpitar
de seu coração quero sentir!
Os meus suspiros, por um momento,
Confundir com os seus!
Céus, depois posso morrer
mais não peço,
posso morrer de amor.⁵⁰

O libreto traduz o desejo ardente que Nemorino sente por Adina ao verbalizar que trocaria sua própria vida por um único momento que fosse capaz de saciar seu anseio. Em *Match Point*, Chris não morreria por Nola, como sabemos, pois a intensidade do seu desejo por ela não se mostra menor do que o de Nemorino por Adina em *L'elisir d'amore*.

Apontamos anteriormente que o personagem Chris é um alpinista social na sociedade londrina do século XXI. No contexto do filme, “a ópera funciona como um símbolo de status da alta cultura, a família Hewett (...) é retratada como conhecedora, ou ao menos, como consumidora de ópera” (JOE, 2013, p. 97). O conhecimento e a apreciação pela ópera é um dos pontos em comum entre Chris e a família Hewett. Após um treino de tênis, Tom se mostra surpreso ao descobrir que Chris gosta de ópera e o convida para uma apresentação operística ao vivo. Foi através do convite de Tom para assistir à performance de *La Traviata*, na sala de concertos Covent Garden, que Chris conheceu Chloe, o que pode ser interpretado

⁵⁰ Tradução: Maria Carbajal. In: *Coleção FOLHA Grandes Óperas*, 2011, p. 55.

no filme como uma associação com a família de alta classe, conseqüentemente um avanço nas relações sociais dele.

A análise de JOE (2013) vai além e aponta ainda uma hierarquização na forma como a ópera pode ser apreciada; ao vivo ou através da reprodução mecânica em CD. O contato que Chris tinha com a ópera era através da gravação em CD até que o envolvimento com a família Hewett o possibilita assistir a uma performance ao vivo.

De acordo com Flegger (*apud* em JOE, p. 74), a música é uma forma de comentário do cineasta sobre a história narrada. A trilha sonora que acompanha as cenas sequenciais do assassinato não foi composta para este fim específico. Inferimos, então, que Woody Allen escolheu a ópera *Otello* de Verdi como uma forma de comentário sobre seu próprio trabalho.

Novamente a tradução interlingual exerce o papel essencial de conexão entre a cultura do leitor/espectador e a cultura do escritor⁵¹/cineasta. Através da tradução do libreto da ópera, do italiano para o português⁵², é que nós podemos aprofundar no conteúdo da relação intertextual da música como comentários – de Woody Allen – sobrepostos às cenas dos assassinatos. O libreto é a presença efetiva de um texto no outro. A escolha da ópera *Otello* de Verdi vai além do sincronismo entre sons e ações da cena para atribuir suspense ao momento, e atribui também comentário e conteúdo.

O romance *Otello* (1622) de Shakespeare foi adaptado pelo libretista Arrigo Boito para o compositor italiano Giuseppe Verdi, que compôs música homônima para ópera que estreou em Milão, em 1887. *Otello* é o Mouro de Veneza que se torna vítima da inveja de Iago, um alferes ressentido por sua não promoção no exército. Iago forja uma trama para fazer Otello acreditar que sua amada Desdêmona o traia com Cássio, homem de sua confiança. Tomado de ciúmes, Otello mata Desdêmona e depois se suicida.

Em *Match Point*, o excerto da música de *Otello* começa no momento em que Chris sai do seu escritório em direção ao apartamento de Nola para matá-la e continua ininterruptamente até o final da cena do duplo assassinato. O trecho do libreto transcrito aqui começa no final do segundo ato da ópera com o dueto de vozes entre Iago e Otello. Iago consegue dissuadir Otello da fidelidade de Desdêmona e o faz acreditar que ela o traiu com

⁵¹ Refere-se ao cineasta como escritor, pois é este o responsável pela produção fílmica.

⁵² Ou para qualquer língua que seja de recepção do espectador.

Cássio. Destacamos abaixo a tradução deste excerto do libreto⁵³, do inglês para o português, que acompanha a sequência dos assassinatos e que nos servirá base para o comentário que se segue:

Otello: Desdemona false!
 Iago (*aside, hiding the handkerchief in his doublet*):
 With these threads will I plot the proof
 Of the sin of love. Now this must be
 hidden
 In Cassio's dwelling!
 Otello (to himself):
 Horrible thought!
 Iago (observing Otello):
 My poison begins to work.
 Otello: False towards me! Towards me!
 Iago: Suffer and roar!
 Otello: Horrible! Horrible!
 Iago: Think no more of it.
 Otello: You? Stand back! Begone!
 You have bound me to the cross. Alas! ...
 More dreadful than the most dreadful
 Injury of injuries is suspicion.
 In the secret hours of her lust
 (stolen from me!) did a presentiment
 ever stir in my breast? I was bold,
 happy... As yet I knew nothing. I did
 not feel on the divine body I adored
 and on the lying lips
 the burning kisses
 of Cassio! And now! ... And now!
 Now and forever farewell, holy memories,
 Farewell, sublime content of the mind!
 Farewell, brave troops, farewell, victories,
 Flying shafts and racing steeds!
 Farewell, triumphant sacred banner,
 And the reveille ringing in the morn!
 Sound and songs of battle, farewell!
 Otello's glory is gone.
 Iago: Peace, my lord.
 Otello: Villain! Find me sure proof
 That Desdemona is impure ...
 Do not fly! 'Twill avail you nothing!
 I want sure and ocular proof!
 Or upon your head will fall

Otello: Desdêmona desonesta!
 Iago (*aparte, escondendo o lenço em seu gibão*):
 Com esse tecido eu forjo a prova
 Do pecado do amor. Agora isto precisa ser
 Escondido entre os pertences de Cássio!
 Otello (conversando sozinho):
 Pensamento horrendo!
 Iago (observando Otello):
 Meu veneno começa a funcionar.
 Otello: Desonesta comigo! Comigo!
 Iago: Sofra e ruja!
 Otello: Horendo! Horrendo!
 Iago: Não pense mais nisso.
 Otello: Você? Não se aproxime! Desapareça!
 Você me fincou numa cruz. Ai de mim! ...
 Mais terrível que a terribilíssima
 Ferida das feridas é a suspeita.
 Nas horas secretas do desejo dela
 (roubados de mim) um pressentimento
 Nunca atçou no meu peito? Fui destemido,
 Feliz... pois de nada sabia. Eu não
 Senti no divino corpo que adorei
 nem nos lábios mentirosos
 os beijos ardentes
 de Cássio! E agora! ... E agora!
 Agora e para sempre adeus, memórias
 sagradas,
 Adeus, sublime satisfação da mente!
 Adeus, corajosas tropas, adeus vitórias,
 Flechas esvoaçantes, corcéis de corrida!
 Adeus, estandarte triunfante e sagrado,
 E a vibrante alvorada da manhã!
 Sons e canções de batalha, adeus!
 A glória de Otello desapareceu.
 Iago: Paz, meu Senhor!
 Otello: Vilão! Encontre-me provas
 De que Desdêmona é desonesta...
 Não fuja! De nada valerá!
 Eu quero prova ocular e segura!
 Ou sobre sua cabeça cairá

⁵³ O libreto foi originalmente escrito em italiano e o excerto acima é uma tradução nossa para a língua portuguesa a partir da inglesa, para o propósito específico de apresentação nesta pesquisa.

The fiery thunderbolt
Of my wakened and fearful fury

(He seizes Iago by the throat and throws him to the ground)

Iago: Divine grace defend me! Heaven
Protect you. I am no more your ensign.
I want the world to be my witness
That honesty is not safe.

(He makes as if to go)

Otello: No ... stay. Perhaps you are honest.

Iago: 'Twere better were I a swindler.

Otello: The world be witness!

I believe Desdemona true and I believe
She is not; I believe you honest and
I believe you disloyal ... I want proof!
I want certainty!

Iago: My lord, curb your agitation
And what certainty would you have?
To see them perhaps embracing?

Otello: Ah! Death and Damnation!

Iago: It would be a difficult task; and
What certainty do you have if this
monstrous deed forever eludes you? ...
But if reason be guide to truth, I have
A strong conjecture which soon
Should bring you certainty. Listen.
It was night, Cassio was sleeping,
I lay beside him.

In halting accents he betrayed
His inmost rapture.
His lips moved slowly, slowly,
In the abandon
Of his burning dream; and then he said,
In mournful tone:
"Sweet Desdemona!
We must hide our love.
Let us be wary! I am drowning in
Heavenly ecstasy."
The nightmare grew ever more
Passionate; with soft anguish
He seemed to kiss his fancy's image,
Then said:
"I curse the fate
that gave you to the Moor."
And then the dream subsided
Into blind oblivion.

O ardente trovão
Do despertar da minha terrível fúria

(Ele agarra Iago pela garganta e o arremessa contra o chão)

Iago: Graça divina defenda-me! Que os céus
Te protejam. Não sou mais o seu estandarte.
Quero que o mundo seja testemunho
Que honestidade não é garantida.

(Ele faz que vai se desvencilhar)

Otello: Não... fique. Talvez você tenha razão.

Iago: Melhor seria se eu fosse um vigarista.

Otello: Que o mundo seja testemunha!

Eu creio na honestidade de Desdêmona e
Não creio; eu creio na sua honestidade e
Creio que seja desleal ... eu quero prova!
Eu quero certeza!

Iago: Meu senhor, acalme sua agitação.
E que certeza o senhor teria?
Vê-los, talvez, em abraços?

Otello: Ah! Morte e Maldição!

Iago: Seria uma tarefa difícil; e
Que certeza o senhor teria se
Essa prova monstruosa o iludisse? ...
Mas se a razão leva à verdade, eu tenho
Uma forte conjectura de que em breve
A certeza lhe alcançará. Ouça.
Era noite, Cássio estava dormindo,
Eu deitava ao seu lado.
Em pronúncias hesitantes ele traiu
Seu roubo mais íntimo.
Seus lábios se moviam lentos, lentos,
Ao abandonar
seu sonho ardente; então ele disse,
em tom pesaroso:
"Doce Desdêmona!
Devemos esconder nosso amor.
Estejamos atentos! Estou afogando em
Êxtase celestial"
O pesadelo cresceu ainda mais
Apaixonado; com uma doce angústia
Ele parecia beijar sua imagem única,
Então disse:
"Eu amaldiçoo o destino
que te entregou ao Mouru."
E então o sonho cessou
Em esquecimento trivial

Otello: Oh, monstrous guilt!	Otello: Oh! Culpa monstruosa!
Iago: I have but related a dream.	Iago: Entretanto, eu relatei o sonho.
Otello: A dream reveals a fact.	Otello: Um sonho revela um fato.
Iago: A dream that can give proof Of other evidence.	Iago: Um sonho que pode dar provas de outra evidência.
<i>Otello: Of what?</i>	Otello: de que?
<i>Iago: Have you sometimes seen In Desdemona's hand a tissue embroidered With flowers and finer than gauze?</i>	<i>Iago: Você tem visto ocasionalmente Nas mãos de Desdêmona um lenço bordado com flores em tecido fino?</i>
<i>Otello: 'Tis the handkerchief I gave her, first pledge of love.</i>	<i>Otello: Sim, o lenço eu a ofereci, Como jura de amor.</i>
<i>Iago: That handkerchief (I am sure) I saw yesterday in Cassio's hand.</i>	<i>Iago: Aquele lenço (tenho certeza) Vi nas mãos de Cássio ontem.</i>
Otello: Ha! God grant him a thousand lives! One is a poor prey to my fury.	Otello: Ha! Que Deus o conceda mil vidas! Pois tal é presa da minha fúria.
Iago, I have a heart of ice. Away from me piteous illusions!	Iago, eu tenho um coração de gelo. Longe de mim ilusões lamentáveis!
All my fond love thus do I blow to heaven, See, 'tis gone. The hydra entwines me in its snaky coils.	Todo meu devoto amor arremesso aos céus, Veja, foi-se. A medusa me entrelaça em seus caracóis traiçoeiros.
Oh, blood! Blood! Blood!	Ah! Sangue! Sangue! Sangue
Yes, I swear by the marble heaven!	Sim! Juro pelos mármore dos céus!
By the forked lightning!	Pelo trovão bifurcado!
By death and by the dark destroying sea!	Pela morte e pelo destruidor mar sombrio!
Let this hand which I raise and Stretch forth	Que esta mão que levanto e Estendo adiante
Soon blaze in wild transport of rage!	Logo arda em chamas num louco acesso de fúria!
Iago: Do not rise yet!	Iago: Não se levante ainda!

Efeitos sonoros sobrepostos à ópera são intensificados no momento em que Chris bate na porta do apartamento da Sra. Eastby, “os sons cinematográficos adicionam um efeito percussivo na música turbulenta de Verdi (...) que intensifica o clima do assassinato iminente” (JOE, 2013, p. 88).

Na sequência não há uma relação direta de toda a trama da história de *Otello* de Shakespeare, traduzida para o Libreto de Verdi, com a história de Chris no filme. No entanto, pode-se sim, traçar um paralelo⁵⁴ entre as duas histórias indo além do tema do amor e da paixão, englobando o tema de uma trama comum às duas histórias: uma mulher amada e desejada que se torna vítima de um crime passionai cometido pelo seu próprio amante amado.

⁵⁴ Joe (2013) traça outros paralelos amplos de semelhança entre a trama de *Match Point* e outros libretos de óperas como *Il Trovatore* de Verdi e *Salvador Rosa* de Gomes, sob a trama compartilhada de crimes relacionados ao amor.

Apesar de não haver relação direta entre as tramas (ópera e filme), Allen foi meticuloso ao sincronizar a maior parte do libreto com a pertinência do momento em que as palavras cantadas são precisas com as ações das cenas, ora como uma ‘tradução’ dos pensamentos de Chris, ora como uma narração do que assistimos em cena. O trabalho detalhado da estudiosa de música Jeongwon Joe (2013) enumera alguns desses momentos que comentamos a seguir. Entende-se os trechos cantados do libreto que destacamos a seguir ora como sendo uma verbalização do pensamento de Chris, ora como a voz de um coro teatral⁵⁵ que dialoga com seus personagens em cena.

No filme, após o diálogo de Chris com a Sra. Eastby, o som é retomado, após uma redução no seu volume, no momento em que Otello diz “Adeus estandarte triunfante”. Otello diz essa frase referindo-se a lembrança de si mesmo em dias felizes de vitória em campos de batalha; dias que o fizeram glorioso e que agora ele se despede por acreditar na traição de Desdêmona. No contexto do filme, entendemos essa mesma fala como uma tradução do pensamento de Chris que se despede, por sua vez, dos dias em que foi feliz ao amar Nola; uma despedida da parte de si que foi gloriosa ao levar uma vida dupla. A fala seguinte na música é de Iago “Paz, meu Senhor”, como um coro que representa o que é correto e tenta dissuadir o herói de sua iminente ação criminosa. “Vilão! Quero uma prova segura...”, uma advertência ao espectador de que o herói está para se tornar sua antítese: um vilão. Chris, então atira na Sra. Eastby no momento em que Otello diz “ou sobre sua cabeça cairá”.

A fim de despistar o assassinato com roubo, Chris espalha alguns livros da estante no chão, durante a fala “Melhor seria se eu fosse um vigarista” que, na ópera, pertence a Iago ao tentar convencer Otello de que está dizendo a verdade sobre Desdêmona. No filme, a palavra vigarista (*ciurmadore*) traduz uma faceta da personalidade de Chris como enganador que agora está aflito e agitado com o que acabara de fazer. Em seguida, ele apanha as joias da Sra. Eastby, inclusive o anel do cadáver, enquanto Iago fala “Meu senhor, acalme sua agitação”, novamente uma fala que poderia pertencer ao coro que tenta dar conselhos sobre boa conduta aos seus personagens.

As próximas cenas são intercaladas: Nola pegando um táxi, após sair do local de trabalho e Chris esperando por ela nervosamente ainda no apartamento da Sra. Eastby. Esta

⁵⁵ No filme a *Poderosa Afrodite* (1995), Woody Allen traduz para o cinema o coro e sua dinâmica de execução no teatro grego clássico; um grupo de atores dançarinos e cantores que usavam máscaras e participavam ativamente da narrativa nas representações teatrais.

intercalação é acompanhada pela fala de Iago na ópera “Isso seria uma tarefa difícil” até “com a voz hesitante ele traiu”, uma alusão à dificuldade que Chris enfrentaria para matar a sua amante.

O sincronismo subsequente é a cena em que Nola sai do táxi ao chegar ao seu apartamento, ouvimos Iago forjando uma fala que Cássio teria dito em sonho para Desdêmona: “Doce Desdêmona, devemos esconder o nosso amor”, esta fala traduz o pensamento de Chris de que é necessário esconder o seu relacionamento com Nola e continua ainda “Sejamos cautelosos!”, enquanto o vizinho da Sra. Eastby, Ian, desce as escadas e bate na porta da casa dela para saber se ela está bem ou se precisa de algo. Novamente uma fala, que poderia ser dita pelo coro que adverte Chris sobre o perigo de ser descoberto. Ao não obter resposta, Ian desiste de esperar pela Sra. Eastby e vai embora. Da ópera ouvimos outra fala de Iago “eu amaldiçoo o destino que lhe entregou ao Mouro” outra alusão ao destino dessas mulheres que tiveram a infelicidade de terem seus caminhos cruzados com o de Chris.

A cena do assassinato de Nola também é acompanhada pela ópera, a fala de Otelo “alguém é uma pobre vítima da minha fúria” é cantada no momento em que Nola sai do elevador do seu prédio. Numa alusão a Nola ser vítima do ímpeto do seu amante. Em seguida, Chris escondido atrás do elevador; chama por Nola e atira nela, enquanto ouvimos Otelo dizer “Iago, eu tenho um coração de gelo. Longe de mim, ilusões lamentáveis!”, uma fala que verbaliza a metáfora da personalidade fria de Chris.

Ao fugir da cena do crime, Chris se esbarra com um transeunte e a voz de Otelo que acompanha esta cena canta: “a medusa me entrelaça em seus caracóis traiçoeiros”. O ataque de uma medusa⁵⁶ – entrelaçar alguém em suas serpentes – evoca a imagem de alguém que sucumbe à perversidade de um monstro. Em Otello, a medusa é metáfora de sua paixão possessiva por Desdêmona. No caso de Chris, a medusa é metáfora do seu lado sombrio capaz de ações vis. Na sequência, há um corte na cena da saída de Chris do prédio para Chloe que o espera em frente ao teatro, Otelo diz “Ah! Sangue! Sangue! Sangue!”. Chris atende o telefonema de Chloe enquanto

⁵⁶ Na mitologia grega, um dos doze trabalhos de Hércules foi matar a medusa, um monstro com cabeça e busto de mulher e cabelos de serpentes retorcidas e sibilantes que se regeneram quando cortadas. Para a Psicanálise, a medusa é símbolo das nossas paixões e defeitos, ambições e vícios, o que existe de ruim dentro da psique do indivíduo. O ataque da medusa é uma metáfora das situações em que as ações do indivíduo são governadas pelas paixões e vícios no lugar da razão e do bom senso. Na mitologia, para derrotar o monstro, Hércules atrai a medusa para a luz do dia e a faz enxergar o próprio reflexo que a petrifica. De forma análoga, derrotar a medusa significa confrontar o lado sombrio que existe em cada um de nós ao compreender, aceitar e mediar nossas emoções negativas.

Otelo diz “Sim! Eu juro pelos mármore do céu! Pelos relâmpagos bifurcados!”, aqui uma fala que entendemos ser o pensamento de Chris que em desespero e angústia suplica a sua esposa que acredite na sua inocência. A música continua durante a cena de Chris no táxi e desaparece gradualmente na fala de Iago “Não se levante ainda” quando Chris encontra Chloe na frente do teatro para assistir à ópera *The Woman in White*.

Segundo Joe (2013, p. 90), o único trecho da ópera de Verdi que não deve passar despercebido é o clamor colérico de Otelo “Ah! Sangue! Sangue! Sangue!”:

“Considerando a pertinência dessa fala para o ato de assassinato, apesar de nenhum sangue ser evidente em cena, é provável que o diretor do filme quisesse assegurar esta fala na cena do homicídio. Embora esta fala operística não esteja sincronizada com o assassinato, ainda assim, pode ser considerada um comentário sobre aquela ação”.

Considera-se aqui que esta fala posterior à cena exerce a mesma função no filme que o coro exercia no teatro grego da Antiguidade. Naquela época, o coro⁵⁷ tinha o papel, entre outros, de interpolar diálogos e ser a voz da opinião pública. O canto da palavra ‘sangue’⁵⁸ na música verbaliza a catarse do espectador que estarrece diante das ações impiedosas do herói trágico. A voz da música no filme se assemelha à voz do coro no teatro grego clássico quanto à função de intermediação entre ator e plateia – filme e espectador – ao trazer pensamentos e sentimentos à tona. Para Aristóteles, “o coro deve ser considerado como um dos atores, que ele seja parte do todo e que atue efetivamente” (1456a 25, p. 89), uma das funções do coro no teatro antigo era anunciar ao público a conclusão da peça.

De forma análoga, Woody Allen se utiliza da voz da ópera para finalizar a sequência dos assassinatos, como um coro que finaliza um dos atos de uma peça. No momento em que Chris encontra com Chloe no teatro, o excerto da ópera de *Otello* desaparece aos poucos com a diminuição lenta do volume da música na voz de Iago que canta: “Não se levante ainda”, como um coro que interage com seu herói e finaliza a sequência de assassinatos com o conselho de não se manifestar.

É prática comum nos filmes evitar o uso de trilha sonora cantada para que as vozes da música não interfiram nos diálogos do filme. No entanto, não é o que acontece com o excerto

⁵⁷ Na tragédia clássica, o coro era uma personagem coletiva que cantava partes significativas do drama. O coro narrava a história através de representação, canções e danças.

⁵⁸ Interessante ressaltar que embora a ópera de *Otello* seja cantada na língua italiana, a palavra ‘sangue’ é forte o suficiente para chamar a atenção até mesmo do espectador que não é falante do italiano, mas cuja língua tenha este vocábulo pronunciado de forma semelhante, como é o caso da língua portuguesa, por exemplo.

de *Otello* de Verdi na sequência dos assassinatos. Em alguns momentos, há um forte encontro das vozes que se sobrepõem. De acordo com Charalampos (*apud* JOE, 2013, p. 93), isso dificulta a classificação estanque da música de Verdi como música de fundo ou como psicodiegética de Chris, o que o leva a caracterizar a cena como uma “polifonia dramática”:

“... permite que linhas dramáticas simultâneas, cada uma com sua textura e ritmo, coexistam na cena; admitindo pontos de convergência e espaços de divergência” (p. 93).

Por definição, polifonia significa “simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade” (HOLANDA, 2005). De forma análoga, podemos dizer que coexistem dois dramas em desenvolvimento simultâneo e independente nesse trecho do filme; o drama do personagem Chris na tela e o drama do personagem Otelo na trilha sonora, o reconhecimento deste último depende da cultura e sagacidade do espectador-intérprete encarregado de estabelecer conexões com sua biblioteca pessoal de prévias leituras.

A música não foi composta para o fim específico de representar o personagem Chris, ao mesmo tempo em que também não foi escolhida aleatoriamente, depreende-se que foi escolha do autor construir o seu texto a partir de outro; numa espécie de palimpsestos *Match Point* é um hipertexto de *Otello* como hipotexto.

4.3. Intertextualidade em Sófocles

Se a fortuna agraciou Chris ao isentá-lo de suspeitas da autoria do crime, por outro lado, o infortúnio de Chris é demonstrado na sua dor no momento do crime e na cena em que, após os assassinatos, ele, trabalhando em casa tarde da noite, adormece e em sonho, vai até a cozinha e conversa com os espectros de Nola e da Sra. Eastby. No diálogo com elas, Chris demonstra seu caráter frio e oportunista ao dizer que a morte de uma pessoa inocente (em referencia à vizinha) foi um dano colateral no caminho a um bem maior (o seu prestígio social).

Nola: Chris.
Chris: Nola.

Nola: Não foi fácil. Mas quando chegou a hora eu fui capaz de puxar o gatilho. Nunca se conhece seus vizinhos até haver uma crise. Você é capaz de aprender a esconder a culpa debaixo do tapete e seguir em frente. É preciso. Se não, ela te cobre completamente.

Sra. Eastby: E quanto a mim? E quanto à vizinha ao lado? Eu não tinha relação alguma com esse caso terrível. Foi apropriado eu morrer como uma espectadora inocente?

Chris: Às vezes os inocentes morrem por um bem maior. Você foi um dano colateral.

Sra. Eastby: Assim como seu próprio filho.

Chris: Sófocles disse: Jamais ter nascido, pode ser a maior dádiva de todas.

A fala de Sófocles “Jamais ter nascido, pode ser a maior dádiva de todas” pertence ao coro em *Édipo em Colono* logo após Antígona, filha de Édipo, convencê-lo de que este deve aceitar a visita de um estranho (que em seguida, saber-se-ia que era o seu filho primogênito, Polinices). Transcrevemos da *A trilogia tebana* (SÓFOCLES, tradução do grego de Mário da Gama Kury, p. 171-172) todo o trecho do coro por entendermos que ele traduz tanto o sentimento de Chris em relação ao seu filho por nascer, quanto a sua própria vida.

CORO

Quem não se satisfaz com um quinhão normal de vida e deseja um maior, parece-me em verdade um insensato. Dias sem número nunca reservam a ninguém nada mais que dissabores mais próximos da dor que da alegria. Quanto aos prazeres, não os discernimos e nossa vista os buscará em vão logo que para nossa desventura chegamos ao limite pré-fixado. E desde então o nosso alívio único será aquele que dará a todos o mesmo fim, na hora de chegar de súbito o destino procedente do tenebroso reino onde não há cantos nem liras, onde não há danças – ou seja, a Morte, epílogo de tudo. *Melhor seria não haver nascido;* como segunda escolha bom seria voltar logo depois de ver a luz à mesma região de onde se veio. Desde o momento em que nos abandona a juventude, levando consigo a inconsciência fácil dessa idade, que dor não nos atinge de algum modo? Que sofrimentos nos serão poupados? Rixas, rivalidades, mortandade, lutas, inveja, e como mal dos males a velhice execrável, impotente, insociável, inimiga, enfim, na qual se juntam todas as desditas. Não é apenas meu esse destino. Vede este infortunado semelhante a um promontório defrontando o norte, açoitado em todas as direções

por altas ondas e duras tormentas.
 Este infeliz também é flagelado
 sem tréguas por desventuras horríveis,
 como se fossem vagalhões, uns vindo
 lá do Poente, outros lá do Levante,
 outros lá de onde o sol lança seus raios
 ao meio-dia, outros do alto Ripeu
 sempre coberto pela noite escura.

Num paralelo entre o excerto acima e a caracterização do pensamento do personagem, Chris não se satisfaz com o seu *quinhão normal de vida, e deseja um maior, parece-me em verdade um insensato* por sua ambição que o leva a um erro de julgamento ao cometer assassinatos para manter seu status social. Como consequência, para ele haverá dias de *dissabores mais próximos da dor que da alegria*. Serão dias de dor, como o final do filme mostra a chegada do primeiro filho de Chris com Chloe na casa deles com a família em um regozijo que ele não compartilha; pelo contrário, no momento que a família se alegra – os avós fazem o brinde ao nascimento da criança e vislumbram um futuro de sucesso para o neto – Chris demonstra desolação e solidão ao se afastar das pessoas para contemplar a paisagem externa.

A narrativa ganha com os recursos do cinema quando a câmera se aproxima de Chris até que o enquadramento destaca apenas o seu rosto em primeiro plano, como numa metáfora do sufocamento pela culpa que ele tenta ignorar e que dificulta sua respiração.

Uma culpa que só desaparecerá para ele com o alívio da *morte, epílogo de tudo*. Uma solução que ele vislumbrou também para o filho que não deixou nascer: *melhor seria não haver nascido*. Numa visão pessimista de que o infortúnio alcança a todos, pois ao pensar que: *Não é apenas meu esse destino*, Chris poupa seu filho dos sofrimentos da vida: *rixas, rivalidades, mortandade, lutas, inveja*⁵⁹ *e como mal dos males a velhice execrável, impotente, insociável, enfim, (...) todos os infortúnios pelos quais ele mesmo terá que enfrentar por ter nascido*.

A citação de Sófocles em *Match Point* é um exemplo de relação intertextual explícita do filme com *Édipo em Colono*. Uma relação de cruzamento entre textos (para usar as palavras de Kristeva) que enriquece a tragédia de Woody Allen ao dar pistas ao espectador de onde encontrar semelhança no entendimento do sofrimento pelo qual seu herói trágico passa.

⁵⁹ Chris verbaliza sua visão pessimista da vida em dois momentos; quando diz a Chloe, num jantar, que a inveja por ela amar cada minuto da sua vida e quando a presenteia com um CD de ópera que ele descreve como contentor de tudo que há de trágico na vida dele.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os estudos acadêmicos, a adaptação fílmica é um meio de aproximação da literatura com o cinema. As adaptações são estudadas, em sua maioria, sob a perspectiva da comparação da transposição ou não de elementos presentes em um texto narrativo, geralmente um romance literário. Embasada no pensamento pós-estruturalista e na concepção de que a tradução acontece num movimento transtextual, esta pesquisa procurou contribuir para os estudos da tradução ao evidenciar a possibilidade da transposição de elementos presentes em um texto da teoria literária – escrito em prosa – para um texto fílmico.

Utilizou-se o conceito de intertextualidade proposto por Kristeva (1969) e ampliado por Genette (1997) através das categorias de transtextualidade e do conceito de dialogismo de Bakhtin (2002) para se analisar a prática da tradução intersemiótica e cultural dentro de uma perspectiva pós-estruturalista, que entende que a tradução é uma atividade produtora de significados e não protetora, como postulava o pensamento tradicional e estruturalista. A fidelidade antes proposta pela *teoria* da tradução é agora confrontada com a intertextualidade proposta pela *prática* da tradução.

Se, por um a lado, para os teóricos tradicionalistas o distanciamento da herança da tradição cultural na interpretação é uma perda em relação à ‘aura’ do original, por outro – um lado apreciado e fundamental para esta pesquisa – constatamos que o distanciamento pode ser um ganho. A lógica do afastamento do original foi pertinente aqui pois possibilitou uma interpretação da *Poética* que abarcasse um contexto novo à tradicional análise no campo da filosofia, da literatura e do teatro. Esse ‘certo afastamento’ do contexto da tradicional herança cultural da interpretação permitiu um espaço de liberdade para que o contexto de recepção da *Poética* aqui estudada prevalecesse sobre os contextos de origem das suas respectivas produções. O ‘afastamento’ aqui proposto consistiu em aproximar a *Poética* de um contexto em que a teoria da literatura se inter-relaciona com as práticas do cinema.

No caminho trilhado por esta pesquisa, observou-se que as ideias contidas na *Poética* se encontram em boa parte das normativas técnicas que os escritores atuais de cinema e televisão seguem. Os elementos apontados por Aristóteles como constituintes da tragédia foram estudados aqui num movimento de transposição para o texto fílmico. Falamos em

movimento de transposição, pois na reescritura da *Poética* em *Match Point*, o diálogo entre textos possibilita tanto a aceitação como a contestação de alguns dos preceitos.

Ao buscarmos a relação de tradução entre o filme e a *Poética*, identificamos que os dois textos compreendem aproximações e distanciamentos entre si, como num diálogo em que a fala de um permite a concordância ou discordância do outro. Um movimento aparentemente antagônico, mas passível de harmonia na medida em que entendemos que a tradução é um processo de busca pela equivalência que comporta tanto a igualdade quanto a diferença.

Observou-se nesta pesquisa que a almejada equivalência da tradução comportou diferenças. Citamos o exemplo da discordância entre a prática de Woody Allen ao construir *Match Point* e os preceitos teóricos de Aristóteles quanto à caracterização do indivíduo mais apropriado para representar a mudança da boa para má fortuna numa tragédia. Segundo Aristóteles, o indivíduo mais apropriado para representar a reversão da fortuna numa tragédia deve ser moralmente honesto e elevado. Essas características não encontraram correspondências nas ações do personagem Chris. Ainda assim, a prática de Woody Allen não impede que o filme seja entendido como uma tradução do conceito de tragédia no que tange a reversão da fortuna.

Nessa pesquisa verificou-se que os preceitos aristotélicos presentes na *Poética* serviram como um palimpsesto: um pergaminho em que as orientações escritas de como fazer poesia e drama foram sobrepostas por outras escritas recontextualizadas e aplicadas em outras artes, aqui especificamente, o cinema. Os elementos constituintes de tragédia clássica foram apontados como presentes na construção do enredo do filme; erro, reconhecimento e peripécia, mudança da fortuna do herói, pensamento e caráter.

Identificamos também que *Match Point* dialogou com outros textos cuja percepção da presença – rastros, como num palimpsesto – depende das leituras prévias que o leitor/espectador possui para que a relação de intertextualidade seja estabelecida. Cita-se o exemplo dos quadros expostos nas galerias de arte que foram componentes do cenário e do enredo em momentos diferentes do filme. Apesar de não terem sido escolhidas como objeto de estudo de intertextualidade nesta pesquisa, certamente o conhecimento prévio que o espectador possui sobre a pintura como obra de arte enriquece a interpretação que o espectador pode fazer sobre o filme a partir das relações intertextuais que seja capaz de estabelecer com o filme.

Match Point, ao invés de significar o ponto final de uma partida esportiva, para esta pesquisa significou um ponto de partida para encontrar, num espaço de entretenimento, conhecimentos acadêmicos e interdisciplinares. Aqui, o cinema foi um meio para observar e exemplificar estudos literários e filosóficos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Woody. *Match Point*. Direção e Roteiro: Woody Allen. Produção: BBC Filmes, Londres. Distribuição EUA: DreamWorks Pictures. 1 DVD (aprox. 123 min.), colorido, legendado. 2005.

_____. *Poderosa Afrodite*. Título original: *Mighty Aphrodite*. Direção e roteiro: Woody Allen. Produção: Magnolia Pictures / Miramax Films / Sweetland Films. Estados Unidos, 1995.

_____. Entrevista Coletiva no *Festival de Cannes*. Cannes, 16 de maio de 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W-H0h0NpOLs>>. Acesso em: 18 de agosto de 2015.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomaqueia I*. Tradução: Leonel Valandro e Gerg Bornheim. São Paulo, Editora Victor Civita, 1984.

_____. *Metafísica*. Tradução: Vincenzo Coceo e notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo, Editora: Victor Civita, 1984.

_____. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices: Eudoro de Souza. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5ª edição. São Paulo, Editora Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*. Equipe de tradução da língua russa: Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário e Homero F. Andrade. São Paulo, Editora HUCITEC, 2002.

BARTHES, Roland. *Image – music – text*. Tradução para o inglês: Stephen Heath. Londres, Editora: Fontana Press, 1977.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 197-221, 1994.

_____, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: *Illuminations: essays and reflections*. New York, Schocken Books, p. 217 -251, 1969.

BLAKER, Irwin R. *The Elements of Screenwriting*. A guide for film and television writers. New York, MacMillan Publishing Company, 1986.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Tradução: Ryta Vinagre – Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Tradução: Ana Goldberger – São Paulo, Iluminuras, 2008.

CANO, Pedro L. *De Aristóteles a Woody Allen - Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Espanha. Editorial Gedisa, 1999.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto, Editora UFOP, 1999.

DONIZETTI, Gaetano. O elixir do amor. Tradução de Maria Carbajal. (Título original: *L'elisir d'amore*). In: *Coleção FOLHA Grandes Óperas*. São Paulo, Editora Moderna, 2011.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico*. (Título original: *Screenplay*). Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chaves/Beth Brait*, (org.). São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

GAZONI, Fernando Maciel. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. 75 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2006.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos, La literatura em segundo grado*. Tradução para Espanhol de Célia Fernández Prieto. Madri, Espanha, Editora Taurus, 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the second degree*. Tradução para Inglês: Channa Newman e Claude Doubinsky. Londres, Editora: University of Nebraska Press, 1997.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio*. Dicionário Eletrônico - versão 5.0 – edição revista e atualizada. Curitiba. Editora Positivo, 2005.

HUGUENIN, Rafael. Para ler a Poética de Aristóteles. In: *Breviário de Filosofia Pública* (ISSN: 0 2236 - 420X), número 32, 10/11. Disponível em: <<http://estudoshumanos.com/2011/10/03/para-ler-a-poetica-de-aristoteles/>>, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2ª Edição. Florianópolis, Editora da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos Lingüísticos da Tradução. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, pp. 64-5. São Paulo, Cultrix, 1975.

JOE, Jeongwon. *Opera as soundtrack*. Estados Unidos, Editora: Ashgate Pub Co. Idioma: Inglês, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Título original: *Seméiotike, Recherches pour une sémanalyse*. Tradução: Lucia H. F. Ferraz, Revisão: Sandra Dolinsky e Eloisa Oliveira. São Paulo, Perspectiva, 1969.

_____. *The Kristeva Reader*. Tradução para o inglês: Léon S. Roudiez. Londres, Columbia University Press, 1986).

LAGES, Susana Kampff. “A tarefa do tradutor” – Leituras. In: *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo, EDUSP, p. 161 - 227, 2002.

LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen: seus filmes, o cinema e a filmagem*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2008.

LEFEVERE, Andre. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London, Routledge, 1992a.

_____, *Translation/ History/ Culture: A sourcebook*. London and New York. Routledge, 1992b.

LEVINSON, Jerrold. Film Music and Narrative Agency. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Estados Unidos, Madison: University of Wisconsin Press, p. 248-82, 1996.

LUCAS, D.W. Introduction. In: ARISTOTLE, *Poetics* Tradução para língua inglesa, Introdução, Comentário e Apêndices. Londres, Editora: Oxford University Press, 1968.

McLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker – (Coleção Grandes Filósofos), São Paulo, Editora UNESP, 2000.

NUSSBAUM, Martha C. *A Fragilidade da bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. Tradução: Ana Aguiar Cotrim; Revisão da tradução: Aníbal Mari. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto; Revisão da tradução: J. Guinsburg. Título original: *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2005.

PELLEGRIN, Pierre. *Vocabulário de Aristóteles*. Tradução: Cláudia Berliner; Revisão Técnica: Marcos Ferreira de Paula. (Coleção Vocabulário dos Filósofos). São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.

SAKELLARIOU, Panagiotis. The appropriation of the concept of intertextuality for translation-theoretic purposes. In: *Translation Studies*. Londres, Routledge, p. 35 a 47, 2014.

SAMOYAUULT, Typhaine. *A Intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo, Editora: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2002.

SANTIAGO, Silviano, *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2004.

SKLAR, Robert. *Movie-made America – A Cultural History of American Movies*. New York, Vintage Books, a division of Random House, INC. 1994.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.

SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES, *Poética*. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.

STAM, Robert. 'Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade'. In: *Revista Ilha do Desterro - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 51, jul./ dez. 2006.