



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**DIOGO ROSSI AMBIEL FACINI**

**CHARLES CHAPLIN TRADUTOR/ADAPTADOR: DIÁLOGOS DE UM  
CRIADOR NO FILME “EM BUSCA DO OURO”**

**CAMPINAS,  
2016**

**DIOGO ROSSI AMBIEL FACINI**

**CHARLES CHAPLIN TRADUTOR/ADAPTADOR: DIÁLOGOS DE UM CRIADOR NO FILME “EM BUSCA DO OURO”**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada, na área de Linguagem e Sociedade.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Rita Salzano Moraes**

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Diogo Rossi Ambiel Facini e orientada pela Profa. Dra. Maria Rita Salzano Moraes**

**CAMPINAS,**

**2016**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

F118c Facini, Diogo Rossi Ambiel, 1991-  
Charles Chaplin tradutor/adaptador : diálogos de um criador no filme "Em Busca do Ouro" / Diogo Rossi Ambiel Facini. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Maria Rita Salzano Moraes.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Chaplin, Charles, 1889-1977. Em Busca do Ouro - Adaptações. 2. Cinema britânico. 3. Cinema mudo. 4. Cinema - Produção e direção. I. Moraes, Maria Rita Salzano, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Charles Chaplin translator/adaptor : dialogues from a creator in the film "The Gold Rush"

**Palavras-chave em inglês:**

Chaplin, Charles, 1889-1977. The Gold Rush - Adaptations  
Motion pictures, British  
Silent films

Motion pictures - Production and direction

**Área de concentração:** Linguagem e Sociedade

**Titulação:** Mestre em Linguística Aplicada

**Banca examinadora:**

Maria Rita Salzano Moraes [Orientador]

Daniela Palma

Yuri Jivago Amorim Caribé

**Data de defesa:** 19-02-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Rita Salzano Moraes

Daniela Palma

Yuri Jivago Amorim Caribé

Cláudia Hilsdorf Rocha

Nelson Viana

IEL/UNICAMP  
2016

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

Esta dissertação é dedicada aos meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Maria Rita Salzano Moraes, que acreditou em meu trabalho e me apoiou em todos os momentos.

À professora Daniela Palma e ao professor Yuri Jivago Amorim Caribé, que participaram da qualificação e da defesa da dissertação e me auxiliaram muito com suas sugestões e dicas.

À professora Maria Viviane do Amaral Veras, que me ajudou com sua leitura da dissertação e seu acompanhamento durante todo o mestrado.

A Amanda Brondani Julian, pela tradução para o inglês do resumo da dissertação.

Aos meus pais, Deuro Rossi Facini e Carmen Sílvia Ambiel Facini, que estiveram sempre por perto e me socorreram nos momentos mais difíceis.

À Capes, pelo apoio financeiro.

*“O cinema sonoro inventou o silêncio.”*  
*(Robert Bresson)*

## **RESUMO**

Esta dissertação discute as duas versões do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), de Charles Chaplin. A primeira, de 1925, com as características gerais do período do cinema silencioso, sobretudo a ausência de falas, e a segunda, de 1942, sonorizada e falada, com o acréscimo de comentários e diálogos pelo próprio Chaplin, além da presença de efeitos sonoros, música e alterações na montagem. Pretende-se refletir sobre essas versões a partir dos Estudos de Tradução e de Adaptação, pensando-se, sobretudo, na existência de uma nova função exercida por Chaplin: a de tradutor/adaptador. As referências teóricas principais desta dissertação são os Estudos de Tradução, principalmente a tradução intersemiótica, proposta por Jakobson (1959) e desenvolvida por Plaza (2010), e de Adaptação, representada principalmente pelos trabalhos de Hutcheon ([2011] 2013) e Sanders (2006), incluindo-se a discussão sobre os contatos e diálogos entre essas duas práticas, proposta por Amorim (2005). Também são abordadas teorias e discussões relacionadas ao cinema e mais especificamente à obra de Chaplin. A análise e a discussão do objeto envolvem principalmente a observação e o diálogo estabelecido entre as suas duas versões. A pesquisa, primeiramente, apresenta alguns aspectos relacionados à obra do cineasta e ao contexto de produção, como a reação do diretor à chegada do cinema falado (em 1927), que se manifestou principalmente como uma resistência. Em segundo lugar, este estudo discute algumas questões teóricas envolvendo tradução e adaptação, além do conceito de Apropriação de Sanders (2006), e as possibilidades de definição do processo e do produto da atividade de Chaplin. Os seguintes elementos destacam-se na segunda versão: são abordadas fundamentalmente as modificações e novidades trazidas, com destaque para o acréscimo da fala. São realizadas algumas classificações dos acréscimos e mudanças, com base principalmente na observação da manifestação concreta das obras e de seus elementos constituintes. Ao mesmo tempo, a pesquisa discute sobre possíveis motivações e implicações das mudanças, pensando-se em um controle realizado pelo “criador Chaplin” com relação à sua obra, o que aponta para características mais amplas do trabalho do diretor e pode ajudar a explicar determinadas escolhas e desenvolvimentos em seus filmes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Charles Chaplin; Em Busca do Ouro; Tradução; Adaptação; Apropriação.

## **ABSTRACT**

This research discusses the two versions of the film "The Gold Rush" by Charles Chaplin. The first, from 1925, with the general characteristics of the silent film period, especially the absence of spoken dialogues, and the second, from 1942, with sound and speech, the addition of comments and dialogues by Chaplin himself, in addition to the presence of sound effects, music and changes in the editing. It is intended to reflect on these versions using the Translation and Adaptation Studies, considering the existence of a new function exerted by Chaplin: translator/adaptor. The main theoretical references for this dissertation are the Translation Studies, mainly the intersemiotic translation, proposed by Jakobson (1959) and developed by Plaza (2010), and the Adaptation Studies, mainly represented by the works of Hutcheon (2013) and Sanders (2006), including the discussion on the touches and dialogues between these two practices, proposed by Amorim (2005). Theories and discussions related to cinema and more specifically to Chaplin's work are also handled. The analysis and discussion of the object mainly involve the observation and the dialogue established between the two versions. The research, firstly, presents some aspects related to the work of the filmmaker and the production context, such as the Director's reaction to the advent of the sound film (in 1927), which he manifested himself mainly as a resistance. Secondly, this study discusses some theoretical questions involving translation and adaptation, besides the Appropriation concept by Sanders (2006), and the possibilities of definition of the process and the product of Chaplin's activity. The following elements stand out in the second version: the modifications and novelties are fundamentally addressed, with an emphasis on the addition of speech. Some classifications of the additions and changes are made, mainly based on the observation of the concrete manifestation of the works and their constituent elements. At the same time, the research discusses possible motivations and implications of the changes, considering some control carried out by the "creator Chaplin" judging his work, which points to broader characteristics of the work of the director and may help to explain certain choices and developments in his films.

**KEYWORDS:** Charles Chaplin; The Gold Rush; Translation; Adaptation; Appropriation.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1. CHAPLIN E SUA OBRA</b>	
<b>1.1 Um pouco de Chaplin .....</b>	<b>17</b>
<b>1.2 Em Busca do Ouro: contexto, enredo e características.....</b>	<b>19</b>
<b>1.3 Carlitos e os objetos .....</b>	<b>22</b>
<b>1.4 O cineasta e o cinema falado.....</b>	<b>24</b>
<b>1.5 Do silêncio à fala .....</b>	<b>26</b>
<b>2. EM BUSCA DE DEFINIÇÕES</b>	
<b>2.1. Traduzindo o silêncio .....</b>	<b>29</b>
<b>2.2 Adaptando-se e apropriando-se .....</b>	<b>36</b>
<b>2.3 Alguns diálogos .....</b>	<b>53</b>
<b>3. MUDANÇAS E CONFLITOS DE UMA OBRA NOS TEMPOS MODERNOS</b>	
<b>3.1 Algumas considerações sobre um <i>revival</i>.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 Sobre o Chaplin compositor .....</b>	<b>64</b>
<b>3.3 Efeitos sonoros: escolhas e implicações.....</b>	<b>69</b>
<b>3.4 A(s) fala(s) de Chaplin.....</b>	<b>74</b>
<b>3.5 Cortes, edições e (mais) mudanças .....</b>	<b>96</b>
<b>MUITO ALÉM DE CARLITOS, SEMPRE CARLITOS .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>109</b>
<b>FILMES DE CHARLES CHAPLIN CITADOS NESTA DISSERTAÇÃO .....</b>	<b>111</b>

## Introdução

O objeto central desta pesquisa é o filme de Charles Chaplin *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), levando-se em conta não apenas a sua forma original “muda” de 1925, mas também a sua versão “falada” de 1942. Especificamente, o olhar desta pesquisa está direcionado para as modificações ocorridas na segunda versão do filme. Para isto, estão sendo considerados os conceitos de tradução (JAKOBSON [1959] e PLAZA [2010]) e de adaptação (HUTCHEON [2013] e SANDERS [2006]), abordando-se tanto o seu processo quanto o seu produto.

Quando tentamos compreender o que realmente ocorre nessa “passagem” da versão muda para a versão falada, verificamos que precisaríamos considerar as duas versões do filme sob dois aspectos distintos. Esses aspectos não seguem necessariamente uma ordem, mas o reconhecimento de sua existência é fundamental. Em primeiro lugar, há a consideração do *processo* envolvido. Aqui pensamos na passagem da primeira versão para a segunda; mais especificamente, a passagem do “mudo” para o “falado”. Nesse sentido, destaca-se a ação do diretor (ou tradutor) Charles Chaplin, que realizou escolhas, buscou talvez correspondências, efetuou modificações, mas, sobretudo, trouxe uma nova interpretação para uma obra já estabelecida. Em segundo lugar, deve-se considerar o *produto*, aqui representado principalmente pela versão “falada” do filme de 1942, que seria o resultado do processo realizado sobre o texto fonte, a versão de 1925. No entanto, a versão “muda” do filme não é esquecida ou deixada de lado; a simples consideração de qualquer mudança já leva em conta o material a partir do qual há a transformação. Deve-se salientar que processo e produto, nessa perspectiva, não são entidades estanques, incomunicáveis. Há um diálogo constante, e mesmo a consideração da segunda versão como tradução implica a consideração do diálogo com a obra “original”, uma passagem ou transformação de “algo” para “algo”, com todas as suas mudanças e conflitos. Mas que passagem seria essa?

Pensamos que, entre as inúmeras modificações efetuadas nessa segunda versão, o acréscimo da linguagem verbal constitui a mais fundamental, pois diferencia este caso particular de outros do mesmo diretor<sup>1</sup>. Essa modificação é tão expressiva e incomum que provoca inúmeras reflexões, tanto sobre o seu estatuto quanto sobre o que essas mudanças podem implicar para o filme e para a própria compreensão de Chaplin e de sua obra de forma geral.

---

<sup>1</sup> Como exemplo clássico, temos o filme *O garoto* (The Kid), com duas versões: primeira versão, de 1921, e a segunda, com trilha sonora, de 1971. Apesar do acréscimo da trilha musical, o filme continua “silencioso”, sem falas adicionadas.

Nessa nova versão do filme, Charles Chaplin acrescentou falas e diálogos. Esse acréscimo não é uma “simples” dublagem do filme original mudo para os novos tempos sonoros. Em primeiro lugar, porque a fala ocupa várias funções dentro do filme, como narração e comentário (além dos diálogos), em certo sentido substituindo os tradicionais intertítulos do cinema mudo. Mas não se trata de simples substituição: aqui também há acréscimos e modificações. Além disso, um dos fatos mais importantes nesse acréscimo é que todas elas foram ditas por Chaplin: desde as narrações ou os diálogos, as falas de personagens distintos de Carlitos e até mesmo as de uma personagem feminina. Com isso, podemos observar que o diretor, ator, roteirista, produtor e compositor Chaplin acaba por exercer, nessa segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), uma nova função, distinta das demais. Mas qual seria ela? Essa função, que pretendo discutir melhor ao longo deste trabalho, de acordo com as perspectivas teóricas adotadas por esta pesquisa, seria a de tradutor/adaptador<sup>2</sup>.

Esta pesquisa não pretende ser apenas mais um comentário sobre a obra do ator/diretor Chaplin. Apesar da abundância de discursos sobre a vida e a obra do criador de Carlitos, esta dissertação procura abordar um tema diferenciado: a discussão sobre a “linguagem verbal”, adicionada mais efetivamente na segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), e seus efeitos sobre a obra, até mesmo no que ela aponta sobre as complexidades e contradições do trabalho de seu criador. Neste sentido, pretende trazer questões para a área a que ela se filia – os Estudos de Tradução –, incluindo a discussão sobre o conceito de adaptação. Pensando-se no campo da Linguística Aplicada, o trabalho é multidisciplinar, atingindo principalmente o cinema, mas a reflexão sobre a linguagem permanece sendo o núcleo deste trabalho.

Esperamos não apenas utilizar determinados conceitos e reflexões sobre a tradução e a adaptação para discutir o objeto de pesquisa, mas também, através dessa discussão, contribuir para as reflexões dentro do campo dos Estudos de Tradução. Trabalhando com um objeto diferenciado e de difícil conceituação que, de certo modo, pode transitar entre definições e diluir limites, esperamos enriquecer o debate sobre tradução e adaptação, em um tempo em

---

<sup>2</sup> Conforme é argumentado melhor ao longo desta dissertação, os conceitos de tradução e de adaptação são pensados como duas leituras teóricas que não são completamente equivalentes, mas que também não se excluem na conceituação da atividade de Charles Chaplin e, por conseguinte, de sua função. Ao escrever, no título deste trabalho, que Chaplin seria um “tradutor/adaptador”, essa barra não quer dizer que os conceitos estejam sendo entendidos como sinônimos, mas sim, como duas leituras possíveis, que dialogam em alguns pontos e se afastam em outros. Desse modo, a barra indica mais a possibilidade de caracterizar a função de Chaplin como “tradutor e adaptador”, em um sentido mais específico de complementaridade e de diálogo do que de exclusão.

que se observa que a linguagem verbal é apenas uma, em face de um mundo com muitas linguagens em coexistência dentro das diversas mídias, dialogando e influenciando-se.

Assim, o primeiro Capítulo desta pesquisa aborda determinados traços do ator/diretor, tais como: as características de seu trabalho, alguns diálogos do cineasta com o seu tempo e sua posição diante das transformações da época, principalmente frente ao então novo cinema falado; esses elementos são relevantes para as questões que serão desenvolvidas posteriormente.

A discussão presente no segundo capítulo desta dissertação envolve a reflexão sobre o estatuto tanto do seu processo quanto do seu produto, sob a perspectiva dos Estudos de Tradução. Colocando-se de forma simples, objetiva-se discutir *o que* ocorre. O processo e o produto poderiam ser chamados de tradução? Em que sentido, e sob que perspectiva? Além disso, uma discussão como essa abre espaço para a reflexão sobre outro conceito, ao mesmo tempo presente nos Estudos de Tradução, mas que apresenta certa independência, o conceito de *Adaptação*. Em que sentido o objeto de pesquisa pode ultrapassar a conceituação de tradução e ser discutido como adaptação? De que modo esses conceitos podem (se é que podem) dialogar entre si, trazendo novas visões sobre o(s) filme(s)? Nessa discussão, os elementos abordados são trazidos, pensando-se, sobretudo, em certa totalidade das versões do filme, que as constitui enquanto obras. Desse modo, são pensados elementos mais gerais e proeminentes que se destacariam nas duas versões, diferenciando-as e marcando determinado processo resultante da atividade do cineasta.

A partir dessa consideração do estatuto do processo e do produto envolvendo o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), podemos prosseguir, no terceiro capítulo, com a discussão de como se configuram e se realizam de fato esse processo e produto. Com isso, queremos abordar mais de perto a “tradução/adaptação” do filme e ver como ela se manifesta no material fílmico. Se anteriormente procuramos considerar as obras como unidades “completas”, aqui procuramos adentrar no universo das versões, em uma busca pelas várias manifestações possíveis dessa modificação feita pelo autor. Conforme será mencionado no primeiro Capítulo, a atividade “tradutória” de Chaplin não é unitária; ela manifesta-se sob várias formas: na música, nos efeitos sonoros e - destaque desta pesquisa - nas falas. E mesmo nos atendo às falas, é importante mencionar que elas não se constituem em um bloco único, com apenas uma função e sentido dentro da obra. Desse modo, é necessário refletir sobre as várias manifestações dessa atividade que trazem diferentes sentidos e agregam diferentes interpretações a determinados trechos ou sequências. Apesar de darmos o destaque tanto para o processo quanto para o produto da atividade tradutória ou “adaptatória”, vemos que nossa

observação principal reside nas obras, nos “produtos”, sobretudo a segunda versão do filme. Pensamos que a partir do diálogo estabelecido entre as duas versões podem ser estabelecidas considerações sobre o processo envolvido, tendo-se sempre como referência a figura criativa e criadora, mas também multifuncional e de certa forma onisciente, de Charles Chaplin.

Porém, a reflexão sobre a atividade do diretor e seu produto deve ir além de uma mera descrição de elementos do filme, ou mesmo de uma conceituação generalizante desses elementos. A característica “onisciente” e multifuncional do trabalho do diretor e ator nos leva a um último questionamento, desenvolvido no terceiro capítulo, em conjunto e complementaridade com as seções mais descritivas. Pensando na posição do autor Chaplin com relação ao cinema mudo, sua defesa e valorização, e em consequência uma resistência ao uso de falas em seus filmes, podemos pensar: o que levaria um opositor declarado do cinema falado a adicionar falas a um de seus filmes antigos, um clássico do cinema mudo? Essa questão, mais que um aparente “porquê”, nos leva aos efeitos e consequências da tradução, expressos na segunda versão, “falada”, do filme. Aqui, deve ficar claro, pensamos em uma abordagem de tradução e adaptação que contemple as modificações realizadas no “texto” primeiro, ao contrário de buscar uma equivalência ou fidelidade muitas vezes irrealizáveis. No caso desta pesquisa, a proposta vai ainda além. Busca-se neste trabalho não apenas respeitar determinadas modificações operadas pelo autor; na verdade, as mudanças, alterações ou recriações são o nosso principal interesse. Pensamos, então, no efeito dessas modificações sobre a(s) obra(s) de Chaplin e sobre o seu próprio criador. Uma hipótese de leitura, que será discutida nesse capítulo, é a de que a “tradução/adaptação” no filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) apontaria para um fenômeno mais amplo que, ao mesmo tempo, pode ser sua causa, mas também sua consequência: o “controle” realizado por Charles Chaplin. Ao ocupar mais uma função com relação aos aspectos de sua obra, estaria se responsabilizando por mais um elemento desta; mas não apenas isso: estaria também, ao mesmo tempo, reforçando sua autoridade em relação a todos os outros aspectos e funções anteriores, através do acréscimo de sua própria leitura. Uma nova leitura, que nos leva a uma imagem (literalmente) “falada” por ele.

As referências teóricas principais desta dissertação são as teorias dos estudos de tradução, sobretudo a tradução intersemiótica, proposta por Roman Jakobson (1959) e desenvolvida por Julio Plaza (2010), e de adaptação, representada principalmente pela obras de Linda Hutcheon ([2011] 2013) e Julie Sanders (2006), incluindo-se a discussão sobre os contatos e diálogos entre essas duas práticas, proposta por Lauro Maia Amorim (2005). Além

disso, são abordadas ao longo do trabalho algumas teorias e discussões relacionadas ao cinema e mais especificamente à obra de Charles Chaplin.

Para esta pesquisa foi utilizado o DVD do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) presente em *Chaplin: a obra Completa*, coleção que traz a totalidade da obra de Chaplin, produzida pela distribuidora brasileira Versátil Home Video. A escolha dessa versão física para a pesquisa levou em conta alguns critérios e questões. Em primeiro lugar, o fato de ela conter, em um mesmo disco, tanto a versão de 1925, quanto a de 1942 do filme. Além disso, por reunir a obra completa de Chaplin, essa coleção possibilita uma padronização do objeto de estudo, importante nesta situação de pesquisa. Ao abordar uma única versão já delimitada para esse e outros filmes do autor que sirvam de referência, estamos evitando as possibilidades de equívocos e mal-entendidos decorrentes do uso de versões diferentes das obras, que podem trazer, por exemplo, durações de tempo e trilhas sonoras musicais diferentes.

Além do objeto central da pesquisa, outros filmes intermediários cronologicamente às duas versões de *Em Busca do Ouro* são utilizados como referência adicional; trata-se das produções: *O Circo* (The Circus, 1928); *Luzes da Cidade* (City Lights, 1931); *Tempos Modernos* (Modern Times, 1936) e *O Grande Ditador* (The Great Dictator, 1940)<sup>3</sup>. Esses filmes são importantes porque representam a passagem do diretor em suas obras do cinema mudo ao falado, acompanhando de certa forma as modificações mais amplas do cinema na época. *O Circo* (The Circus) é um filme ainda completamente mudo. *Luzes da Cidade* (City Lights) apresenta trilha sonora sincronizada e efeitos sonoros. *Tempos Modernos* (Modern Times) apresenta trilha sonora, efeitos sonoros e a presença de algumas falas. *O Grande Ditador* (The Great Dictator), por fim, é completamente sonorizado e falado.

Por fim, consideramos também as transcrições de falas e textos dos filmes. Como se trata de uma produção americana, produzida em língua inglesa, este trabalho acaba por envolver em seus aspectos mais práticos uma dimensão de tradução entre a língua inglesa e a portuguesa, presente nas legendas do filme. Como o foco deste trabalho não é a questão da legendagem, da passagem das falas para a nossa língua, na maioria das ocasiões em que haja a necessidade de trazer essas falas, elas são trazidas e abordadas através de traduções para o português. No entanto, o material linguístico é também trazido, em determinadas ocasiões, em sua versão em inglês, principalmente quando determinada configuração específica da língua (por exemplo, um jogo de palavras) chama a atenção e merece ser discutida como tal. Com

---

<sup>3</sup> Além destas, ainda outras obras de Charles Chaplin são utilizadas como referência; no entanto, elas são abordadas apenas em caráter específico, para a discussão de elementos e exemplos pontuais.

relação às traduções para o português, com o objetivo de manter uma maior padronização e clareza, além de facilitar o trabalho de discussão, serão utilizados os textos traduzidos encontrados nas legendas da versão em DVD utilizada nesta dissertação. Assim, além da praticidade, espera-se que haja também uma maior coerência na escolha dos materiais abordados.

Apesar das características positivas mencionadas, a própria utilização dos filmes através dessas versões em DVD traz algumas questões, que devem ser mencionadas, sobre a própria constituição do cinema mudo, sua experiência e o que poderíamos chamar de “experiências” atuais. Mesmo com a denominação tradicional de “cinema mudo” ou “silencioso” (ou mesmo “não falado”), as exhibições nesse período do cinema com muito pouca frequência ocorriam de fato sem nenhum som. Conforme veremos melhor posteriormente, a projeção dos filmes era, com certa regularidade, realizada juntamente com um acompanhamento musical executado ao vivo. Do mesmo modo, ocorria também uma produção rudimentar de ruídos e em alguns casos havia até mesmo uma espécie de verbalização através da figura do comentador. Com isso, apesar de o material gravado na película ser apenas visual, havia um suporte extra fílmico de elementos sonoros e/ou verbais. Além disso, devemos também mencionar que dificilmente a experiência de assistir aos filmes será a mesma no contexto atual, comparando-se com a época de lançamento e exibição de fato dos filmes. Muito do caráter coletivo e “ao vivo” (fruto das execuções musicais e sonorizações) já não pode ser encontrado nas exhibições atuais, realizadas, nesse caso do filme de Chaplin, principalmente em um ambiente privado, através de televisores e computadores. Esse fato, talvez já presente considerando-se o cinema atual (sobretudo a perda da coletividade), fica mais claro quando nos referimos a esse contexto do cinema mudo, que já não nos é tão próximo. Apesar de obviamente incontornável, a consideração dessas peculiaridades é importante, tanto para um conhecimento mais apropriado do cinema da época, quanto para um tratamento mais rigoroso, mais contextualizado e abrangente, dessas obras.

## CAPÍTULO 1- CHAPLIN E SUA OBRA

### 1.1 Um pouco de Chaplin

Charles Spencer Chaplin é uma figura emblemática no cinema, arte da qual foi um dos precursores. Ao longo de sua história, estabeleceu-se como um artista multifacetado, ao mesmo tempo criador e criatura em sua obra, que atravessou o período do cinema mudo e continuou em sua etapa sonora. O cineasta é mais lembrado por uma criação específica, presente na maioria de seus filmes durante mais de 20 anos de produções<sup>4</sup>. Trata-se de seu célebre personagem, com bigode curto, chapéu coco, calças largas, paletó apertado e bengala: Carlitos. A figura de Carlitos é tão forte que, mesmo mais de cem anos após o seu surgimento, talvez seja a imagem mais conhecida e reconhecida do cinema, mesmo por aqueles que nunca ou pouco tenham visto seus filmes.

O cineasta nasceu em 1889, no Reino Unido, e faleceu em 1977, na Suíça. Filho de atores, passou por uma infância pobre, até conseguir se estabelecer como ator cômico no teatro de variedades inglês, sobretudo quando se tornou membro da equipe do empresário Fred Karno (ROBINSON, [1985] 2011). Pouco tempo depois, durante uma turnê da companhia nos Estados Unidos, é contratado pela então recente indústria cinematográfica americana, e em 1914 começa a trabalhar na empresa Keystone, de Mack Sennett, um dos grandes nomes e “pais” da comédia realizada no período, o chamado *Slapstick*. Esse tipo de comédia, bastante comum durante o cinema mudo, apresenta algumas variações significativas em suas inúmeras manifestações; desse modo, não é de conceituação muito simples. No entanto, podemos destacar algumas características mais amplas, apontadas por Lisa Trahair: “slapstick functioned as physical violence, mechanical repetition, speed, and excessive movement”<sup>5</sup>. (TRAHAIR, 2007, p. 139). O *slapstick* apresentava algumas sequências e procedimentos cômicos bastante típicos, como as inúmeras perseguições, correrias, tortas na cara, além da grande importância concedida ao ritmo e ao tempo de atuação dos atores. Devido a essas características, ele se distingue de outras formas de comédia desenvolvidas ao longo da história do cinema, sejam elas ainda predominantemente visuais ou mais calcadas em diálogos.

O primeiro filme em que Chaplin aparece é *Carlitos Repórter (Making a Living)*, de 1914. Apesar do nome em português, foi apenas no segundo filme, *Corridas de Automóveis*

---

<sup>4</sup> Presente desde suas primeiras produções, de 1914, até *Tempos Modernos*, de 1936.

<sup>5</sup> Em tradução livre: “o *slapstick* funcionava como violência física, repetição mecânica, velocidade e movimento excessivo”.

para *Meninos (Kid Auto Races at Venice)*, do mesmo ano, que o personagem, ao menos em sua caracterização básica, surgiria. A carreira de Chaplin mostrou um rápido reconhecimento e popularidade entre o público, e na mesma velocidade o criador de Carlitos foi se aprimorando na sétima arte, aprendendo os processos de sua produção e exercendo novas funções. Rapidamente (ainda em 1914) começa a trabalhar como diretor. Ao mesmo tempo, foi aumentando sua independência e autonomia, até o ponto em que, em conjunto com os atores e diretores Mack Pickford e Douglas Fairbanks, e o diretor D. W. Griffith, funda uma companhia própria e independente de distribuição de filmes, chamada United Artists.

O seu clássico personagem Carlitos também acompanha a evolução, assim como a própria construção dos filmes e de seu humor. Com relação ao personagem, ele se torna mais complexo, afastando-se de certa característica de “violência automática”, mais como um mecanismo dentro do *slapstick* do que um personagem em si. Ele passa a se compadecer das outras pessoas e se apaixona. Pode-se dizer que muito desse Carlitos amadurecido veio de *O Vagabundo (The Tramp)*, filme de 1915, mas ainda haveria um refinamento, que culminaria em obras como *O Garoto (The Kid)*, de 1921. Essa obra também apresenta outra característica marcante dos filmes posteriores de Chaplin: uma combinação entre os elementos cômicos e sentimentais, entre o humor e o drama (e, em outros filmes, o romance). Ou, como o próprio intertítulo inicial de *O Garoto (The Kid)* diz: “Um filme com um sorriso, e talvez uma lágrima”.

Outra característica geral da filmografia de Chaplin, que se desenvolveu ao longo do tempo, é a sua crítica social, sobretudo na representação dos pobres e marginalizados e das injustiças oriundas do modo de produção capitalista. Apesar de aparecerem antes (como em *O Garoto [The Kid]* e em nosso objeto, *Em Busca do Ouro [The Gold Rush]*), as críticas iriam ganhar contornos mais definidos e explícitos, indicando, no filme *Tempos Modernos (Modern Times)*, um posicionamento de Chaplin mais à esquerda. A crítica à mecanização do homem, à exploração do trabalho e aos benefícios desiguais do “desenvolvimento” é em certo sentido atual até hoje. No entanto, seu posicionamento político mais humanista, que o levou a ser taxado de comunista, trouxe consequências negativas para o ator e diretor. Com os Estados Unidos vivendo a época do macarthismo, representada pela “caça aos comunistas”, a perseguição aos opositores e pessoas ligadas à esquerda, Chaplin tornou-se um dos principais alvos dos acusadores. Isso levou, por fim, à não permissão de retorno do cineasta, um eufemismo para sua expulsão do país, quando ele viajava dos Estados Unidos à Inglaterra, em 1952. A partir de 1953 ele fixaria residência e passaria a viver em um “quase exílio” na Suíça, período em que reduziria suas atividades, mas ainda assim realizaria mais dois filmes,

escreveria sua autobiografia *Minha Vida* (My Aubiography), em 1964, e comporia algumas trilhas sonoras para filmes anteriores mudos, como *O Garoto* (The Kid), em 1971. Seu último filme foi *A Condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong), de 1967. Apesar de realizar cinco filmes oficialmente falados e de eles serem, de forma geral, bem sucedidos, ainda hoje o ator e diretor é bastante identificado primeiro a esse período do cinema e lembrado principalmente por suas produções silenciosas.

## 1.2 Em Busca do Ouro: contexto, enredo e características

O filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), lançado em 1925, última produção de Chaplin realizada antes do surgimento do cinema falado/sonoro e penúltimo filme completamente “mudo”, é também uma das suas obras mais conhecidas e reconhecidas desse artista. Pode-se até dizer que mesmo quem nunca assistiu ao filme em sua totalidade, ao observar alguma das cenas mais famosas se lembrará de algo das imagens, tornadas já quase patrimônios do imaginário coletivo. O próprio Chaplin, refletindo posteriormente, diria que este era o filme pelo qual gostaria de ser lembrado (ROBINSON, [1985] 2011).

Outro fato curioso envolvendo a obra na filmografia de Chaplin é que ela foi feita logo após um dos filmes mais peculiares do autor até então, *Casamento ou Luxo* (A Woman of Paris), de 1923. Tal filme diferencia-se dos demais por dois fatos principais. Em primeiro lugar, por não se tratar de uma comédia, e sim de um filme dramático. Em segundo, pelo fato de Chaplin não participar do filme como ator, mas sim “apenas” nas atividades de direção e produção<sup>6</sup>. Esse filme foi estrelado principalmente pela sua companheira de tela de muitos filmes anteriores, Edna Purviance. O filme chega até mesmo a apresentar, em um dos intertítulos iniciais, a informação de que Chaplin não apareceria na obra, como uma forma de prevenir os espectadores. No entanto, apesar de elogiada pela crítica, essa obra não foi bem sucedida em termos de público (ROBINSON, [1985] 2011). Com isso, pode-se dizer que *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) aponta, além de suas qualidades intrínsecas e sua permanência na história, para um retorno à comédia e ao próprio Carlitos, personagem que o trouxe fama e reconhecimento, e que seria utilizado em mais três filmes, ganhando sua aposentadoria em *Tempos Modernos* (Modern Times), em 1936.

O enredo de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), como o próprio título indica, traz à tona a conhecida Corrida do Ouro no Alasca, período em que milhares de pessoas se aventuravam por caminhos e ambientes inóspitos na procura por melhores condições de vida e

---

<sup>6</sup> Ele faria uma pequena participação de figurante como carregador de malas no filme, mas esta é tão pequena que passa praticamente despercebida pelos espectadores desavisados.

uma riqueza quase miraculosa através das pepitas de ouro. Carlitos, o personagem principal, em mais uma de suas muitas atividades, aqui é um explorador que também vai à região para tentar a sorte. Obviamente o caminho do personagem não seria fácil, e ele enfrenta adversidades de todos os tipos: humanas, naturais, a fome, a sua condição de marginalizado, e inclusive um adversário no campo amoroso. O filme pode ser dividido basicamente em três partes ou atos, além de uma introdução (que mostra imagens de montanhas nevadas e dos garimpeiros em sua jornada) e de um encerramento ou epílogo.

O primeiro ato se passa basicamente em uma cabana, com três personagens: Carlitos, Big Jim McKay, seu companheiro e descobridor de uma mina de ouro (nomeado de agora em diante apenas por Big Jim), e Black Larson (ou Larsen, na versão antiga), um bandido, todos lutando contra a fome e a tempestade. Carlitos e Big Jim vão parar na cabana de Black Larson, devido à forte ventania que literalmente empurra-os para lá. A partir de certo ponto só restam Carlitos e Big Jim, já que Black Larson havia saído para buscar comida. Aqui aparecem cenas clássicas, relacionadas, sobretudo, à temática da fome. Temos a cena da refeição dos sapatos, em que Carlitos cozinha um sapato do seu par e faz uma verdadeira ceia, servida para ele e Big Jim. Podemos notar nessa cena, em um momento efêmero, uma característica importante do personagem: o seu caráter ao mesmo tempo vagabundo e “elegante”, que colabora para a sua caracterização e para o elemento do humor. Carlitos, mesmo com a penúria, passa demoradamente e de maneira refinada o pano em um dos pratos, para tirar alguma sujeira imperceptível. Temos nesse ato outra cena clássica e engenhosa, também relacionada à fome. Big Jim, em um nível de fome insuportável, começa a ter alucinações e a achar que Carlitos é um frango gigante. Um motivo para algumas perseguições e risos, até que um urso aparece, ao mesmo tempo causa de perigo e salvação. Apesar do medo, conseguem abater o animal e se salvam da fome na cabana. Os amigos se despedem. Big Jim retorna à mina descoberta, na qual encontra Black Larson (que já havia confrontado alguns policiais anteriormente); eles brigam e Big Jim é ferido. Black Larson escapa, mas logo em seguida acaba por sofrer um acidente, quando o solo da montanha de gelo em que estava se rompe; cai em um precipício e termina sua participação na história. Já Big Jim, infelizmente, com a pancada recebida, perde a sua memória e segue, sem rumo...

A seguir, no segundo ato, Carlitos vai para uma cidade construída em torno da mineração. Encontra Georgia, seu par romântico, uma dançarina de saloon<sup>7</sup> de espírito livre e independente; e Jack, um grandalhão mulherengo, seu “adversário” nos assuntos amorosos.

---

<sup>7</sup> Espécie de bar típico do contexto e locais retratados no filme (principalmente do velho oeste).

No saloon, Carlitos conhece a dançarina em uma situação de relativa confusão: ela acena, o Vagabundo pensa que é para ele, dirige-se a ela, só para depois ver que se trata de outro homem, que havia chegado um pouco depois no local. No entanto, pouco tempo depois, em um momento em que Georgia quer enciumar Jack, ela acaba por convidar o Vagabundo para dançar (escolhe-o por ele ser o mais maltrapilho do bar). Na sequência, Carlitos está à procura de um lugar para morar e consegue habitar a casa de um simpático senhor, que o incumbe da tarefa de cuidar de sua casa enquanto vai fazer uma viagem. Nessa casa, por coincidência, Carlitos e Georgia (esta, na companhia de amigas) acabam por se encontrar novamente, e em meio a conversas e algumas situações cômicas, as moças combinam que visitarão Carlitos na noite da véspera de ano novo (às oito horas). O herói faz de tudo para juntar o dinheiro para a festa, incluindo retirar a neve da frente das casas. Agora estamos nós em sua casa, toda arrumada e enfeitada, na noite de *réveillon*. Tudo já está pronto, Carlitos aguarda, e, enquanto espera, senta-se diante da mesa e começa a imaginar... Nesse momento temos, em uma situação de sonho, a cena da dança dos pãezinhos: em mais uma sequência relacionada com a alimentação, Chaplin prende dois garfos em dois pães e os põe a bailar e a encantar. Trata-se de uma cena de grande poesia e beleza, em dos seus momentos mais lembrados. Porém, quando acorda, Carlitos vê que as visitantes não vieram. Elas estavam no saloon junto com os outros frequentadores (Georgia estava com Jack). Todos cantam a canção tradicional *Auld Lang Syne*, que, em contraste com a imagem de abandono e solidão de Carlitos, traz talvez o momento mais triste do filme. A seguir Georgia recorda a promessa que havia feito a Carlitos, e ela, juntamente com as amigas e Jack, vão à casa do Vagabundo, mais que o visitar, de alguma forma para assustá-lo, “pregar-lhe uma peça”. No entanto, ao chegar lá, a dançarina encontra a casa vazia e vê todo o preparo feito pelo nosso herói para recebê-la e às amigas. Com certo arrependimento, vai embora. A seguir, no salão, as duas versões do filme variam em alguns acontecimentos<sup>8</sup>; no entanto, tragamos o básico. Carlitos recebe uma carta de Georgia pedindo desculpas pelo ocorrido. Big Jim, sabendo que é dono de uma mina de ouro, mas desmemoriado com a pancada levada por Black Larson e sem saber a localização da mina, encontra Carlitos. Reconhece o amigo, e vê nele uma salvação, já que a cabana em que haviam ficado era próxima à sua mina e Carlitos poderia levá-los até lá. Os exploradores enfim se reencontram e partem loucamente em busca do ouro, não sem antes Carlitos encontrar Georgia, aceitar suas desculpas, e prometer retornar, mas agora milionário.

---

<sup>8</sup> Essas variações serão melhor abordadas no capítulo três.

No terceiro ato, Carlitos e Big Jim voltam à cabana para tentar encontrar a mina de ouro descoberta anteriormente por Big Jim. Os personagens enfrentam as piores tempestades de neve, até chegar ao ponto de a cabana em que estavam ser arrastada pelo vento e chegar ao limite de um precipício, estando segura apenas por uma corda presa a uma pedra. Em cenas que combinam grande desenvoltura dos atores com inventividade na concepção e filmagem das sequências, os personagens tentam escapar da cabana, já mais no abismo que em terra firme. Finalmente conseguem escapar, e, felizmente, logo ao lado de onde eles se encontram no momento, está a mina de Big Jim. A busca do ouro é concretizada.

Ao fim, no epílogo, em um navio, temos os exploradores já ricos e elegantes, e o reencontro de Carlitos e Geórgia. Carlitos, que havia vestido novamente suas antigas roupas de vagabundo para tirar fotos para uma matéria da imprensa, acaba, durante a tentativa das fotos, por cair da seção de luxo em que estava para uma seção inferior, justamente onde estavam procurando por um passageiro clandestino, e também onde reencontra Georgia. É confundido por um guarda com esse passageiro ilegal, mas Geórgia, ao vê-lo, o defende, primeiramente tentando escondê-lo, e posteriormente conversando com o guarda e argumentando que pagaria a sua passagem. Pouco tempo depois, tudo acaba por se resolver, e o guarda se desculpa com o Carlitos milionário. Em um final feliz, algo não tão comum nos filmes de Chaplin, o casal termina o filme junto (porém de formas diferentes em cada uma das duas versões, o que também é observado melhor no capítulo três).

### **1.3 Carlitos e os objetos**

Charles Chaplin é até hoje um ícone do cinema mudo e esse fato não representa uma mera coincidência: a presença de elementos visuais, sobretudo na atuação, desempenhou um papel fundamental em sua obra. Nesse sentido, um dos aspectos da obra de Chaplin merece ser comentado. O crítico e teórico de cinema francês André Bazin aponta, ao comentar a simbologia do personagem Carlitos, para uma desconstrução na relação do personagem com os objetos: “os objetos não servem a Carlitos como a nós” (BAZIN, [1948] 2006, p. 14). O personagem faz dos objetos um uso que extrapola o caráter utilitário funcional; eles ganham usos que vão além daqueles comuns no cotidiano: “parece que os objetos só aceitam ajudar Carlitos à margem do sentido que a sociedade lhes atribui” (p. 15). Isso se relaciona com outra característica comentada por Bazin, o imediatismo: “Carlitos leva ao absurdo sua tendência fundamental de não ultrapassar o instante” (p. 17). Podemos retomara cena clássica da refeição dos sapatos como exemplo. A sola e o couro do sapato de Carlitos são como uma carne; os cordões são como espaguetes; as pregas são como espinhos. Os objetos, nessa e

outras cenas (como a da dança dos pãezinhos), sob o efeito de uma espécie da magia de Carlitos, se transformam (sem se transformar) em outra coisa, com outros usos e funções.

Carlos Heitor Cony (2012) traz outras considerações interessantes sobre essa relação de Carlitos com os objetos, e em alguns sentidos aprofunda as ideias de Bazin. O autor brasileiro compara essa relação com aquela realizada por outro personagem, agora no campo literário: Dom Quixote. Para o autor,

Há um sentimento mais trágico em Carlitos do que em Dom Quixote. Para aquele, não existem os moinhos de vento que escondem feiticeiros. Carlitos é um Dom Quixote que nunca se ilude do real significado das coisas. (...) Ele nunca dúvida do que realmente tem diante de si: apenas transforma e transcende a realidade, assimilando-a a seu universo peculiar. Para ele, os outros é que estão iludidos: a ceguinha de *City Lights* toma o lugar do vagabundo como milionário; Jim McKay, em *The Gold Rush*, alucinado pela fome, vê seu companheiro de miséria transformar-se num frango. Os outros – nos filmes de Chaplin – é que são quixotes. (CONY, 2012, p. 28).

Desse modo, Cony afirma que, apesar de em ambos os exemplos, de Carlitos e Quixote, haver uma espécie de transformação, Carlitos mantém sempre um conhecimento e uma ciência da natureza “real” dos objetos com os quais se relaciona. Cony também comenta a cena da refeição dos sapatos: “seus olhos nunca duvidam do que realmente está vendo: vê uma bota (...), sabe que é uma bota. (...) aceita a realidade e a bota: palita os dentes, satisfeito, depois desaperta o colete para fazer a digestão, não a digestão do bife mas a digestão da bota.” (CONY, 2012, p. 29). Diferentemente de Quixote, Carlitos não foge da realidade, não cria ilusões: “ele enfrenta o mundo real sem se evadir de sua aspereza, sem transferir culpas. Não se justifica por ter comido a bota: o homem é um homem.” (p. 29).

Deve-se enfatizar, por fim, que tais sequências, entre muitas outras de Chaplin, são possíveis graças às habilidades de pantomima (mímica) do ator, centrada na linguagem não verbal e mesmo na negação da linguagem verbal:

A pantomima de Chaplin é clara como cristal. (...) Confiando exclusivamente em gestos não verbais e sutis expressões faciais, o Adorável Vagabundo transmite suas dificuldades, seus motivos, sentimentos internos e pensamentos com precisão idiomática. Ele os verte sem esforço de figuras do discurso verbal cotidiano em uma linguagem universal de sinais. (WEISSMAN, [2008] 2010, p. 244).

Desse modo, temos, sobretudo na versão de 1925, uma obra que utiliza com maestria os elementos próprios do cinema mudo. Com a chegada do cinema sonoro/falado em 1927, é bastante compreensível que Chaplin tenha em princípio se posicionado contra as novidades do cinema, sobretudo o uso da fala. Talvez até por essa característica, o uso do som e de falas nos

filmes de Chaplin passou por um desenvolvimento gradual até que os seus filmes se tornassem completamente inseridos no novo contexto.

#### 1.4 O cineasta e o cinema falado

Celso Sabadin traz alguns comentários sobre a estreia do filme *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), em 1927, e o início da era sonora no cinema.

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

Percebe-se que a situação era de profunda transformação, afetando todas as esferas relacionadas. O público e o mercado estavam ávidos por mudanças; o filme sonoro chegou como uma realidade, e logo ganhou contornos de fato irreversível, modificando todo o cinema a partir de então. Chaplin, no entanto, a princípio não se posicionou favoravelmente a esses acontecimentos, expressando claramente sua resistência. O diretor tinha restrições ao cinema falado, por considerar o cinema mudo mais abrangente e universal, já que atraía todas as plateias, tanto as intelectualizadas quanto as mais simples (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 378). David Robinson aponta que, na época de *Tempos Modernos* (*Modern Times*), Chaplin chegou até mesmo a fazer testes de som com Paulette Godard (intérprete da protagonista feminina do filme), e tinha até mesmo escrito um roteiro de diálogos para uma parte considerável da obra; no entanto, ele desistiu de continuar a usar as falas e interrompeu as gravações com diálogos. (ROBINSON, [1985] 2011, p. 473)<sup>9</sup>.

Comentando sobre o repúdio do cineasta ao cinema falado, Cony traz contribuições que vão além das circunstâncias desse fato e apontam para características do próprio Chaplin.

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

Com relação a esse desprezo do diretor pelas novidades do cinema, a essa existência paralela à do próprio cinema, Cony diria que ele seria o anticinema. Afirma até mesmo que “a concepção que Chaplin tinha do cinema não era cinematográfica nem científica. Era literária.”

---

<sup>9</sup> Deve ser destacado, como se verá melhor a seguir, que esse filme contém algumas falas, mas estas se apresentam em pouca quantidade, apenas em alguns trechos do filme, que é considerado ainda como mudo.

(p. 145). Ele estaria alheio às características importantes que constituiriam a sétima arte, e que a aperfeiçoariam no seu desenvolvimento: “Para ele, era importante que a câmera fosse fiel ao documentar, sob um ângulo geral e estático, aquilo que ele concebia - ou melhor, aquilo que já existia dentro dele.” (p. 145).

Everton Luís Sanches observa a questão sob outro ângulo. Para o autor, o cinema falado, ao menos no princípio, ecoava a “fascinação de Hollywood e daquela sociedade competitiva por comércio e tecnologia”, em uma arte na qual os artistas não conseguiam se afirmar e obter autonomia, diferentemente de Chaplin (SANCHES, 2012, pp. 105-106). Aumont et al. ([1994] 2014) argumenta que uma motivação mercadológica atuou de fato em dois sentidos nesse período inicial do cinema. Em primeiro lugar, houve um atraso na adoção do som, pois os problemas técnicos de sincronização de som e imagem estariam resolvidos já em 1911-1912, mas o interesse em utilizar a tecnologia atual pelo maior tempo possível sem novos investimentos manteve o cinema silencioso por mais alguns anos. Por outro lado, a adoção do som cerca de quinze anos depois também pode ser explicada por motivos comerciais:

O próprio surgimento dos primeiros filmes sonoros tampouco deixa de ser explicado por determinações econômicas (em particular, a necessidade de um efeito de “relançamento” comercial do cinema, no momento em que a grande crise anterior à guerra apresentava o risco de afastar o público). (AUMONT et al., [1994] 2014, p. 45).

Essas considerações reforçam uma caracterização fundamental da sétima arte: o cinema como indústria, em uma sociedade de consumo cujo objetivo é o lucro. Desse modo, a importância concedida por essa indústria à sua forma silenciosa ou sonora é relativa, dependente de interesses que podem estar muito distantes de considerações sobre possíveis qualidades e valores artísticos desse meio, em suas várias formas. Nesse contexto específico do fim dos anos 20, portanto, a adoção do som possuiu uma forte motivação comercial/mercadológica, de certa forma indiferente a um possível estatuto do cinema como arte e às necessidades e anseios daqueles que trabalhavam em sua realização, como os cineastas.

Aqui podemos observar que o já mencionado controle de sua obra por Chaplin exerceu influência significativa sobre os rumos de sua produção, inclusive o fato de ele ter conseguido resistir durante algum tempo ao uso das falas. Devido a essa autonomia, o diretor pôde a princípio realizar filmes de maneira mais livre (mesmo que não totalmente) das exigências da indústria do cinema americano. Assim, Chaplin continuou com a sua estética “silenciosa” por

mais algum tempo, estabelecendo em seus filmes subsequentes uma relação diferenciada com os sons e com a fala, talvez afirmando ainda mais a sua peculiaridade como criador.

### 1.5 Do silêncio à fala

Ao invés de simplesmente passar a realizar um filme falado logo após a introdução do som sincronizado no cinema, Charles Chaplin seguiu um caminho diferenciado. Basicamente, poderíamos dizer que o uso de efeitos sonoros, música e falas seguiu um desenvolvimento gradual ao longo de suas produções, o que culminaria no seu filme de 1940, *O Grande Ditador* (The Great Dictator).

O seu filme posterior a *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), *O Circo* (The Circus), lançado em 1928, já depois do surgimento do cinema falado, é também o último filme “completamente” silencioso.<sup>10</sup> Trata-se, por sinal, de um filme que apresenta um humor mais “clássico” de Chaplin, relacionando-se com suas origens na comédia pastelão (*slapstick*), com a utilização de uma construção de humor mais físico e perseguições com fins cômicos.

O filme seguinte é *Luzes da Cidade* (City Lights), de 1931, já com o cinema falado bem estabelecido e de certa forma uma realidade incontornável. Em primeiro lugar, o filme trouxe a trilha sonora musical já gravada e sincronizada; trilha esta composta principalmente por Chaplin<sup>11</sup>. Aqui temos o surgimento nas telas<sup>12</sup> do Chaplin compositor, que já mostrava alguns temas e “climas” marcantes para as imagens. Além da trilha sonora temos também a presença de muitos efeitos sonoros, inclusive resultando em efeitos cômicos, como em uma cena em que Carlitos engole um apito, e ouvimos na sequência o apito soar seguidas vezes (de maneira impertinente). O uso do som aparece de forma até mais profunda na sequência inicial do filme. Algumas autoridades e “pessoas importantes” fazem discursos na inauguração de um monumento. No entanto, ao invés de utilizar suas vozes “reais”, Chaplin as substitui por sons que se assemelham aos de buzinas, o que provoca parte do efeito cômico. Essa cena pode representar inclusive um sentido de crítica por parte do autor, que ao mesmo tempo, ridiculariza as autoridades e pessoas da alta sociedade, mas também o cinema falado, marcando sua posição em favor do cinema mudo, da não utilização de falas nos filmes.

<sup>10</sup> Entende-se como “completamente silencioso” o fato de o filme não vir com nenhum tipo de áudio sincronizado, gravado em conjunto com a película contendo os fotogramas.

<sup>11</sup> O filme apresenta também o tema *La Violetera*, de autoria original de José Padilla, utilizado na produção de Chaplin nas cenas com a florista cega e seu romance com Carlitos.

<sup>12</sup> Digo “nas telas”, pois a atividade de Chaplin como compositor não surgira nesse momento, do nada. Ele já havia composto músicas publicadas anteriormente, mas não gravado uma trilha sonora musical nesse sentido, em sincronia com o filme.

A seguir viria *Tempos Modernos* (Modern Times), de 1936, última obra considerada muda, realizada em período de dominação do cinema falado e praticamente “morte” de sua forma silenciosa anterior. A obra trazia, além das músicas e efeitos sonoros, a adição de algumas falas. Estas, além de saírem tanto das rádios da prisão quanto de um “alimentador automático” na fábrica, curiosamente só saem, de modo convencional, da boca de uma pessoa de maior poder na estrutura social, o patrão de Carlitos<sup>13</sup>. No entanto, além disso, esse filme traz, em uma de suas cenas finais, a primeira e única ocasião em que a voz do seu clássico personagem Carlitos ou Vagabundo pode ser ouvida no cinema; trata-se de uma canção realizada por ele, que, ao contrário do “esperado”, é cantada em uma língua que é ao mesmo tempo uma mistura de todas e nenhuma, com traços de invenção linguística (e o suporte de sua tradicional mímica). De certo modo, Chaplin faz Carlitos falar, mas, ao mesmo tempo, pode-se dizer que ele não diz nada. O criador conseguiu manter a integridade “muda” e visual de seu personagem.

O último filme desse desenvolvimento é *O Grande Ditador* (The Great Dictator), de 1940. Essa obra, que não traria mais o personagem Carlitos, é uma produção que pode ser considerada “completamente” sonorizada e falada. No entanto, é interessante notar que mesmo aqui a presença da mímica do criador de Carlitos é notável, sobretudo na sua versão e paródia de Adolf Hitler, o ditador Adenoid Hynkel, que fala um “falso alemão”: uma fala que se aproxima do som da língua de Hitler, mas que não faz sentido.

A seguir, o próximo “produto” do diretor seria a nova versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), realizada em 1942. Essa obra, já comentada com relação a alguns elementos presentes em sua primeira versão, iria passar por algumas modificações; a mais notável, como já comentamos e discutiremos melhor a seguir, é o acréscimo, pelo próprio Chaplin, de falas nas “bocas” antes silenciosas de seus personagens. David Robinson traz algumas informações sobre a produção dessa versão, que apresentam mais detalhes sobre nosso objeto de estudo, e que merecem ser observadas antes de iniciarmos a discussão propriamente dita sobre o(s) filme(s) nos capítulos seguintes:

Em junho de 1941, Chaplin voltou a trabalhar no estúdio, pela primeira vez desde o término de *O Grande Ditador*. A maior parte daquele ano foi consumida na preparação de uma reedição sonora de *Em Busca do Ouro*. Chaplin escreveu um novo acompanhamento musical, que foi gravado com a regência de Max Terr. Os títulos foram substituídos por um comentário do próprio Chaplin, referindo-se ao herói como o “Zé-Ninguém”. Chaplin trouxe um editor, Harold McGhean, e reduziu ligeiramente o filme,

<sup>13</sup> Apesar do acréscimo das falas, o filme ainda segue predominantemente a estética do cinema mudo, trazendo, além da ausência de vozes para os demais personagens, outros elementos tradicionais, como os intertítulos de fundo negro e a predominância de elementos visuais em detrimento dos áudio-verbais.

cortando, além das legendas, 57 pés do tamanho original (38 segundos na velocidade normal de 24 quadros por segundo). A maior alteração foi o prolongado beijo final entre Chaplin e Georgia Hale, modificado para um final mais casto em que eles simplesmente andam de mãos dadas. (ROBINSON, [1985] 2011, p. 527).

Deixando de lado no momento alguns detalhes sobre as alterações ocorridas na segunda versão, é significativo observar a participação efetiva do diretor na produção dessa versão, também enfatizada no discurso de Robinson. Apesar de obviamente não agir sozinho, contando com a ajuda de outros profissionais, o cineasta esteve sempre na linha de frente da criação, tal como na composição da trilha sonora. Quando não criava, atuava na supervisão dos outros profissionais envolvidos.

Antes de iniciarmos nossa discussão, é importante refletirmos um pouco sobre essa sequência de filmes. Pode-se observar que a relação de Chaplin com o uso do som e mesmo das falas nas obras é bastante complexa, e podemos afirmar que é até mais complexa que a visão comum sobre essa relação faz crer. Quando pensamos no intervalo entre o surgimento do cinema sonoro (1927) e o primeiro filme totalmente falado do diretor (1940), contamos longos 13 anos, o que de fato é um longo tempo, mesmo para os padrões da época. No entanto, e nosso comentário acima sobre as obras o demonstra, durante esse período Chaplin não deixou simplesmente os sons e falas de lado, já que esses elementos seguiram uma adoção gradual pelo cineasta. Isso mostra que o diretor, apesar de posicionar-se inicialmente contra, não era ignorante das novas possibilidades advindas com a utilização do som e das falas nos filmes. Como o autor John Fawell (2014, p. 114) argumenta, mesmo que Chaplin tenha inicialmente resistido a esses novos recursos, seus dois filmes intermediários, que os utilizam de alguma forma (*Luzes da Cidade* [City Lights] e *Tempos Modernos* [Modern Times]), mostram que ele se aproximou dessa nova tecnologia com um senso de inovação e originalidade. O autor chega a comentar a ironia contida no fato de um dos maiores diretores do cinema mudo ter realizado dois dos mais inovadores usos do som da história (referindo-se à cena da inauguração da estátua em *Luzes da Cidade* [City Lights] e ao “alemão” de Hinkel em *O Grande Ditador* [The Great Dictator]). Os efeitos bastante positivos alcançados nessas obras “intermediárias”, como os exemplos acima mostram, tanto nas músicas, quanto nos efeitos sonoros e mesmo nas falas, apontam para essa consciência e visão crítica de Chaplin.

## CAPÍTULO 2- EM BUSCA DE DEFINIÇÕES

### 2.1 Traduzindo o silêncio

Neste capítulo retornamos ao nosso objeto de pesquisa, o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), em suas versões “muda”, de 1925, e “falada”, de 1942. Procuramos discutir, em um primeiro momento, o que seriam esse processo e produto oriundos da atividade de Chaplin, sob a perspectiva dos Estudos de Tradução. A seguir abordamos algumas teorias sobre o conceito de Adaptação, além os limites e pontos de encontro entre tradução e adaptação, buscando entender o que acontece nessa “versão” da obra cinematográfica.

No entanto, antes de iniciar a discussão, devemos lembrar o caráter específico e peculiar de nosso objeto de estudo. Neste estudo, temos um objeto audiovisual, formado por múltiplas linguagens (e uma predominância de elementos visuais, ao menos na versão muda). Obviamente, quando partimos do pressuposto de que a atividade de Chaplin corresponderia a uma atividade tradutória, e o seu produto, a uma tradução, não estamos nos referindo a qualquer tipo de tradução, e nem ao que seria a tradução em sentido mais comum, a tradução entre línguas. Outra abordagem da tradução, que vá além dos limites das línguas, faz-se necessária<sup>14</sup>.

Nesse sentido, o linguista russo Roman Jakobson (JAKOBSON, 1959, pp.64-65) foi um dos pioneiros, ao propor uma divisão entre três tipos diferentes de tradução: a tradução intralingual (“interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”); a interlingual (“interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”); e a intersemiótica (“interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”). A tradução interlingual corresponde à tradução propriamente dita, disseminada pelo senso comum, de certa forma discutida e ensinada em universidades, e de longe a recebedora da maior quantidade de estudos entre as três variedades propostas pelo autor. A tradução intralingual, que ocorre nos limites de uma única língua, é de forma geral considerada mais como simplesmente interpretação, ou mesmo o popular “dizer com outras palavras”. No entanto, apesar da diferença entre intralingual e interlingual, ambas ainda se atêm, como o próprio nome diz, aos limites das línguas, envolvendo, em outras palavras, o que seria uma linguagem verbal. Essa restrição da tradução à língua não ocorre no terceiro tipo comentado

---

<sup>14</sup> Desse modo, esta dissertação adota algumas escolhas teóricas que trazem contribuições para a discussão, algumas um pouco mais próximas do objeto do que outras. De certo modo, todas as abordagens incluem, a seu modo, pontos de maior proximidade e outros mais contrários a determinadas definições do(s) objeto(s), o que é positivo, pois mostra que a multiplicidade de linguagens da(s) obra(s) se reflete em possibilidades também múltiplas de discussão.

por Jakobson, a denominada tradução intersemiótica. Quando o autor menciona “sistemas de signos não verbais”, aponta para a existência de uma tradução que aborde linguagens outras que não simplesmente as verbais. Além disso, se invertida a ordem dos termos da definição do autor, como “a interpretação de signos não verbais por meio de sistemas de signos verbais”, veremos que a tradução intersemiótica pode apresentar afinidades fortes com o objeto central desta dissertação, o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) e sua tradução.

Pensemos no próprio objeto da pesquisa, refletindo sobre essa atividade de um possível tradutor Chaplin. O criador, ao acrescentar as suas falas no filme, através do áudio sincronizado (inexistente na primeira versão), apresenta-nos um material verbal que dialoga com os materiais primeiros do filme, representados, sobretudo, pela imagem. Nesse sentido, pode-se dizer que Chaplin realiza, mesmo que de forma peculiar, uma interpretação dos signos não verbais originais por meio de signos verbais. Assim, o autor traduziria o filme “mudo”, essencialmente imagético. E essa tradução, de acordo com a conceituação discutida acima, seria uma tradução intersemiótica.

No entanto, é importante constatar que essa caracterização da primeira versão do filme como “essencialmente imagética” pode ocultar algumas características concretas presentes nesse filme, e de modo geral em toda a fase mais madura do cinema silencioso. Principalmente o fato de já contar com a presença em seu material de fato<sup>15</sup> de elementos verbais, no caso sob a forma escrita, através das chamadas cartelas explicativas ou intertítulos. Os intertítulos são legendas, mais comuns nessa fase do cinema silencioso (mas não exclusivas dela), geralmente presentes sobre um fundo negro e inseridas entre as sequências filmadas, que possuíam funções diversas, como dirigir o espectador entre os significados possíveis da imagem, nomear personagens e lugares, transmitir o diálogo, contribuir para a construção do mundo ficcional etc. (GAUDREAULT e JOST, ([2005] 2009), pp. 92-93). Desse modo, podemos ver que o cinema silencioso (e em sentido mais amplo posteriormente, o cinema sonoro/falado), apesar de se apoiar bastante na imagem, já apresentava uma presença razoável de elementos verbais, que não deve ser menosprezada. Essa presença aponta para a complexidade da “mídia cinema” (ou de sua forma silenciosa), que influencia em nossa própria discussão sobre a passagem para a segunda versão.

Essa característica de certo hibridismo do cinema silencioso pode ser pensada com relação a um conceito relativamente recente, abordado de modos diversos em uma gama variada de campos de estudo: a *intermedialidade*: “Como conceito, ‘intermedialidade’ implica

---

<sup>15</sup> O que diferenciaria essa presença da verbalização realizada ao vivo por comentaristas, que não era integrada do mesmo modo à unidade do filme (a função do comentarista é comentada melhor posteriormente neste estudo).

todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias”. (CLÜVER, 2011, p. 9). Desse modo, a intermedialidade abrange todos os contatos e diálogos entre mídias, que podem se manifestar de formas múltiplas e em vários contextos. Como Clüver discute, a própria definição de mídia pode ser um tanto problemática, incluindo as classificações de cada tipo de mídia e a inclusão dos “textos” ou produtos dentro dos tipos específicos. Além disso, Irina Rajewsky ([2010] 2012) argumenta que tanto a conceituação e definição de cada mídia individual quanto o estabelecimento de fronteiras entre as mídias são marcados por um caráter de construto e de convenção (o que não invalidaria a importância concedida ao estabelecimento de fronteiras entre as mídias, nem a consideração de características materiais e operacionais que ajudariam na sua diferenciação e especificação). Esta dissertação, ao invés de tecer grandes considerações sobre a ideia de mídia e suas possibilidades, parte do pressuposto de que o objeto da pesquisa, um filme, pertence à mídia cinema, um tipo relativamente estabilizado de mídia (mesmo considerando mudanças na exibição e recepção dos filmes, por exemplo), já estabelecido e marcado por esse caráter convencional, que influencia as suas produções; além disso, o cinema é caracterizado sem grandes problemas como mídia pelo próprio Clüver. (2011, p. 16).

O autor aborda também uma divisão da intermedialidade, proposta inicialmente por Irina Rajewski ([2010] 2012), em três subcategorias. Elas são: combinação de mídias; referências intermediáticas e a transposição midiática. As *referências intermediáticas* se referem a “textos de uma mídia só (...) que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia”. (CLÜVER, 2011, p. 17). Nesse caso, o cruzamento de mídias se dá de maneira indireta, como uma sugestão, já que apenas uma configuração midiática é de fato “utilizada”: “com recurso aos meios e instrumentos exclusivos de uma mídia, realiza-se a tematização, a evocação ou (...) a simulação de elementos e/ou estruturas peculiares a outra mídia convencionalmente distinta”. (RAJEWSKY, [2010] 2012, p. 62). A *transposição midiática* se aproxima de um conceito que será abordado nesta pesquisa, o de *adaptação*. Por isso, a discussão dessa forma de intermedialidade será deixada para mais adiante, na próxima seção deste capítulo. A subcategoria que nos resta, e que destacamos neste momento, é a da *combinação de mídias*. Ela envolve a mistura e diálogo entre mídias presente em determinados produtos midiáticos. Diferentemente das referências intermediáticas, na combinação de mídias duas ou mais mídias participam de maneira direta e concreta de determinada configuração. (RAJEWSKY, [2010] 2012, pp. 59-60). Essa combinação pode

estar presente um texto individual específico, fenômeno chamado por Clüver (2011) de multimídia. Também pode indicar a presença de várias mídias dentro de toda uma mídia em um sentido mais geral, fenômeno chamado de plurimídia. Entre as mídias plurimidiáticas, uma das destacadas por Clüver é o próprio cinema (p. 17). Desse modo, na concepção do autor, a mídia cinema seria formada por um conjunto de mídias.

Voltemos à discussão sobre os intertítulos no cinema mudo. Podemos dizer que, nesse contexto, haveria a combinação de pelo menos duas mídias, que dialogam entre si e colaboram para a formação do filme: a mídia escrita, representada principalmente pelos intertítulos<sup>16</sup>, e a imagem em movimento<sup>17</sup>, que caracteriza os filmes. Como dito anteriormente, os intertítulos apresentam funções importantes no cinema silencioso, relacionados principalmente ao oferecimento de informações que a imagem ou não fornece, ou fornece com ambiguidades. Desse modo, é importante destacarmos que, se a passagem da primeira à segunda versão implica a retirada dos intertítulos, esse processo é bastante complexo e cheio de facetas. Poderíamos entender, em um olhar mais superficial, que haveria uma substituição dos intertítulos pelos materiais sonoros, sobretudo a fala de Chaplin. De fato, que uma das funções da fala seria realmente “cobrir” esse buraco deixado pela retirada das cartelas. Como observado, as cartelas desempenham um papel importante, e, se elas são retiradas, a sua função deve ser retomada de algum modo. No entanto, é importante destacarmos que a presença da fala de Chaplin não se resume a essa substituição: ela ocupa um espaço bem mais amplo. E podemos afirmar isso pensando em dois lados importantes dessa passagem. Em primeiro lugar, a fala do cineasta ultrapassa o conteúdo dos intertítulos: Chaplin adiciona novas informações, rejeita outras; em resumo, o diretor afirma o caráter de uma função realmente nova exercida por ele com relação a essa obra. Em segundo lugar, na passagem da primeira para a segunda versão, e, mais especificamente, dos intertítulos para a fala, há uma mudança substancial: a “transformação” da escrita para a fala. Clüver (2011) chega a separar essas manifestações como duas mídias distintas: a mídia escrita e a verbal, respectivamente (pp. 12-13). E as mudanças de uma para outra, incluindo diferenças na materialidade, são fundamentais. Uma das transformações que podemos destacar está na presença da voz na segunda versão, que pode apresentar, por exemplo, variações de tom,

---

<sup>16</sup> Mas não somente, já que há a presença de textos escritos ao longo de todo o filme, em placas, por exemplo, e de modo mais notável, na carta escrita por Georgia no segundo ato. Como Gaudreault e Jost ([2005] 2009) mostram, a presença desse procedimento de uso da escrita no próprio “mundo ficcional” é comum nos filmes mudos.

<sup>17</sup> Apesar de Clüver não caracterizar a imagem como mídia, mas sim as suas configurações, como a pintura e a fotografia (2011, p.12), penso que a sua manifestação específica como imagem em movimento poderia ser aproximada ou caracterizada como mídia.

ritmo e velocidade ao longo de sua ocorrência, elementos ausentes no texto escrito dos intertítulos. Esses acréscimos e mudanças trazidos com a retirada dos intertítulos e a introdução das falas são discutidos com mais destaque no próximo capítulo, quando abordamos alguns exemplos específicos relacionados à fala de Chaplin e os seus efeitos. No entanto, podemos encerrar esse comentário relacionado aos intertítulos reafirmando a complexidade do processo que leva à segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), assim como do próprio produto, formado por uma reunião de linguagens e mídias, que se apresentam e dialogam de modos diferentes na primeira e na segunda versão do filme.

Prosseguindo na discussão teórica da tradução intersemiótica, apesar de ter estabelecido essa classificação dos três tipos de tradução, e apesar de conceituar sucintamente a tradução intersemiótica, Jakobson interrompe a discussão nesse ponto e não aborda mais essa variedade de tradução. Embora tenha o mérito de apresentar a tradução intersemiótica, a discussão posterior da tradução empreendida pelo autor acaba por se limitar às suas variedades estritamente verbais, principalmente a tradução propriamente dita, chamada de interlingual. Desse modo, para prosseguirmos em nossa discussão e refletirmos sobre as possibilidades teóricas desse conceito, devemos partir para outros autores e mesmo outras abordagens sobre o tema.

Nesse sentido, a obra de Julio Plaza, simplesmente intitulada *Tradução Intersemiótica*, pode trazer algumas considerações e questionamentos interessantes para a discussão. Em primeiro lugar, deve-se destacar que a visão do autor sobre a tradução já estabelece um deslocamento com relação às visões mais tradicionais sobre o tema; esse deslocamento é operado tanto em relação a “o quê” é traduzido quanto a “como” é realizada essa tradução, seus modos de fazer e mesmo objetivos:

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

Vemos que o autor deixa destacada uma tradução entre linguagens, e não apenas entre línguas, o que aponta para seu caráter de tradução intersemiótica. Além disso, a tradução é definida como “trânsito criativo” de linguagens, o que mostra a peculiaridade da definição de Plaza. Para o autor, a tradução, ao invés de buscar uma equivalência com relação a um conteúdo “original”, buscaria de fato estabelecer modificações e mudanças; a tradução, mais que um processo técnico de passagem de sentido, seria uma atividade criativa, criadora, mais próxima da atividade artística de modo geral. E, como mencionado anteriormente, é isso que

de fato ocorre no processo de “tradução” realizado por Chaplin, que deu origem ao filme de 1942. Mais do que apenas buscar uma equivalência do “mudo” para o “falado”, o cineasta realiza um processo de recriação, releitura do filme anterior. Desse modo, a perspectiva de Plaza é útil a esta discussão, ao trazer um olhar que é aberto às mudanças, à criação; lembremos que um dos focos desta dissertação é justamente olhar para as mudanças exercidas durante a atividade de Chaplin. Mais à frente nesta citação, Plaza é ainda mais explícito em sua abordagem, quando diz que a tradução intersemiótica não tem a ver com fidelidade. Assim, a abordagem do autor se afasta de muito do que poderia se chamar de visão tradicional de tradução. A tradução não deve ser fiel, deve criar, modificar seu objeto, como consequência, poder-se-ia dizer: deve criar um novo objeto.

Plaza, em sua citação, também apresenta uma relação entre as historicidades presente na tradução intersemiótica. A tradução (não apenas a intersemiótica, deve-se ressaltar) estabeleceria essa relação entre os diversos tempos referentes ao processo. Um passado da obra primeira, um “presente” do próprio ato de tradução, e um futuro da experiência de possíveis leitores (no caso, espectadores), futuro esse que pode continuar indefinidamente<sup>18</sup>. Mas, ao mesmo tempo, as temporalidades podem se deslocar: o tempo futuro do leitor pode se tornar um tempo presente, quando é realizada uma nova tradução, e um antigo presente pode agora virar passado de uma obra traduzida... Essa cadeia de relações, em constante movimento, envolve ao mesmo tempo o processo e o produto da tradução, eliminando um suposto caráter estático e estanque do produto em favor da existência um “processo” que não termina com esse “produto”. Com relação mais especificamente ao nosso objeto, o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), e ao olhar que buscamos estabelecer em direção a ele, o que é mais importante dessa consideração de Julio Plaza é o destaque dado aos vários “momentos” do processo da tradução; pode-se dizer, ao *diálogo* que se realiza ininterruptamente entre a obra primeira, o ato de tradução em si, o tradutor, e mesmo o público.

Esse termo “diálogo” é importante para o objeto desta pesquisa. À primeira vista, já é notória a distância temporal entre as duas versões, de dezessete anos<sup>19</sup>. Essa distância se torna ainda mais significativa quando observamos que nesse período ocorreu uma das mudanças

---

<sup>18</sup> Além disso, como Claus Clüver argumenta, “entre a produção de textos e sua recepção, podem existir até mesmo grandes distâncias de tempo e espaço, e textos produzidos em épocas e/ou culturas diferentes serão recebidos de formas diferentes e às inacessíveis ao público-alvo original. Textos podem mudar no tempo”. (CLÜVER, 2011, p 20).

<sup>19</sup> Se considerarmos o contexto contemporâneo, caracterizado pela velocidade nas comunicações e muitas vezes também nas traduções, quando muitas obras literárias de maior apelo comercial vêm a público simultaneamente (ou quase) na língua primeira e em versões traduzidas, essa distância fica mais clara.

mais importantes do cinema, já discutida nesta dissertação, a passagem do cinema silencioso para o sonoro ou falado. Desse modo, temos aqui o diálogo entre duas formas de fazer cinema, podemos dizer, entre dois cinemas. Mas as relações vão além. Temos o diálogo entre duas temporalidades no sentido mais estrito, incluindo-se a passagem pelo *crack* da Bolsa de Valores de Nova York em 1929 e o início da Segunda Guerra Mundial, fatos cruciais para a história moderna, e abordados, respectivamente, em *Tempos Modernos* (Modern Times) e *O Grande Ditador* (The Great Dictator). Temos também o diálogo entre “dois Chaplins”, o de 1925 e o de 1942, e aqui podemos considerar ao mesmo tempo um aumento de sua popularidade e sua passagem ao caráter mitológico, mas também a já mencionada perseguição ao cineasta. O Chaplin de 1942 era um homem já atacado, investigado, vigiado; suas incursões na política não atraíam uma simpatia unânime das pessoas. Ao mesmo tempo em que o diretor sentia que era necessário posicionar-se frente aos problemas e dilemas de seu tempo, e assim o fez, esse posicionamento lhe causaria a saída do país em que conseguira fama, fortuna e reconhecimento. O Chaplin de 1942 apresentava uma maior consciência de sua arte, era mais autônomo em relação à indústria do cinema, através de novas funções ocupadas (como a composição das trilhas sonoras), exercendo, em consequência, mais controle de sua própria obra. Todos esses diálogos são importantes e trazem alguns subsídios para interpretarmos a segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Essa segunda versão, que pode ser vista como uma recriação da primeira, ou ainda, após essas considerações históricas, como uma *atualização*, traz inúmeros questionamentos e aponta para relações complexas, até mesmo contraditórias, entre um cineasta, sua obra, seus tempos “modernos” e o modo como o pai de Carlitos era visto pela sua sociedade e por seu público.

Essas considerações de Plaza sobre a tradução intersemiótica são bastante relevantes, pois além de suas definições se relacionarem com o nosso objeto de pesquisa, podem possibilitar outras reflexões sobre o produto e o processo de tradução envolvido. No entanto, ao mesmo tempo, a perspectiva teórica principal à qual o autor se vincula, que serve de base para muitos desenvolvimentos posteriores de sua obra, não parece muito frutífera para a discussão que pretendemos realizar nesta dissertação. Essa “inadequação” se dá, sobretudo, em um sentido mais metodológico e analítico, quando pensamos em como “trabalhar” com o objeto de pesquisa, como ler e interpretar seus elementos mais destacados. Essa “inadequação”, inclusive, nos leva a pensar em novas formas de considerar esse objeto e, além disso, em novas formas de discuti-lo e analisá-lo.

Julio Plaza adota em sua obra, fundamentalmente, a perspectiva da Semiótica, através da vertente criada e difundida pelo teórico americano Charles Sanders Peirce. E pensamos que

é justamente nesse ponto que reside o “problema”. A semiótica busca ser uma ciência que pretende discutir e estudar os signos. Estes são considerados como “algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém” (PLAZA, 2010, p. 21). Ela busca abranger todos os tipos de signos, e não apenas um, como faz a linguística (com o signo verbal). De fato, pode-se considerar que a semiótica abrangeria também a linguagem verbal, que constituiria um dos vários tipos de signos. A partir dessa consideração mais geral, Peirce estabelece inúmeras divisões e classificações para o seu objeto, a começar pela clássica divisão entre ícone, índice e símbolo. A semiótica, sendo uma ciência “dos signos”, claramente apresenta ligações com a tradução intersemiótica, como a sua própria denominação indica, e a sua utilização por Plaza como referencial teórico é bastante compreensível. No entanto, a semiótica peirciana, para além dessa possibilidade de leitura das linguagens existentes (verbais, plásticas, musicais etc.), é estruturada de maneira formalista, diferindo das propostas e escolhas centrais desta pesquisa. Com isso não queremos dizer que ela não possa ser usada para a análise e discussão de obras de arte, incluindo cinematográficas (e ela é de fato utilizada) e mesmo o filme objeto desta pesquisa; trata-se de uma opção teórica válida e sustentável. Porém, considerando as opções de pesquisa desta dissertação, incluindo a leitura que estamos empreendendo e o olhar com que estamos operando, julgamos que a utilização de outros campos e perspectivas teóricas talvez seja mais interessante para realizar a discussão de um objeto tão rico, complexo e contraditório como o nosso.

Desse modo, temos uma situação um tanto quanto curiosa: por um lado, o estatuto do processo e produto da atividade de Chaplin como tradução intersemiótica pode ser considerado válido e possível, e algumas reflexões oriundas dessa perspectiva podem proporcionar elementos importantes para a leitura de nosso objeto; por outro, parece que essa perspectiva também apresenta limites, ao menos para o tipo de discussão que pretendemos realizar. Assim, são necessárias outras formas de ver o processo e o produto de nossa pesquisa, relacionados ao filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush); formas essas que não precisam necessariamente negar o estatuto do objeto até então apresentado, mas busquem, através de novos conceitos e abordagens, compreender melhor e de maneira mais ampla o que se passa, e proporcionando uma leitura que leve em conta suas especificidades e peculiaridades. Nesse sentido, os estudos sobre a adaptação podem trazer importantes contribuições.

## **2.2 Adaptando-se e apropriando-se**

Com isso, damos agora alguns passos a mais em nossa tentativa de discutir o estatuto do objeto desta pesquisa. Ao mesmo tempo em que ainda, de certo modo, inseridas nos Estudos de Tradução, as pesquisas relacionadas à Adaptação abrem novas perspectivas para determinadas reflexões (incluindo-se a presente). A abordagem majoritariamente verbal das discussões sobre tradução é substituída por um olhar mais abrangente, que considera as outras linguagens presentes nas produções e mesmo o seu caráter (multi)midiático.

As contribuições teóricas da pensadora estadunidense Linda Hutcheon, nesse sentido, podem colaborar para a nossa reflexão. Hutcheon, estudiosa de temas contemporâneos, como a pós-modernidade e a intertextualidade, aborda a adaptação em uma obra inteiramente dedicada ao tema, a qual será discutida em alguns de seus aspectos a seguir e será retomada em seções posteriores deste trabalho.

Na obra *Uma teoria da adaptação* ([2011] 2013), a autora traz um estudo bastante abrangente e sistemático do tema Adaptação; a obra, inclusive, é organizada em torno de algumas questões mais conceituais e didáticas sobre o tema, como “o que é adaptação”, “quem é o adaptador”, “como se dá”, “por que são feitas adaptações”, entre outros questionamentos. Primeiramente, observemos como a autora define a adaptação, qual é o estatuto dado a esse processo.

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 30, destaque da autora).

Além disso, Hutcheon (p. 29) deixa claro que o termo adaptação pode se referir tanto ao processo envolvido quanto ao produto resultante. Desse modo, as considerações da autora dialogam com as nossas intenções com relação ao objeto desta pesquisa, no sentido de pensar tanto no processo quanto no produto da atividade de Chaplin. Mas o que seriam, então, esse processo e produto da adaptação? Reflitamos um pouco sobre a definição da autora.

Em primeiro lugar, a adaptação é vista como transposição declarada; a princípio, a tradução também pode ser classificada desse modo. No entanto, nas palavras de Linda não há a ênfase na questão linguística (de um “conteúdo semântico” que seria transposto para outra língua, de acordo com uma abordagem mais “tradicional” de tradução), o que diferencia um pouco a sua abordagem. A obra, pensada pela autora mais como uma totalidade complexa de linguagens e meios de expressão, é aqui considerada. Em segundo lugar, ela é um ato criativo de recuperação/apropriação. Nesse ponto, assim como em Plaza (2010), a questão da

criatividade é valorizada, ao contrário de uma suposta fidelidade à obra primeira. Ao definir a adaptação em termos de criatividade e interpretação, a autora a situa de modo mais efetivo em sua liberdade e criação com relação à obra primeira.

Em seguida é mencionado que a adaptação seria um ato de apropriação/recuperação. Desse modo, ela ocupa uma posição complexa, podendo ser, ao mesmo tempo, uma espécie de atualização respeitosa de uma obra, mas também realizando uma releitura, que nunca é a mesma e que pode implicar dimensões críticas e mesmo combativas em relação à obra primeira.

Por fim, a autora diz que a adaptação seria um engajamento intertextual extensivo. Esse diálogo com a obra primeira envolveria então uma dimensão intertextual, que comentaremos um pouco mais abaixo. Além disso, é importante destacar o fato de ser uma ação que abarca a obra de forma extensiva, ou seja, na visão da autora, a adaptação ocorreria apenas em casos que, de alguma forma, se relacionem a uma “totalidade” da obra primeira. Obviamente, isso não significa que a adaptação deva de algum modo capturar todos os elementos da primeira produção, o que implicaria uma noção de fidelidade da qual a autora mesma se distancia. O caráter extensivo da adaptação se contrapõe a determinados procedimentos que retomam apenas trechos de obras, por exemplo, os *samplers*, que consistem no uso de pequenos segmentos, geralmente instrumentais, de determinadas músicas em outras.

Hutcheon retoma, no fim da citação acima, essa condição complexa e mesmo contraditória da adaptação, de ser uma obra que vem de alguma anterior, e que, portanto, seria secundária, mas que ao mesmo tempo estabelece uma posição de relativa independência, uma espécie de pedra no meio do caminho de qualquer teorização. E termina dizendo que a adaptação seria sua própria coisa *palimpsestica*. Essa visão da adaptação se relaciona com a própria perspectiva da autora, ligada aos estudos de intertextualidade. A consideração da intertextualidade pressupõe que os textos, além de suas unidades textuais fechadas, seriam constituídos de inúmeros outros textos ou marcas de outros textos anteriores, em uma rede de citações praticamente infinita. Ou, em uma referência mais específica ao cinema:

Em um sentido bem real, textos têm vida própria, possibilitando, inspirando e gerando outros. Filmes geram filmes. (...) Todos os filmes se inserem em uma herança cultural compartilhada e surgem de uma rede de formas expressivas e de materiais já existentes. A intertextualidade não é um roubo – é o estado inevitável de toda a arte. Qualquer filme se baseia no que foi feito anteriormente. (EDGAR-HUNT, MARLAND e RAWLE, [2010] 2013, pp. 70-71).

Desse modo, de acordo com essa perspectiva, a intertextualidade seria uma condição de qualquer arte, incluindo o cinema. No entanto, é importante destacar a especificidade da adaptação nesse sentido. Na adaptação, essa característica intertextual ficaria ainda mais evidente, de certo modo participando explicitamente da criação da nova obra e, além disso, também influenciando de modo mais ativo na própria recepção do público (como se discutirá melhor mais adiante).

Após essas considerações, retornamos à ideia de *palimpsesto*, que, em uma conceituação simples, pode ser definido como um texto que, de alguma forma, foi escrito sobre o material que já continha um texto anterior e sobre o próprio texto anterior. Desse modo, o palimpsesto pressupõe a existência de um material construído “em camadas”, caracterizado pela existência de textos anteriores incrustados em sua própria matéria. A ideia de palimpsesto existe contemporaneamente nas artes para se referir a materiais cuja construção envolve essa presença de camadas, ou mesmo de colagens de materiais distintos, que de alguma forma se envolvem e se relacionam na constituição de uma “totalidade” que faria uma obra.

O que é interessante nessa visão da adaptação como “coisa palimpséstica” para esta dissertação é que essa concepção pode ser relacionada de modo muito produtivo com a “tradução/adaptação” de Chaplin no filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Devemos lembrar que Chaplin não refez o filme “do zero” em sua segunda versão. Através de determinados procedimentos como o acréscimo de sons e falas, em conjunto com uma “montagem da montagem”, ele chegou à produção que todos conheceram em 1942. E esses procedimentos foram realizados sobre a produção anterior, já existente; tomando-se a metáfora do palimpsesto, houve uma escrita em cima de outra escrita, anterior e já estabilizada. Mesmo os procedimentos de edição, apesar de não constituírem exatamente acréscimos, ocorreram com base em uma obra anterior (portanto, já editada anteriormente). Desse modo, a adaptação de Chaplin, nessa perspectiva, apresenta um caráter fortemente palimpséstico, como uma colagem feita pelo cineasta sobre um texto antigo. É importante destacar que esse texto antigo de Chaplin (assim como no palimpsesto) não é inteiramente apagado ou ocultado. Ele está presente e de forma bastante concreta: visualmente. Com isso, podemos até mesmo dizer que essa “lembrança” ou “camada” anterior, de 1925, impõe a existência simultânea, nessa segunda versão do filme, de dois “momentos” ou presenças distintas, dialogando constantemente: O filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) mudo, de 1925, e a sua nova versão, de 1942, incrustada, colada, inscrita na anterior.

Prosseguindo na discussão, a autora traz algumas contribuições interessantes, ao comentar também sobre o que *não* seria adaptação: “a definição de adaptação como revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular, de fato, consegue estabelecer alguns limites” (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 225). Assim, por exemplo, na visão da autora “rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações”. (pp. 225-226).

Não é intenção deste estudo criar fronteiras demasiado rígidas com relação a o que seria ou não adaptação, nem, como consequência, fechar o conceito de adaptação de tal modo que a inclusão que qualquer produto cultural, devido a variados motivos ou especificidades, apresentaria problemas ou se tornaria até mesmo inviável. Uma das grandes contribuições da obra de Hutcheon está concentrada justamente no sentido oposto desse fechamento: na caracterização da adaptação pela sua abertura à criação e ao estabelecimento de novos elementos e diálogos em relação à obra primeira.

No entanto, mesmo com nossa intenção de uma abertura no lugar de um fechamento do conceito, essas considerações sobre o que não seria uma adaptação podem ser consideradas interessantes ao menos por reafirmar algumas características que a constituem enquanto processo e produto: o seu caráter anunciado, extensivo e deliberado. Características que estão presentes no filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), em uma atividade de adaptação de Chaplin que abarca a totalidade da obra e se manifesta explicitamente como revisitação da primeira<sup>20</sup>.

Após essas considerações, pode-se observar que Linda Hutcheon tenta estabelecer uma conceituação abrangente relativa a esse tema. Em um primeiro momento, podemos notar que, mais do que uma completa negação ou reformulação em relação às discussões sobre a tradução, essa abordagem traz um olhar mais amplo sobre as questões, fruto talvez das perspectivas que orientam e servem de base para a pesquisadora, que ultrapassam a barreira da língua em direção a questões mais midiáticas e abertas a outras artes além das predominantemente verbais.

Já que a adaptação não enfoca necessariamente ou predominantemente o que seria a linguagem verbal, que é o “material” considerado geralmente na tradução, o que seria, então, adaptado? Hutcheon responde à questão:

A maioria das teorias da adaptação presume (...) que a história é o denominador comum, núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e, eu

---

<sup>20</sup> Essa caracterização explícita como releitura realizada pela obra será observada melhor no início do capítulo três.

acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante. (HUTCHEON, [2011], 2013, p. 32).

A *história* seria, segundo a perspectiva da autora, o elemento principal levado em consideração nas adaptações. Devemos considerar aqui, no entanto, que essa definição é válida apenas para as obras que apresentem determinada característica narrativa. No caso da adaptação de um poema para uma música, por exemplo, essa consideração pode ser mais problemática. Além disso, o fato de a história ser, nessa concepção, o elemento central a ser “levado” de uma determinada mídia para outra, por exemplo, não quer dizer que a história deva ser copiada ou transladada de maneira exata no processo da adaptação (o que seria impossível, deve-se mencionar). O próprio fato de determinada história em determinada mídia passar pelo processo de adaptação já implica, na abordagem de Hutcheon, que a obra adaptada, incluindo-se a história, sofrerá mudanças.

De qualquer modo, essa ideia é útil no caso dos nossos objetos de pesquisa. No primeiro objeto, o filme mudo, Chaplin nos traz uma história através, sobretudo, do uso de imagens em movimento, organizadas e apresentadas pela linguagem cinematográfica. No segundo, a versão “falada”, essa história é trazida também com o auxílio de elementos sonoros<sup>21</sup>: efeitos, música e falas. A jornada do explorador Carlitos, que parte em busca do ouro e o encontra, assim como um romance, seria adaptada de um filme para o outro, e assim como foi dito acima e se verá melhor no próximo capítulo, as mudanças ocorreriam até mesmo na história do filme.

Quando apresenta a consideração da centralidade das histórias nas adaptações, a autora acaba por introduzir um conceito bastante importante para a sua compreensão, que colabora para uma visão mais ampla da adaptação e sua recepção pelo público. Trata-se da ideia dos *modos de engajamento*. O termo se refere aos modos como as adaptações trabalham com as histórias base e geram a imersão/interação/engajamento das pessoas com essas histórias. A ideia de modos de engajamento pressupõe, então, uma consideração sobre as formas de “participação” do público com relação ao texto, incluindo as diferenças e especificidades dessas interações. Os modos seriam três: “como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias” (p. 47). Assim, os modos contar (principalmente

---

<sup>21</sup> Elementos de certo modo ausentes da linguagem cinematográfica dos filmes mudos (ao menos quando se pensa no som gravado e reproduzido em conjunto com a imagem, ausente nessa forma de cinema), mas constituintes da linguagem dos filmes sonoros/falados.

livros), mostrar (como filmes, peças de teatro) e interagir (como videogames, textos interativos) representariam formas distintas através das quais a adaptação se relaciona com o público e o público com as adaptações. A autora comenta sobre os modos contar e mostrar:

No modo contar (...) nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da leitura ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes ou adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que segue sempre adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. (...) Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis. (HUTCHEON, [2011] 2013, pp. 48-49).

E com relação ao terceiro modo,

Interagir com uma história é também diferente de lê-la ou vê-la, e não apenas por permitir um tipo de imersão mais imediata. Tal como numa peça teatral ou num filme, na realidade virtual ou num jogo de *videogame*, a linguagem não tem de evocar um mundo sozinha; esse mundo está presente perante nossos olhos e ouvidos. Mas no modo mostrar nós não entramos fisicamente no mundo para agir dentro dele. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 51).

Essa consideração e definição dos modos de engajamento pela autora é bastante importante por dois motivos quase opostos. Em primeiro lugar, por apontar a dificuldade envolvida no processo de adaptação, dificuldade que também pode aparecer na tradução, de se lidar possivelmente com dois contextos (o do produto a ser adaptado e o produto resultante da adaptação) em que não há uma relação de correspondência exata. Isso nos leva a uma segunda consideração: ao mesmo tempo em que há essa dificuldade, pela falta de correspondência, devido a essa mesma falta podemos dizer que a adaptação abre inúmeras possibilidades, talvez ausentes na mídia ou no modo de engajamento anterior. A própria autora segue nessa direção, ao afirmar que “Nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras” (p. 49). Desse modo, a

adaptação pode ser considerada uma atividade de perdas e ganhos, em que as primeiras e os segundos dialogam na formação de uma obra independente.

É interessante refletirmos um pouco nesse momento sobre como essa definição dos modos de engajamento se comportaria em relação ao objeto (ou objetos) desta pesquisa, as duas versões do filme *Em Busca Do Ouro* (The Gold Rush). Podemos pensar: Quais seriam os modos de engajamento? As versões pertenceriam aos mesmos modos? Ou mesmo, indo um pouco além: em que sentido elas poderiam se diferenciar? Pela explicação de Hutcheon, fica claro que o modo a que os filmes de uma maneira geral pertencem é o mostrar, caracterizado por uma percepção mais direta que o modo contar e um fluxo inexorável da narrativa, por exemplo. Mesmo assim, é fácil observarmos que, apesar de ambas as produções constituírem filmes, inclusive em um mesmo gênero (cômico) e apresentando uma relativa equivalência em suas narrativas, o comportamento do “mudo” e do “falado” e sua relação com o espectador é sensivelmente diferente. A ponto de considerarmos que, mesmo pertencentes a um mesmo modo de engajamento, as produções apresentam configurações e especificidades de engajamento diferentes. Sem querermos trazer conceituações definitivas sobre o assunto, podemos dizer, pelo menos, que a versão muda (e o cinema mudo de forma geral), de certa forma, apresenta características que a aproximariam mais de um texto a ser lido pelo espectador, devido a certa liberdade de leitura que a imagem “pura” (com todas as aspas possíveis) traria em sua apresentação. Por outro lado, a adição do som, e principalmente da fala, traria uma aproximação maior e mais definitiva em direção ao modo mostrar, devido a um direcionamento mais forte na percepção do espectador, que agora é “guiado” pela voz de Charles Chaplin em direção a uma interpretação mais fixa e determinada do conteúdo do filme. É bastante provável que a autora esteja considerando, sobretudo, os filmes falados, sua forma “definitiva”, quando se refere ao modo mostrar, o que situa os filmes mudos em uma posição um pouco diferenciada dentro dos modos de engajamento, como um processo ou uma travessia em direção a algo ainda não conhecido na época da primeira versão do filme (o cinema falado). Essa característica de “guia” ou limitador da interpretação do público será discutida mais detalhadamente no próximo capítulo desta dissertação, em que discutimos possíveis implicações da segunda versão relacionadas aos sentidos do controle de sua obra pelo criador, tradutor e adaptador Charles Chaplin.

Uma das últimas discussões de Hutcheon abordadas nesta seção refere-se a mais uma pergunta relacionada à adaptação: Quem seria o adaptador? Quando se trata de artes a princípio mais individualizadas, como a literatura e a pintura, a questão se torna mais fácil, já que geralmente a autoria da adaptação se concentra em uma ou poucas mãos. No entanto, em

uma arte coletiva como o cinema, comparada muitas vezes a uma indústria, essa questão ganha contornos diferenciados. Há inúmeras “divisões do trabalho” na produção de um filme, e inúmeras funções que, de alguma forma, colaboram para a criação da obra final, em variados momentos: roteirista, figurinista e cenógrafo, atores, editor/montador, compositor musical, outros mais e mais... Todos ajudam na criação da adaptação para o filme. No entanto, “nenhum desses artistas (...) é geralmente considerado o principal adaptador de um filme ou de uma produção televisiva.” (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 120). Para a autora, apenas um dos muitos trabalhadores no filme seria o adaptador: “O Rei-Sol, é claro, é o diretor.” (p. 121). O diretor seria, ao mesmo tempo, o encarregado de uma função mais criativa e autoral na produção do filme, deixando de alguma forma a sua “marca”, e também o responsável por organizar todos os outros profissionais envolvidos na produção cinematográfica: “o diretor é também um gerente, um organizador dos demais artistas nos quais deve confiar para produzir a nova obra”. (p. 121). Desse modo, o diretor, que é autor, gerente e, podemos dizer, maestro, deve criar e conduzir a adaptação no filme.

No caso do trabalho de Chaplin, podemos dizer que a sua nomeação ou definição como adaptador seria ainda mais explícita e definida, já que o inglês de certo modo participa de quase todas as funções citadas acima. Além de diretor, ele é o ator principal, e não apenas isso, já que Carlitos ultrapassa os limites de cada filme, apresentando um caráter mitológico que apresenta ressonâncias até dos dias de hoje. A relação entre Carlitos e Chaplin, por sinal, é única na história do cinema. Como Pedro Maciel Guimarães (2012) aponta, Carlitos é um personagem que criou o seu autor, e nesse sentido inverte a lógica tradicional que envolve a criação das estrelas hollywoodianas (que vai do ator, que se torna estrela, para o personagem). No caso de Carlitos, o personagem se fez e apareceu logo em seu primeiro ano de produção, antes de qualquer construção de um “autor Chaplin”; do mesmo modo, no começo, a “estrela Chaplin” foi ocultada pelo mito de Carlitos. Com relação a essa diferença inicial, a essa supremacia do personagem, Guimarães diz que “Carlitos nasceu maior que Chaplin e foi preciso que ele desaparecesse para que seu autor pudesse aparecer”. (GUIMARÃES, 2012, p. 141). Pode-se considerar que o Chaplin autor conseguiu aparecer, de fato, antes do fim de Carlitos, principalmente a partir das suas produções dos anos 20, época em que, não por coincidência, o diretor possuía um grande controle sobre as suas produções. No entanto, são evidentes a presença e a força desse personagem, força essa que pode ser considerada, inclusive, uma das responsáveis pelo retorno à comédia e a Carlitos no filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), depois da experiência anterior como diretor de um drama sem a sua atuação, como já mencionado no primeiro capítulo. Essa preponderância de Carlitos se reflete

no trabalho fílmico como um todo, já que há uma centralização efetiva no personagem, manifesta inclusive na realização cinematográfica. Devido a isso podemos dizer, citando um exemplo, que muitos filmes de Chaplin, principalmente no período anterior aos longas-metragens, apresentam planos gerais e planos americanos (que enquadram Carlitos de corpo inteiro ou acima dos joelhos, respectivamente<sup>22</sup>) em grande quantidade, no lugar de planos mais aproximados e fechados, os chamados *close-ups*. Isso se dá pela necessidade de mostrar a expressão corporal de Carlitos, representada em sua pantomima (mímica), que se manifesta “dos pés à cabeça” no trabalho do ator, e, por isso, pede muitas vezes um enquadramento do corpo inteiro na filmagem.

Além dessa presença de Carlitos na produção concreta de Chaplin, não podemos deixar de considerar o impacto sobre sua obra do que poderia ser chamado de *imagem* de Carlitos, no sentido de um conjunto de conceitos e características atribuídos ao personagem, conceitos esses que muitas vezes atravessavam e ultrapassavam as obras em direção a uma concepção quase mitológica do Vagabundo. Conforme Noël Simsolo (2003) discute, a criação e a divulgação de uma imagem de Carlitos foram extremamente importantes ao longo da existência do personagem e mesmo depois, nos filmes de Chaplin que já não contavam com a sua presença. Essa imagem de Carlitos influenciou significativamente os rumos do cinema de Chaplin e mesmo a percepção do público com relação ao personagem. Essa imagem foi se transformando ao longo das obras, ganhando contornos mais políticos e uma ligação mais explícita com certa ideia de liberdade, que levou, por exemplo, à valorização de Carlitos pelos artistas surrealistas (p. 39). Com isso, podemos observar como o seu personagem principal ocupou uma posição fundamental e exerceu uma influência significativa em sua obra. Essa influência, como se verá melhor posteriormente nesta dissertação, também é significativa na produção da segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*).

A presença do cineasta em sua obra, no entanto, vai além da sua participação como ator e diretor. Além dessas funções e influências importantes, Chaplin é também o compositor da trilha sonora musical, adicionada na segunda versão e sincronizada com a película contendo a imagem. E, por fim, apesar de haver chamado um novo editor ou montador (como já mencionado na seção 1.4), podemos afirmar que o cineasta, como produtor dessa segunda versão, inclusive com a sua autoria e a responsabilidade dela decorrente explícitas nos créditos de abertura<sup>23</sup>, também detinha o poder e a última palavra nessa atividade. Desse

---

<sup>22</sup> Uma classificação, além de conceituação, mais completa dos tipos de planos pode ser encontrada em EDGAR-HUNT, MARLAND e JOST ([2010] 2013).

<sup>23</sup> Essa apresentação nos créditos iniciais será melhor bem discutida no início do próximo capítulo.

modo, vemos que essa sua presença na obra é consistente e notória, a ponto de considerarmos que nenhuma mudança sem o seu consentimento seria efetuada e adicionada na versão final do filme. De certa forma, Chaplin participa até mesmo das funções de cenógrafo e figurinista (deve ser lembrado que o figurino emblemático de Carlitos é de sua autoria). Com isso, o diretor, além dessa função “autoral e gerencial”, participa de outras que, de alguma forma, também colaboram para a composição e a execução do *processo* que leva ao *produto* adaptação. Assim, em sua atividade multidirecional, são de fato múltiplas as faces em que Chaplin exerce a sua autoridade.

Neste momento, interrompamos um pouco as considerações de Hutcheon, que serão retomadas posteriormente, e discutamos, com base nos elementos levantados até aqui, sobre o estatuto de nosso objeto como adaptação. De fato, muitas das contribuições da autora, se não alteram profundamente o que já foi discutido anteriormente, ao menos trazem perspectivas mais amplas com relação às transformações trazidas com a atividade de Chaplin. A visão dos Estudos de Adaptação, ao menos em sua versão por Hutcheon, ultrapassa as discussões mais relacionadas à linguagem verbal contidas em uma perspectiva tradicional dos Estudos de Tradução, o que permite observar outros elementos constituintes da mídia cinema e do modo de engajamento mostrar (apesar das prováveis diferenças de engajamento entre as versões, conforme discutido). Indo além de delimitações linguísticas, poderíamos pensar no processo e produto da atividade de Chaplin como uma adaptação de uma forma de cinema silenciosa para uma forma falada, ou, mais propriamente, a adaptação de um filme em que haja ausência de som no sentido físico para um filme em que haja a presença do som, em suas várias manifestações (não somente verbais). A teoria de Hutcheon, além disso, devido à sua sistematização mais didática e à sua abrangência, parece ser metodologicamente mais apropriada para a discussão do objeto, ao trazer uma liberdade de leitura relativamente maior e mais possibilidades de se encarar tanto a obra adaptada quanto sua adaptação, em comparação com a perspectiva da tradução intersemiótica, que também seria aberta a um espaço além dos limites verbais, mas com uma abordagem metodológica e analítica bastante diferente dos Estudos de Adaptação. No entanto, assim como Charles Chaplin vai além do ator, as teorias sobre Adaptação vão além de Linda Hutcheon<sup>24</sup>.

A própria ideia de adaptação pode ser nomeada de modos distintos. O campo relacionado à intermedialidade, na divisão das três subcategorias já discutida nesta dissertação (CLÜVER, 2011 e RAJEWSKY, [2010] 2012), conceitua a categoria da *transposição*

---

<sup>24</sup> Algo que o próprio título da obra de Hutcheon, ao se nomear como “*uma teoria*” da adaptação (e não “*a teoria*”), acaba por explicitar.

*mediática* como o processo de transformar um texto composto em uma mídia para outra, utilizando as novas possibilidades dessa segunda mídia. Diferentemente dos dois outros subgrupos, em que a intermedialidade é encontrada, direta ou indiretamente, no próprio produto midiático, na transposição ela é orientada “relativamente ao processo de produção”. (RAJEWSKY, [2010] 2012, p. 58). Desse modo, nesse tipo de intermedialidade, o cruzamento de fronteiras colabora para a formação mesma da mídia. Clüver (2011, p. 18) relaciona claramente esse processo ao da adaptação, algo que é reforçado pela própria definição dada por Linda Hutcheon ([2011] 2013) à adaptação como um ato de *transposição*. Com isso, a ideia de adaptação (ou outro nome que seja dado a ela) destaca esse movimento de passagem do texto (qualquer que seja a natureza ou configuração deste), passagem essa que implica um movimento de criação. Porém, devido a um motivo fundamental, pode-se considerar que o conceito de transposição mediática se afasta da discussão do nosso objeto de pesquisa. Isso se dá porque, como visto, a ideia de transposição mediática envolve a mudança ou transformação de uma mídia para outra diferente da primeira; Rajewsky reforça essa característica, ao afirmar que há um “processo obrigatório de transformação intermediária específico a uma mídia” (RAJEWSKY, [2010] 2012, p. 59). No entanto, esse não seria exatamente o caso do nosso objeto de pesquisa. Como discutido por Hutcheon ([2011] 2013), a adaptação pode acontecer nos limites de uma mesma mídia, como no caso de adaptações de obras cinematográficas para outras obras cinematográficas, o que parece se aproximar mais da atividade envolvendo o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Desse modo, seria mais exato afirmar que o conceito de transposição mediática corresponderia a uma das variedades da adaptação, a que envolve necessariamente a mudança de mídia.

No entanto, mesmo autores que trabalham nos chamados Estudos de Adaptação podem estabelecer contribuições diferenciadas e, inclusive, conceitos e abordagens novos. Nesse sentido, podemos abordar alguns elementos de mais uma autora que discute o tema e suas implicações: Julie Sanders. Na obra *Adaptation and Appropriation* (2006), a autora discute de modo geral esse tema das recriações e reescrituras, em alguns sentidos aproximando-se de Hutcheon, em outros estabelecendo novas ideias, como no estabelecimento de um conceito um pouco diferente do de Adaptação, o de *Apropriação*, que será discutido ainda nesta seção.

Uma das aproximações entre as duas autoras está na importância da intertextualidade para a prática da adaptação (no caso de Sanders, também da apropriação). Para Julie Sanders, os processos de adaptação e apropriação podem ser considerados uma subseção da prática abrangente e global da intertextualidade. (SANDERS, 2006, p. 17). Desse modo, aqui

também há um grande destaque dado ao diálogo e à interação entre os textos, que se situam e se constroem sobre uma rede contínua de citações e significados.

A autora traz algumas explicações com relação às possibilidades da prática da adaptação. Vejamos, novamente sem a intenção de fechar muito os conceitos, o que a autora diz:

Adaptation can be a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation. (...) Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the 'original', adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts 'relevant' or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating<sup>25</sup>. (SANDERS, 2006, p. 19).

Além dessa conceituação, podemos destacar que, assim como Linda Hutcheon ([2011] 2013), e mesmo Julio Plaza (2010), no caso da tradução, Sanders problematiza e critica a questão da fidelidade na adaptação. Nesse sentido, ela explicita inclusive alguns dos interesses dos estudos de adaptação: “it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place. (...) Adaptation studies are, then, not about making polarized value judgements, but about analyzing process, ideology, and methodology<sup>26</sup>”. (p. 20). Desse modo, a noção de fidelidade não apenas é questionada, como o que seria o seu oposto, geralmente inserido em juízos de valor negativos, a infidelidade, é considerada como um elemento central das adaptações. De fato, se a adaptação pressupõe um forte elemento de criatividade, essa criatividade não pode se manifestar sem alguma forma de ruptura em relação à primeira obra, que possibilite as mudanças propostas pela sua releitura.

Com relação ao comentário de Sanders sobre as práticas de adaptação, de certo modo, em quase todas as características e formas mencionadas podemos estabelecer relações com o nosso objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo, há uma prática de edição (manifesta na

---

<sup>25</sup> Em minha tradução livre: “A adaptação pode ser uma prática de transposição, lançando um gênero específico em outro modo genérico, um ato de revisão por si. Ela pode ser relacionada à prática editorial em alguns sentidos, permitindo o exercício de aparamento e poda. No entanto, a adaptação pode também ser um procedimento de amplificação, engajado na adição, expansão, acréscimo e interpolação. (...) A adaptação é frequentemente envolvida no oferecimento de comentário sobre o texto fonte. Isso é alcançado com mais frequência através do oferecimento de um ponto de vista revisto com relação ao 'original', adicionando motivação hipotética, ou dando voz aos silenciados e marginalizados. No entanto, a adaptação pode também constituir uma tentativa mais simples de tornar os textos 'relevantes' ou facilmente compreensíveis para os novos espectadores e leitores através dos processos de aproximação e atualização”.

<sup>26</sup> Em tradução livre: “Geralmente, é no ponto exato da infidelidade que a maioria dos atos de adaptação e apropriação ocorrem. (...) Os estudos de adaptação são, então, não sobre fazer julgamentos de valor polarizados, mas sobre analisar processos, ideologia e metodologia”.

remontagem da obra), que inclui a redução em determinados momentos, mas, sobretudo, acréscimos. Como se verá melhor no próximo capítulo, a segunda versão acaba por realizar também, mesmo que indiretamente, um comentário sobre a primeira. E, por fim, são importantes as colocações da autora com relação a um possível movimento das adaptações no sentido de tornar textos mais relevantes ou facilmente compreensíveis para os públicos. No caso da obra de Chaplin, essa característica é notória, já que podemos considerar a produção da segunda versão como um movimento de *aproximação* (termo apresentado pela própria autora) de uma obra clássica do período silencioso do cinema para um público já educado e ele mesmo *adaptado* (em outro sentido, logicamente) aos filmes sonoros e falados. Desse modo, Chaplin realiza uma *atualização* da sua obra para uma nova realidade da sétima arte (esse termo também é mencionado, e não nos esqueçamos de sua referência por Plaza [2010]). Uma atualização peculiar, deve-se reafirmar, que apresenta características bastante específicas e que passa principalmente pela autoridade e pela “voz” do tradutor/adaptador Charles Chaplin.

A concepção de adaptação de Sanders, como pode ser observado pela citação mais acima, apresenta pontos de contato consideráveis com a abordagem de Hutcheon. O destaque para as relações intertextuais, além da caracterização do processo como transposição, que envolve muitas vezes mudança de mídia, é comum a ambas as autoras. No entanto, Sanders aprofunda algumas questões, principalmente com relação ao diálogo entre a primeira obra e a sua releitura, ao introduzir o conceito de *Apropriação*, que se refere a um tipo diferente de releitura e a um estatuto específico para a obra resultante desse processo. O que seria a apropriação, e no que ela difere da adaptação? Vejamos o que nos diz a própria autora:

An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare’s *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain<sup>27</sup>. (SANDERS, 2006, p. 26)

---

<sup>27</sup> Em tradução livre: “Uma adaptação sinaliza um relacionamento com o texto fonte ou original; uma versão cinematográfica de *Hamlet* de Shakespeare, por exemplo, embora claramente reinterpretada pelos esforços colaborativos de diretor, roteirista, atores, e as demandas genéricas do movimento de peça de teatro para filme, permanece aparentemente *Hamlet*, uma versão específica, embora realizada em modos temporais e genéricos alternativos, daquele texto cultural seminal. Por outro lado, a apropriação frequentemente emprega um movimento de distanciamento mais decisivo da fonte, em direção a um produto cultural e a um domínio totalmente novos”.

Mais à frente em sua obra, Sanders também afirma que haveria um trabalho contínuo, intrínseco à apropriação, de reelaboração e reformulação (*reworking*) do texto fonte; esse trabalho se oporia a um movimento de aproximação e de interpretação entre gêneros mais típico da adaptação. Como a autora diz sobre a apropriação: “here we have a wholesale rethinking of the terms of the original<sup>28</sup>” (SANDERS, 2006, p. 28). Com essas explicações da autora, temos alguns importantes elementos para discutir tanto o que seria a apropriação, como no que ela se distancia da adaptação (e o que levaria ao estabelecimento de uma nomeação específica para esse processo).

Segundo as explicações da autora, pode-se considerar que o aspecto fundamental que separaria adaptação de apropriação é o relacionamento do produto segundo, a releitura, com o texto fonte ou texto primeiro. Na adaptação, mesmo que com variados graus e complexidades, o relacionamento entre o texto fonte e a segunda obra é mais claro, mais direto, e, mais importante, mais explícito. Assim, como pode ser visto no exemplo discutido pela autora, relacionado às Adaptações de *Hamlet*, na adaptação haveria um maior reconhecimento dos diálogos estabelecidos e da obra fonte adaptada, reconhecimento esse que vem não só da obra, mas também na própria experiência de recepção pelo público. Desse modo, apesar de a adaptação de constituir como um produto novo e autônomo, ela ainda possui uma relação forte com a obra a partir da qual ela foi criada<sup>29</sup>, e essa relação pode inclusive influenciar no modo como essa obra é “lida” e interpretada. Sanders chega a comentar sobre um senso de jogo inerente à experiência das adaptações (SANDERS, 2006, p. 25), relacionado à intertextualidade e à rede de citações que pode ser reconhecida pelo público (mas que também pode não ser reconhecida, o que reforça que as adaptações, mesmo que estabeleçam diálogos óbvios, devem se manter autônomas em relação às suas fontes)<sup>30</sup>.

Quando nos referimos, por outro lado, à apropriação, essa relação da segunda obra como sua “fonte” não é tão clara e explícita. Isso se dá não somente devido a uma questão de nomeação e caracterização da própria obra, que, por variados motivos, não deixa tão declaradas as relações com outra(s) obra(s) anteriores, mas também devido à própria configuração da apropriação. E isso deve ficar bem claro: na apropriação, as transformações, recriações e reformulações são mais significativas e profundas, influenciando de modo mais decisivo a construção da obra e levando, entre outras consequências, a esse reconhecimento talvez mais sutil ou frágil de suas relações intertextuais. Na apropriação, as mudanças são

<sup>28</sup> Em tradução livre: “aqui nós temos um ‘repensamento’ extensivo dos termos do original”.

<sup>29</sup> Ou, conforme podemos lembrar em Hutcheon, “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 30).

<sup>30</sup> No próximo capítulo discutiremos um pouco sobre a experiência e o prazer da adaptação.

mais incisivas e estão menos presas às fontes. De fato, as referências intertextuais podem até ser pensadas, nesse caso, como motivações ou bases a partir das quais o “apropriador” estabelece um movimento de distanciamento, podendo levar a algumas situações em que as referências e fontes podem passar quase despercebidas.

As considerações de Sanders, principalmente sobre a apropriação, serão retomadas no próximo capítulo, quando analisarmos determinados elementos das duas versões dos filmes. No entanto, antes de encerrar esta seção, podemos refletir sobre uma última questão: Como pode ser definido, sob essa nova perspectiva, o nosso objeto de pesquisa?

A segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) estabelece ligações e contatos explícitos com a primeira, relações essas que podem ser observadas claramente em primeiro lugar através da atribuição do título à obra: o filme continua com o mesmo nome, não há qualquer alteração ou mesmo algum acréscimo para diferenciar e marcar essa versão. A nomeação aponta explicitamente para o “texto fonte” da segunda versão, o filme mudo lançado em 1925. Do mesmo modo, e de maneira mais incisiva, os créditos iniciais apontam para esse caráter da obra como releitura de uma versão anterior. Esses elementos mostram uma caracterização e mesmo conscientização da própria obra com relação ao seu estatuto de adaptação. De certa forma, o filme se declara como uma versão, como uma produção realizada a partir de uma obra anterior, que a toma como base tanto em suas aproximações quanto em suas modificações e distanciamentos. Nesse sentido, do segundo filme como adaptação, Julie Sanders se aproxima de Linda Hutcheon. A discussão da segunda versão como um palimpsesto, um mosaico intertextual, também nos leva a estabelecer pontos de contato entre as autoras.

No entanto, esses processo e produto resultantes da atividade de Chaplin apresentam estatutos peculiares, que podem ir também um pouco além da adaptação. Apesar de o filme de 1942 dialogar explicitamente com primeira obra, e mesmo se afirmar como sua versão, sua relação com o filme silencioso é bastante complexa. Isso se dá porque o segundo filme, apesar dessa ligação, de uma forma geral *se sobrepõe* ao primeiro; em certo sentido, podemos dizer que a versão de 1942 *substitui* a de 1925 e se coloca como a “versão oficial” do filme. Essa característica pode ser verificada nas suas formas atuais, entre as quais se encontra a versão em DVD utilizada para esta pesquisa. Nela, estão presentes as duas formas do filme, de 1925 e de 1942. No entanto, se escolhermos a opção de assistir “o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush)”, é a segunda versão que assistiremos. A primeira, de 1925, pode ser encontrada no DVD, mas é na seção dos “extras”, assim como um documentário sobre a obra, por exemplo. Desse modo, situada como um “bônus”, a primeira versão possui um estatuto

diferente do de “obra oficial” representado pela segunda; talvez seja pensado como um item a mais para os interessados, uma oportunidade de observar a fonte do que viria ser produzido em 1942. Com isso, a relação dessa segunda obra com a sua fonte seria mais problemática do que o comum nas adaptações, já que a primeira versão não possuiria o status de uma base à qual a segunda de algum modo retornaria. Diferentemente do caso de *Hamlet*, a primeira versão não aparece como um ponto de referência (quase) obrigatório. O que acontece é um tanto contraditório: mesmo marcando explicitamente a sua fonte, dela retirando sua base (algumas camadas do palimpsesto), o segundo filme se distancia do primeiro e se estabelece como “o filme”, como “a versão” de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*). Características e elementos mais pontuais da segunda versão também apontariam para esse distanciamento, ao mostrarem transformações substanciais em alguns trechos da obra, como algumas mudanças na montagem que alteram o enredo (algo que será discutido no próximo capítulo).

Após essas discussões, de fato não chegamos a uma só resposta ou a uma única escolha entre adaptação e apropriação com relação ao nosso objeto. Mas isso não constitui um problema. Neste instante, se quisermos estabelecer algumas conclusões e afirmações, a seguinte pode ser proveitosa e viável para esta pesquisa: o processo e o produto da atividade de Chaplin representariam uma adaptação, reafirmando as discussões traçadas ao longo das últimas páginas. No entanto, pode-se dizer que eles possuiriam ao menos alguns elementos e características que também os aproximariam da apropriação. Em um sentido mais específico, determinados procedimentos de composição dessa segunda versão, que atuam principalmente na criação das muitas mudanças observadas ao longo da obra, podem ser lidos pela perspectiva da apropriação. Com isso, adotamos um posicionamento teórico que aproxima e põe em diálogo as ideias de Adaptação e Apropriação, algo de certa forma concebido pela própria Julie Sanders, que informa que essas duas práticas podem estabelecer inter-relações e intersecções de várias maneiras. (SANDERS, 2006, p. 26). De certo modo, Hutcheon sinaliza também para a apropriação, mas dentro da própria adaptação, quase como uma de suas variedades, quando a conceitua como um ato de “*apropriação/recuperação*” (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 30; destaque meu). Isso nos leva a considerar que essas divisões apresentam um grau considerável de fluidez e mobilidade. No entanto, o conceito de apropriação é bastante interessante e útil quando precisamos dar conta de elementos das obras que apresentem um caráter mais explícito de distanciamento e transformação, principalmente se as transformações forem fundamentais para a sua constituição. Pensamos que é justamente esse o caso de nosso(s) objeto(s) de pesquisa, e, por isso, a ideia de apropriação será retomada

posteriormente, quando discutirmos determinados elementos da segunda versão do filme que possam estabelecer diálogos com esse conceito.

É importante notar, ao fim desta seção, que muitas das considerações relacionadas às adaptações podem se referir também às traduções. Muitos termos, como transposição, equivalência, interpretação, releitura, entre outros, podem ser utilizados para caracterizar e explicar ambos os procedimentos, muitas vezes com os mesmos sentidos. Desse modo, cabe a nós questionar e refletir sobre a posição das versões do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) em relação a essas perspectivas teóricas. Afinal, como poderia ser definido o processo e o produto da atividade de Chaplin? As ideias de Tradução e de Adaptação seriam excludentes, ou poderiam estabelecer contatos? Que diálogos poderiam ser estabelecidos entre as duas práticas? A seguir, prosseguimos na discussão de nosso objeto, pensando agora nos possíveis contatos e conflitos entre as noções de Tradução e de Adaptação.

### 2.3 Alguns diálogos

Nesta seção, damos destaque principalmente à discussão sobre os “encontros” e contatos entre os conceitos de Tradução e de Adaptação, ao menos enquanto possibilidades teóricas. Nesse sentido, a contribuição de Lauro Maia Amorim (2005)<sup>31</sup>, que trata justamente dos limites entre Tradução e Adaptação, deve ser abordada, a fim de refletir um pouco mais sobre a posição de nosso objeto frente a esses conceitos.

Em sua obra, Amorim discute as ideias de Tradução e de Adaptação e como elas se relacionam e mesmo se confundem, a partir da análise das reescrituras (o termo é constante no discurso do autor) de dois livros distintos: *Alice no país das maravilhas* (Alice's adventures in wonderland), de Lewis Carroll, e *Kim*, de Rudyard Kipling. O autor, para realizar essa discussão, vale-se principalmente de uma perspectiva pós-moderna e discursiva dos Estudos de Tradução, levando em consideração ideias relacionadas a essas perspectivas, como as de instituição, condições de produção, poder etc. A perspectiva mais discursiva do autor não é a base de nossa pesquisa; por isso, determinadas reflexões trazidas por Amorim não são abordadas neste estudo. De qualquer modo, como o nosso interesse se direciona para a questão dos diálogos entre tradução e adaptação, determinadas ideias e abordagens, quando se referem a esse tema específico, são mencionadas.

Além disso, antes de começarmos a discussão propriamente dita, devemos enfatizar a peculiaridade dos objetos analisados por Amorim. Como já foi mencionado, o autor aborda

---

<sup>31</sup> Na obra *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling* (2005).

duas obras literárias e suas reescrituras, denominadas, dependendo do caso, tradução ou adaptação. O fato de trabalhar apenas com textos escritos, literários, diferencia a abordagem do autor com relação a esta dissertação, que discute um objeto – apesar de determinados questionamentos possíveis sobre um caráter diferenciado da obra de Chaplin – situado dentro de uma esfera cinematográfica: o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Amorim, desse modo, fica restrito aos limites de uma arte mais verbal, dando enfoque inclusive para a tradução interlingual (entre línguas). O autor chega a discutir elementos “extraverbais” (ou ao menos extratextuais, no sentido de ir além do texto literário), como os paratextos que compõem as escrituras, as capas, as ilustrações, entre outros elementos; no entanto, o núcleo é mesmo o texto da obra primeira e das traduções/adaptações. Por isso, mesmo a presença do termo “adaptação” no livro é limitada a um contexto específico: a de adaptações de obras literárias em novas obras literárias, geralmente atendendo a um direcionamento editorial diferenciado, como no caso das adaptações de clássicos para jovens. Não se trata aqui de uma reflexão sobre os inúmeros diálogos entre mídias e diferentes modos de engajamento, por exemplo, como ocorre na obra de Linda Hutcheon.

De qualquer modo, apesar dessa relativa limitação do escopo do autor na escolha dos objetos e em sua discussão, principalmente com relação à adaptação, a sua obra é importante por trazer uma reflexão teórica mais específica, levada com profundidade, sobre o tema dos limites entre tradução e adaptação, relevante para os interesses desta pesquisa. Mesmo que haja diferenças com relação à temática e aos objetos abordados, algumas considerações teóricas e práticas podem ser trazidas à tona, e suas discussões podem ser “adaptadas” para os limites de nossa pesquisa.

Lauro Maia Amorim desenvolve sua discussão em torno de dois eixos básicos, um mais teórico, relacionado aos conceitos de Tradução e de Adaptação e ao diálogo estabelecido entre eles, e outro mais prático (com a análise das obras mencionadas), em que há uma reflexão sobre a relativização desses mesmos conceitos nas reescrituras em si.

Amorim, influenciado por uma perspectiva pós-estruturalista, mostra que mesmo a tradução já estaria marcada por diversas formas de intervenção do trabalho do tradutor, que iria além de uma simples transferência de sentido: “não haveria como o tradutor ser ‘invisível’ – de uma maneira ou de outra, ele está promovendo intervenções” (AMORIM, 2005, p. 36). A intervenção é um termo polissêmico, com várias acepções de acordo com do contexto em que é empregado; nesta pesquisa, pensamos nas várias maneiras pelas quais o tradutor, ao efetuar sua atividade, de alguma forma atravessa o texto traduzido, e nesse atravessamento deixa de algum modo as suas marcas e a sua presença. Com isso, a ideia de intervenção pressupõe que

sempre haverá mudanças e alterações, sejam elas mais ou menos sutis, mais ou menos intencionais. Amorim mostra que a tradução nunca é neutra: ela seria mesmo uma forma de violência. Nesse sentido, o autor utiliza fortemente as concepções e contribuições de Kanavillil Rajagopalan, que, em um diálogo entre tradução e as teorias relacionadas ao pós-colonialismo, afirma que “toda tradução, e, por que não dizer, todo ato de compreender, passa por um ato de violência”. (RAJAGOPALAN, 2000, p. 124). É importante destacar que essa violência presente na tradução aconteceria em todas as suas formas, mesmo naquelas que buscam manter uma “estrangeiridade” do texto traduzido: “a busca por essa ‘preservação’ geraria tanta violência quanto aquela que seria praticada pelo processo de ‘domesticação’”. (AMORIM, 2005, p. 37). No caso dessa preservação do estrangeirismo, “a violência é praticada de forma sutil e indireta – pois, o que se ressalta é, na verdade, o caráter ‘exótico’ da obra estrangeira” (RAJAGOPALAN, 2000, p. 127). No entanto, justamente pelo fato de ser mais oculta e não declarada, essa violência pode levar a efeitos mais profundos no texto e em sua recepção.

Rajagopalan aprofunda um pouco mais a discussão ao afirmar que traduzir “seria apropriar-se do texto dito ‘original’”. (p. 124). A apropriação pressupõe, nesse caso, uma intervenção ativa do tradutor, e mais que isso, uma “tomada do texto para si”, o que se opõe fortemente às concepções mais tradicionais de tradução, que indicam e mesmo recomendam uma posição de subalternidade do tradutor (p. 124). Lembremos que a ideia de apropriação já foi abordada nesta dissertação, como um conceito distinto relacionado à reescritura apresentado por Julie Sanders (2006). O que é interessante é que a ideia de apropriação aparece relacionada a diferentes práticas de reescritura; isso inclui também a adaptação, já que, na conceituação de Linda Hutcheon, a adaptação seria um ato “de apropriação/recuperação”. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 30). Desse modo, na concepção de Hutcheon, a apropriação seria um dos caminhos possíveis na adaptação, em conjunto com a recuperação, que constituiria uma atitude mais de reverência à primeira obra. Apesar dessas diferenças de abordagem com relação à apropriação, que é discutida seja como uma característica da tradução, seja como uma possibilidade na adaptação ou como um conceito específico e distinto, podemos considerar que o termo representa em todos os casos alguns posicionamentos e ideias comuns, principalmente na indicação de uma atividade mais radical e transformadora com relação ao texto fonte.

Com relação a essa transformação, podemos dizer que, assim como a violência, ela seria inerente ao processo de tradução, e toda nova tradução de uma obra efetuará mudanças, que muitas vezes indicam escolhas e posturas políticas. Como diz Rajagopalan, “contestar a

versão traduzida e propor uma versão alternativa à versão já existente é, antes da mais nada, ‘recriar’ ou ‘reinventar’ a obra original” (RAJAGOPALAN, 2000, p. 128); Amorim (2005), e de modo um pouco mais implícito, Rajagopalan (2000), veem a tradução como uma forma inevitável de transgressão.

Nesse sentido, retornando mais diretamente às considerações de Amorim (2005), pode-se apontar a complicação que haveria em uma separação rígida entre tradução e adaptação: tais características (transformação, violência, transgressão), que são atribuídas tradicionalmente à adaptação, incluindo uma maior noção de liberdade do sujeito que faz a reescritura, também seriam comuns à tradução. Apesar de haver certa confusão teórica quanto aos limites entre as duas práticas, o autor deixa claro que há algumas diferenças em um sentido mais sociológico ou cultural, principalmente relacionadas aos lugares que elas ocupam nas sociedades contemporâneas e ao que se espera de cada uma dessas atividades: “*Espera-se*, assim, que a tradução aproxime-se o máximo possível do texto original e que as adaptações promovam desvios.” (AMORIM, 2005, p. 42, destaque do autor).

Desse modo, temos uma relação um tanto quanto complexa entre o que se espera de uma tradução ou de uma adaptação, o que elas podem ser teoricamente e o que são de fato na prática tradutória ou “adaptatória”. De qualquer forma, é nítido o contato entre ambas as práticas/produtos, como podemos ver no comentário de Amorim, a seguir:

[E]mbora um determinado trabalho apresente-se como “tradução”, certamente promove a recriação de imagens, valores e tendências em relação ao texto original de uma forma tão decisiva, “transgressora” e, ao mesmo tempo, “aceitável” (para uma determinada sociedade, prática discursiva, ou público-alvo) como qualquer “adaptação” poderia fazer. (AMORIM, 2005, p. 46).

Além disso, o modo como são vistas tradução e adaptação varia com o passar do tempo, o que faz com que possa haver certo deslizamento de conceitos e definições, e um texto chamado de tradução em determinada época possa ser considerado adaptação em outra. Amorim resume essas considerações:

1) A noção de fidelidade e o conceito de tradução não são imutáveis: variam de acordo com as diferentes “tradições” literárias ao longo do tempo; 2) Em vista da especificidade histórica, o conceito de tradução vigente em determinada época serve de parâmetro tanto para a inclusão de reescrituras que se conformam a esse conceito, como também para a exclusão daquelas que, porventura, não apresentem características aceitáveis de acordo com o conceito em vigor. (AMORIM, 2005, p. 59).

O autor, mais adiante, discute a utilização de um termo diferente de tradução e de adaptação, proposto inicialmente por Michel Garneau para a adaptação no campo teatral

(DELISLE, 1986 apud AMORIM, 2005): *tradaptação*. “Esse conceito pressupõe que toda tradução é, em um certo sentido, adaptação. Essa não seria oposta à tradução, justamente pelo fato de ser constitutiva de toda prática tradutória.” (p. 105). Com o termo *tradaptação*, chegamos a uma explicitação máxima dos contatos entre tradução e adaptação, que constituiriam quase que uma só prática. Pensando no nosso objeto, é interessante observar que, por tocar nos dois campos, a sua definição como *tradaptação* é, ao menos, uma possibilidade. Logicamente, esse é um conceito pouco difundido, e é visto mesmo pelo autor de forma rápida, quase como uma informação adicional. Por isso, não pretendemos seguir nessa direção para lidar com as questões propostas nesta dissertação. No entanto, esse termo mostra como é possível ver a segunda versão do filme como um produto híbrido, que pode ser lido de múltiplas maneiras, o que atesta a sua complexidade e a sua característica de questionar limites. Limites esses que o próprio Chaplin questionou ao longo de sua trajetória artística.

A seguir, Amorim sai da discussão puramente teórica, e reflete sobre as suas questões através da análise dos exemplos das reescrituras de *Alice no País das Maravilhas* e de *Kim*, buscando mostrar como mesmo na prática os limites entre tradução e adaptação estão diluídos: textos denominados traduções podem usar procedimentos vinculados tradicionalmente às adaptações e vice versa. Um dos exemplos mais significativos é a denominada tradução de *Alice* por Ana Maria Machado. O livro de Carroll é conhecido por trazer paródias de poemas ingleses do período vitoriano, que são recitados por Alice, mas com alterações que dão um efeito cômico. Para o público inglês da época do livro essas referências eram claras, já que remetiam a obras de conhecimento geral. Mas essas referências não fariam muito sentido para um leitor infanto-juvenil brasileiro do fim do século XX, que seria o público esperado da tradução de Ana Maria Machado. Desse modo, a escolha feita pela tradutora não foi traduzir os poemas, mas sim substituí-los por criações que trouxessem influências de poemas e canções tradicionais brasileiras, em que essa relação de intertextualidade e paródia pudesse ser observada mais claramente pelo público. Desse modo, um dos poemas “retomados” por Alice na obra é “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, por exemplo. Ao observarmos esse procedimento ou essa estratégia adotada por Ana Maria Machado, vemos que ela vai além do que seria esperado em uma concepção tradicional de tradução. Se atentasse somente para uma noção estrita de fidelidade, a autora apenas traduziria os textos, no máximo utilizando notas de rodapé para explicações contextuais. No entanto, é possível dizer também que autora segue outra concepção de fidelidade, e, nesse sentido, é bem sucedida, ao buscar trazer de alguma forma o *efeito* ou função textual dos

textos primeiros que passaram pela sua “tradução”. Nesse caso específico, a função do texto, o que é pretendido atingir com ele, ao menos nas paródias, é trazer ao mesmo tempo um reconhecimento das fontes, mas com um uso inusitado delas, o que muitas vezes cria o humor e leva ao riso. Desse modo, Ana Maria Machado procura esse efeito provocado pela “presença” dos poemas clássicos, essa lembrança de outra coisa que vem ao leitor, mesmo que as referências históricas, geográficas e culturais não sejam as mesmas que as da Alice inglesa. A autora, assim, utiliza um procedimento mais “próprio” da adaptação, que envolve uma mudança explícita do texto e maior liberdade de criação, mas, ao mesmo tempo, mantém a denominação de seu trabalho como tradução e busca uma espécie de aproximação com o texto fonte (com relação a essas lembranças intertextuais), aproximação essa que seria uma característica mais relacionada pelo senso comum às práticas tradutórias. Esse exemplo, trazido e discutido por Amorim, mostra que a diluição de fronteiras entre tradução e adaptação não reside apenas no campo teórico, pois existe de fato nos textos chamados de tradução ou de adaptação. No entanto, o autor mesmo destaca, e não podemos deixar de mencionar, que essa vinculação da reescritura de Ana Maria Machado à tradução talvez só seja possível devido ao status e à autoridade exercidos pelo próprio nome da autora, conhecida e reconhecida escritora de literatura infanto-juvenil brasileira. A presença do seu nome exerce uma influência no sentido de legitimar as opções escolhidas, que acabam por ser aceitas mesmo sob a denominação de tradução. Desse modo, a reescritura ganha ao mesmo tempo uma condição de maior liberdade nas escolhas e um status atribuído socialmente também maior, já que no geral a tradução tende a ser mais valorizada que as formas de adaptação literária.

Apesar de não haver uma ênfase em sua obra nesse sentido, é interessante observar que Linda Hutcheon também traz algumas considerações sobre a tradução em sua obra, e até mesmo sobre as relações entre tradução e adaptação. A autora reconhece a aproximação geralmente estabelecida entre os dois termos: “as adaptações são frequentemente comparadas a traduções. Assim como não há tradução literal, não pode haver adaptação literal”. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 39). Podemos notar que, mesmo com relação à tradução, a opinião da autora se afasta da dicotomia fidelidade/infidelidade, em direção a uma atividade mais criativa. De qualquer modo, Hutcheon diz que “na maioria dos conceitos de tradução, o texto original possui autoridade e primazia axiomáticas, e a retórica da comparação tem sido com frequência a de fidelidade e equivalência.” (p. 40).

No entanto, quando Hutcheon fala mais detidamente sobre a adaptação, observamos como essa reescritura e a tradução podem estabelecer contatos e diálogos:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 40).

Desse modo, a autora relaciona tradução e adaptação, mas também vai além, afirmando que a adaptação seria uma forma ou tipo de tradução, uma de suas variedades. Ao fim, relaciona-a mais propriamente com a tradução intersemiótica (apesar de não usar esse termo específico). Isso pode nos mostrar, ao menos, que muitas das definições mais puramente teóricas relacionadas a tradução e adaptação apresentam equivalências ou pontos de contato. Não quer dizer, no entanto, que as duas práticas seriam idênticas, e que as perspectivas teóricas relacionadas a cada uma seriam na verdade uma perspectiva única. As diferenciações entre os Estudos de Tradução e de Adaptação atuariam principalmente no olhar relacionado aos objetos de pesquisa, no que se busca discutir ao se trabalhar com determinada forma de reescritura. Mesmo que em um sentido mais teórico as perspectivas possam se confundir, é nítido que são atribuídos valores e são criadas expectativas distintas com relação a essas práticas. Além disso, como mostrou Lauro Maia Amorim (2005), o status e o poder do autor que realiza a reescritura são determinantes para sua classificação e aceitação dentro de determinado rótulo. E quando falamos em poder e status para realizar uma tradução ou adaptação, é nítido que Chaplin os tinha em grande medida, a ponto de poder fazer (quase) tudo com a sua obra.

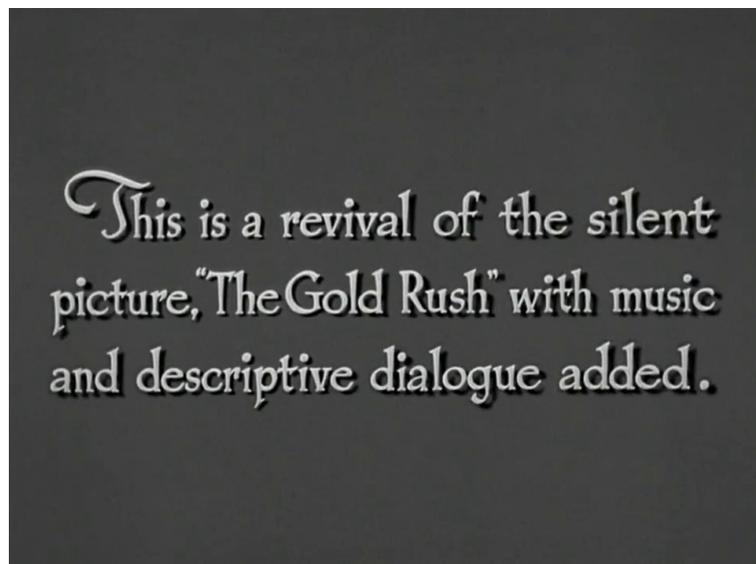
Com isso, chegamos ao final deste capítulo, que procurou discutir, através de alguns elementos teóricos dos Estudos de Tradução e de Adaptação, de que modo o processo e o produto da atividade de Chaplin poderiam ser definidos. Como pôde ser observado, mais que respostas, trouxemos possibilidades de reflexão. Mais do que a chegada a um conceito, permanecemos em uma constante travessia. No entanto, é fundamental fazer algumas escolhas e assumir determinados posicionamentos. Devido ao fato de a adaptação trazer, como já discutido, uma abertura conceitual e mesmo metodológica um pouco maior, pensamos no nosso objeto de pesquisa, o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) em suas duas versões, como um produto que tende mais para o lado da adaptação. Ao afirmar que ele “tende” para a adaptação, queremos dizer basicamente que a sua classificação como tradução também é válida, ou ao menos não é impossível. Desse modo, assumindo um direcionamento mais amplo para a adaptação, não nos esquecemos da tradução como possibilidade, que é sempre levada em consideração na discussão mais prática dos objetos de pesquisa.

E falando sobre o objeto, esse objeto que é falado por Charles Chaplin, é a ele que nos dirigimos de forma mais efetiva no próximo capítulo desta dissertação. Discutimos alguns aspectos que se destacam nesse processo de adaptação (ou tradução? ou tradaptação? ou apropriação?), pensados, sobretudo, com relação ao controle exercido sobre sua obra pelo criador Charles Chaplin. O capítulo é dividido, para uma maior organização e clareza, em seções que procuram discutir cada tipo de modificação ou acréscimo exercido por Chaplin. A consideração de cada tipo de mudança é fruto da própria observação dos filmes, da sensibilização sobre o que efetivamente chama a atenção para a pesquisa, e não de modelos prévios aplicados. Uma obra tão viva como a de Charles Chaplin, e especificamente um filme tão vivo como *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), que fala inclusive sobre a luta pela vida, não merecem ser congelados em sistematizações que calem as muitas vozes de Carlitos e de seu criador.

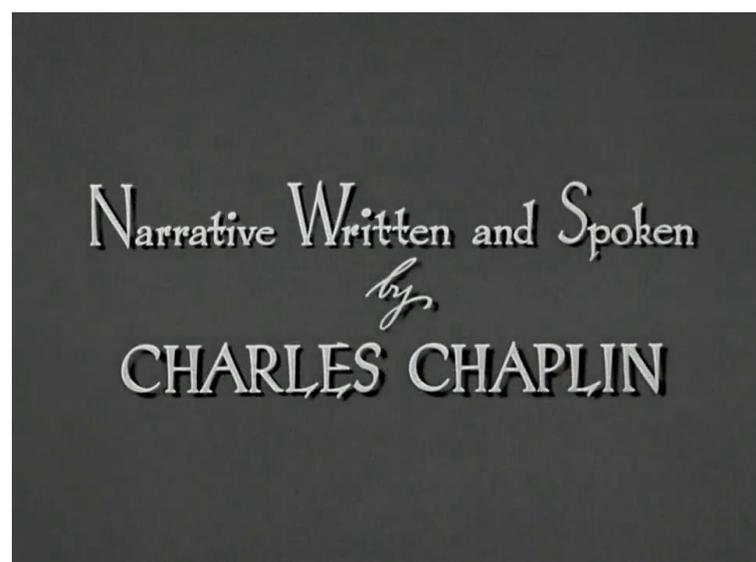
## CAPÍTULO 3- MUDANÇAS E CONFLITOS DE UMA OBRA NOS TEMPOS MODERNOS

### 3.1 Algumas considerações sobre um *revival*

A segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), de 1942, começa, logicamente, com os tradicionais créditos iniciais, que incluem a apresentação dos atores e da função de Chaplin como diretor e compositor da trilha sonora. No entanto, dentro dos créditos iniciais, dois intertítulos podem ser destacados. Estes, adicionados nessa segunda versão, trazem algumas informações sobre ela, principalmente sobre alguns acréscimos introduzidos com o som. Os intertítulos são trazidos abaixo, primeiramente a apresentação da nova versão:



E a apresentação de sua autoria:



Essas passagens são interessantes, pois trazem algumas informações e de certa forma uma conceituação sobre as atividades realizadas sobre a primeira versão, que deram origem à

segunda. Temos uma atribuição clara de autoria das falas a Charles Chaplin, que é o responsável pela “narrativa”. Além disso, vemos pelo primeiro quadro que há uma adição de “músicas e diálogos descritivos”. Desse modo, temos uma explicitação de algumas das modificações trazidas, aqui resumidas pela música (trilha sonora musical) e falas (entendidas em um sentido mais descritivo, em uma relação explícita com as imagens). Devemos enfatizar, no entanto, que as mudanças não correspondem apenas a esses elementos: há também a inclusão de efeitos sonoros diversos, mudanças na montagem do filme, e mesmo a voz de Chaplin exerce uma função mais complexa que a de apenas descrever os fatos na tela. De qualquer forma, essa explicitação das mudanças reforça que não se trata de um simples relançamento do filme anterior, mas, de fato, de uma nova versão.

A conscientização da segunda versão como, de fato, uma nova versão, é ainda mais direta em um termo utilizado no primeiro quadro, que funciona como espécie de nomeação da produção: *revival*. Esse termo, que é traduzido nas legendas em português como “reedição”, acaba por deixar mais clara a posição de “novidade” dessa versão, mas ao mesmo tempo também aponta para um caráter contraditório. Pode-se afirmar isso porque o filme é, ao mesmo tempo, uma nova produção, mas baseada em um produto antigo, que ganha “nova vida”, que é “revivido” em um novo contexto (aqui o termo *revival* fica ainda mais claro). Nesse sentido, podemos retornar a Linda Hutcheon, que afirma que o apelo das adaptações para o público e o prazer derivado delas viria do fato de a adaptação constituir uma “*repetição com diferença, familiaridade com novidade*”. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 158, destaque meu). Desse modo, há um prazer oriundo dessa condição complexa da adaptação: “talvez o verdadeiro conforto esteja no simples ato de quase repetir, porém sem fazê-lo, na revisitação de um tema com variações.” (p. 159). Esse desfrutar diferenciado da adaptação por seu público é chamado pela autora de “duplo prazer do palimpsesto” (p. 161), retornando com a ideia, já mencionada nesta dissertação, do palimpsesto, e enfatizando esse caráter de novidade e repetição. O prazer seria “duplo”, pois seriam (pelo menos) duas as camadas “sentidas” pelo público: a do texto fonte, percebido nas redes intertextuais da reescrita; e a da adaptação em si, que acrescenta suas criações e inovações em relação à base primeira. Essas características relacionadas, a repetição com diferença e o duplo prazer do palimpsesto, são bastante explícitas nessa segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), e mesmo destacadas e enfatizadas pela apresentação dos créditos iniciais.

No entanto, é fundamental não ignorarmos o fato de que todas essas colocações e questões sobre a experiência da adaptação são pensadas para uma situação específica: quando o público sabe que se trata de uma adaptação, e, além disso, conhece o texto (ou textos) base

dessa segunda versão. Em outras palavras, um público que tenha ciência das relações intertextuais estabelecidas com um texto fonte e o conheça minimamente. Essa experiência é caracterizada por Linda Hutcheon como “experienciar uma adaptação *como adaptação*”. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 166). Para a autora, para que essa experiência ocorra,

[P]recisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. (HUTCHEON, [2011] 2013, p.166).

E quando o público não experiencia a adaptação como adaptação? Quando, por motivos diversos, não reconhece o seu estatuto de reescritura e a obra a partir da qual ela foi formada? Apesar dessa experiência diferenciada do produto como adaptação pelo público, apontada como um de seus atrativos, esse produto, inclusive por razões comerciais, precisa ser “consumido” também pelos públicos desconhecedores (o termo é da própria autora [pp. 166-175]). Essa abertura a ambos os públicos é reforçada pela própria definição de adaptação: apesar de uma obra derivada, oriunda de uma produção anterior, deve manter autonomia em relação a ela, o que inclui a recepção. Os públicos desconhecedores têm um contato diferente com a adaptação em comparação com o realizado pelos conhecedores, mas trata-se de uma experiência válida:

E se somos públicos desconhecedores, em outras palavras? Tenho até aqui comentado que, nesses casos, nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. De um lado, isso é uma perda; de outro, significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 174).

Desse modo, a adaptação precisa pensar nesses dois públicos, um processo complexo e de inúmeros resultados possíveis, mas que deve ser observado a fim de que ela seja compreensível e aceita pelas pessoas: “os adaptadores devem satisfazer as expectativas e as demandas tanto do público conhecedor quanto do desconhecedor”. (p. 175).

Quando consideramos a segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) devemos pensar nessa experiência possível dos públicos desconhecedores. Além de considerar um desconhecimento normal do público de uma forma geral, que, por razões diversas, entra em contato apenas com a adaptação, nesse caso específico do filme de Chaplin há uma característica específica. Como já mencionado na discussão sobre a apropriação, a segunda versão em certo sentido ocupa o espaço da primeira obra, substitui o filme de 1925 como a “versão oficial” de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Com isso, a versão de 1942 acaba se distanciando mais do texto primeiro, o que inclui o conhecimento do público, e essa

necessidade de a adaptação se estabelecer como um produto autônomo do texto fonte se torna ainda mais importante. Essa autonomia na segunda versão é tão significativa que traz efeitos para a própria construção de obra, como uma consciência da obra sobre si mesma, manifesta principalmente através da fala de Chaplin, que será discutida ao longo deste capítulo.

De qualquer forma, quer o público conheça a primeira obra ou não, haja ou não esse duplo prazer do palimpsesto, consideramos muito importante a observação desse caráter complexo das adaptações, formado por lembrança e novidade, camadas anteriores e criações mais recentes. Mesmo que não sejam todos os públicos que percebam essa dimensão intertextual, ela contribui bastante para o enriquecimento da leitura dos processos e do produto, incluindo os elementos que dialogam em sua constituição; no caso específico desta pesquisa, essa consideração “palimpséstica” do texto é um dos pontos fundamentais de discussão e reflexão.

A seguir, são abordados e comentados alguns exemplos específicos da segunda versão do filme, que se referem mais diretamente às mudanças trazidas por Chaplin. Deve-se enfatizar aqui que não é realizada uma análise extensiva das duas versões do filme e de todos os elementos passíveis de discussão (análise que seria até impossível no espaço desta dissertação), ou mesmo uma comparação sistemática dos dois filmes. Nas próximas seções, nos concentramos em alguns exemplos considerados relevantes para a discussão desta pesquisa, cuja reflexão se desenvolve em torno de alguns temas já mencionados, como o caráter “multifuncional” de Charles Chaplin em relação à sua obra e mesmo sua condição “onipresente”, que se reflete nas próprias mudanças realizadas.

### **3.2 Sobre o Chaplin compositor**

Nesta seção, discutimos uma das últimas funções realizadas por Charles Chaplin, mas ao mesmo tempo de grande vitalidade, pois foi exercida até os seus últimos anos de vida: a função de compositor. A sua composição e produção de trilhas sonoras musicais sincronizadas para o cinema se inicia em 1931, com *Luzes da Cidade* (City Lights), e vai até os anos 70, em reedições com adição de trilha sonora para alguns filmes mudos anteriores. A sua carreira como compositor continuou mesmo após o fim da de diretor, que se deu no filme *A Condessa de Hong Kong* (A Countess from Hong Kong), de 1967. Essa sua faceta de compositor, de um modo geral menosprezada, é caracterizada por uma configuração bastante peculiar:

Charles Chaplin teve uma importante e curiosa participação nos processos de criação musical. Embora não fosse um músico de formação, Chaplin criava

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

Devido ao fato de este trabalho não focar as questões musicais em um sentido mais técnico ou erudito (e mesmo à falta de conhecimento aprofundado nessas questões deste que vos escreve), nesta seção serão comentados apenas alguns pontos que se destacam no acréscimo da trilha sonora musical.

Devemos, no entanto, primeiramente enfatizar que não existe exatamente uma passagem da ausência de música na primeira versão para uma presença na segunda. Apesar de no início de sua história não haver a gravação e posterior reprodução da música sincronizada em conjunto com a película da imagem, acompanhamentos musicais ao vivo eram realizados desde o surgimento do cinema. Berchmans (2012, p. 107) menciona que mesmo as exhibições dos irmãos Lumière, em 1895 (consideradas de modo geral fundadoras do cinema), foram acompanhadas de músicas tocadas no piano. O acompanhamento musical iria se desenvolver ao longo do tempo, chegando a orquestrações de temas clássicos, compostos anteriormente, ou mesmo a composições de trilhas específicas para determinados filmes, que eram executadas ao vivo como um verdadeiro concerto (pp. 108-109). Essa “musicalização” dos filmes mudos acaba por se refletir inclusive nas suas formas mais atuais, encontradas, por exemplo, nos DVDs desses filmes, como na primeira versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*). De fato, pelo menos nos casos dos longas-metragens mais conhecidos, é bastante difícil hoje em dia encontrá-los em uma forma completamente silenciosa, sem música. Algum acompanhamento, mesmo que só de “fundo”, sem grande função dramática, é acrescentado. No caso da versão de 1925 de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) presente no DVD utilizado para esta pesquisa, é isso que ocorre. O filme é acompanhado de uma trilha não original, que consiste basicamente na reunião de alguns temas (parte deles conhecida) tocados no piano. A trilha, na primeira versão, não funciona exatamente apenas como um “fundo” para as imagens; em alguns momentos pontua determinadas ações dramáticas (como brigas e perseguições), ou muda de tom, dependendo da cena (como alguns temas mais sentimentais para as sequências com Carlitos e Georgia). No entanto, mesmo com essas funções na trilha musical do filme de 1925, a composição de uma trilha sonora musical específica, sincronizada à imagem, acaba realizando uma função mais profunda e complexa, de certo modo dialogando

e mesmo mostrando novos caminhos que a imagem “silenciosa” não atingiria. Como pretendemos mostrar, essa função mais ampla e ativa da trilha sonora musical pode ser encontrada na segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), que apresenta uma composição específica realizada por Charles Chaplin. Um Chaplin tradutor/adaptador/compositor<sup>32</sup>, que atua em várias frentes na “recriação” da obra anterior, e, com isso, acrescenta novas dimensões e articulações de elementos, que, sem dúvida, possibilitam o estabelecimento de novos sentidos e leituras.

O próprio Charles Chaplin colabora para essas considerações sobre a importância da música no filme. Em primeiro lugar, antes de falar propriamente da composição, o autor destaca a importância das músicas como motivadoras para a concepção dos filmes mudos:

Músicas de extrema simplicidade me ajudaram a imaginar outras comédias. Uma delas, *Vinte minutos de amor*, cheia de trombolhões e correrias num parque (...), teve suas situações alinhavadas ao som da canção *É mostarda demais*, um dos mais populares *two-steps* de 1914. A canção *La violetera* preparou o tom de *Luzes da Cidade* e a canção *Auld lang syne* o tom de *Em Busca do Ouro*. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 251).

A presença da música vai ainda um pouco além, quando observamos que, mesmo que não houvesse ainda a gravação do som em conjunto com a do material visual, a sua execução era comum durante as filmagens na época do cinema silencioso: “Observemos que, muitas vezes, a filmagem dos filmes ‘mudos’ era igualmente acompanhada de um ‘fundo musical’, em geral tocado por um violinista presente no *set* de filmagem e que se destinava a sugerir a atmosfera buscada pelo diretor”. (AUMONT et al., [1994] 2014, p. 45). Podemos notar que a música existia e exercia funções significativas no contexto do cinema mudo, seja como acompanhamento das imagens, seja como um estimulante para a sua criação.

Desse modo, é possível dizer que mesmo os filmes “mudos” de Chaplin possuem a música de alguma forma entranhada em si (a própria comparação comum do ator com um dançarino ou mesmo bailarino colabora para essa afirmação). Essa “música na imagem” nos leva a pensar em uma questão ao menos interessante, que talvez não tenha resposta, mas sobre a qual podemos refletir: Seriam os filmes, então, *traduções* de músicas? Seriam traduções de composições musicais anteriores para a linguagem cinematográfica? No caso de *Em Busca do Ouro*, a música *Auld Lang Syne* é tão importante que aparece de fato no filme, na cena do *Réveillon*. Aqui se manifesta uma diferença significativa entre as duas versões: na primeira, há uma sugestão maior da canção, através dos intertítulos e imagens, enquanto o acompanhamento musical do piano a toca (ao menos nessa versão em DVD); na versão de

<sup>32</sup> Recordemos que o compositor da trilha sonora musical pode ser considerado também como um dos responsáveis pela adaptação nessa produção coletiva e cheia de “divisões do trabalho” que é o cinema.

1942, a canção é de fato “cantada” pelos participantes da festa, o que confere um maior tom de realismo a essa sequência.

Além dos comentários sobre a influência da música como motivadora para a criação dos filmes, Chaplin traz importantes considerações sobre a sua composição de trilhas sonoras. As declarações do autor se referem mais diretamente ao filme *Luzes da Cidade* (*City Lights*), mas podem ser estendidas também à obra de nossa pesquisa:

Enfim, terminei *Luzes da cidade*; só faltava gravar o fundo musical. Uma vantagem do cinema sonoro para permitir que se escolhesse a música. Assim, eu mesmo fiz a do meu filme. Procurei compor música delicada e romântica, para que contrastasse com o meu tipo de vagabundo, pois música fina dava às minhas comédias um toque de emoção. Os autores de arranjos musicais raramente compreendiam isso. Achavam que a música tinha de ser engraçada. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 381).

O autor prossegue, em um sentido ainda mais crítico, discutindo alguns elementos da função da música nos filmes e a sua atuação específica como compositor:

Mas eu lhes explicava que não queria competição; ao contrário, desejava que a música fosse um contraponto de graciosidade e encanto para exprimir sentimento, sem o que, como diz Hazlitt<sup>33</sup>, toda obra de arte é incompleta. Às vezes, um musicista metia-se a pontificar diante de mim, a falar nos intervalos precisos das escalas cromática e diatônica, mas eu o interrompia logo com esta observação de leigo: “Seja qual for a melodia, o resto é apenas floreio”. Depois de haver gravado a música de um ou dois filmes, comecei a examinar as partituras do regente com olho profissional, percebendo quando a composição estava ou não orquestrada demais. Se via muitas notas nos naipes de metal ou de madeira, dizia: “Está muito carregado nos metais.” ou “Tem madeira em excesso.”. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 381).

O diretor termina as suas considerações falando sobre o prazer da composição das trilhas musicais: “Não há nada que nos deixe mais em suspenso e excitado do que ouvir pela primeira vez os sons da nossa própria composição executados por uma orquestra de cinquenta figuras”. (p. 381).

Desse modo, as considerações de Chaplin, além de reforçar o seu caráter peculiar como compositor, mostram que o diretor tinha uma visão definida do que queria com relação às trilhas musicais: em certo sentido, pode-se dizer que a denominação de “chapliniano”, como um estilo típico dos filmes do cineasta que misturaria o cômico e o sentimental/trágico, também se aplica às músicas. No caso específico da segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), dado esse nível de consciência e essa visão crítica do cineasta, é possível considerar que haveria praticamente um *projeto* efetuado e botado em prática por Chaplin, do qual a composição da trilha sonora faria parte como um dos aspectos, e que pode ser

---

<sup>33</sup> A referência, apesar de não estar muito clara, parece dizer respeito ao escritor inglês William Hazlitt.

relacionado de maneira mais ampla com todos os elementos e procedimentos que formariam a sua atividade de tradutor/adaptador.

Outro ponto fundamental relacionado às concepções do diretor é que ele defende uma visão da música de cinema não como simples acompanhamento, mas sim como *contraponto*. Assim, a música não serviria apenas para valorizar determinados elementos já presentes na imagem, e tampouco atuaria apenas como mais um componente do filme, em conformidade com os demais; pelo contrário: ela atuaria em uma espécie de diálogo com os elementos visuais, gerando, em uma relação dialética, novos elementos, e provocando e criando novos sentidos. Sentidos esses que são resultado, mais que de uma relação de soma dos constituintes, do contato (e mesmo do atrito) constante entre imagem e música. Robert Stam aponta também nesse sentido, ao afirmar a música “é polissêmica, sugestiva e aberta a infinitas associações”. (STAM, [2000] 2011, p. 245), o que indica que a relação entre imagem e música no cinema pode estabelecer caminhos criativos e de múltiplas possibilidades.

A música, na nova versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), atua em pelo menos três direções ou registros distintos: em um tom mais tenso, dramático, nas cenas de aventura em que os personagens enfrentam as tempestades e a força da natureza; em um tom mais cômico ou leve, mas, como o próprio Chaplin diz, sem exageros ou caricaturas, em determinados momentos, como na refeição dos sapatos, em que atua em contraponto ao conteúdo trágico da cena; e, por fim, em um tom mais romântico ou sentimental. Podemos conferir esses momentos mais sentimentais da trilha, por exemplo, nas cenas de encontros entre Carlitos e Georgia, pontuadas por um tema específico que se repete ao longo do filme<sup>34</sup>. No entanto, essa parte musical mais sentimental vai além dos encontros entre Carlitos e Georgia. Seguindo as ideias de Chaplin, essa trilha romântica efetua uma espécie de equilíbrio entre as várias faces de sua obra. Ao mesmo tempo em que aponta para um possível par romântico, mostra também a desolação e mesmo a solidão de Carlitos (que se engana com relação aos cumprimentos de Georgia logo no início do filme, em seu primeiro encontro, e mais à frente é ignorado em uma promessa falsa de visita). A trilha sonora musical, desse modo, atua para reforçar o caráter complexo do Carlitos “maduro”, sobretudo o dos últimos anos de “carreira”<sup>35</sup>: ao mesmo tempo nobre e vagabundo, sentimental e farrista, sonhador e pragmático, cômico e trágico; mais herói, mas ainda anti-herói.

Concluindo as considerações sobre a música, trata-se de mais um aspecto do filme no qual Chaplin atua, e o qual o diretor influencia com a sua atividade de compositor. Essa

---

<sup>34</sup> O chamado *leitmotiv*.

<sup>35</sup> Relembrando que o personagem Carlitos foi criado em 1914 e aposentado em 1936.

“onipresença” do criador de Carlitos não é neutra ou livre de sentidos: o próprio diálogo frutífero entre música e imagem estabelecido no filme demonstra esses efeitos. Por fim, deve ser reforçado que a composição da trilha sonora musical é um elemento relevante e significativo da tradução/adaptação de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), que dialoga com os outros acréscimos e mudanças na constituição do produto final, a segunda versão do filme.

### 3.3 Efeitos sonoros: escolhas e implicações

Antes de iniciarmos a observação propriamente dita dos elementos do filme nesta seção, é importante discutir algumas questões relacionadas ao som no cinema. Deve ser destacado que, entre os materiais constituintes do cinema, é provavelmente aquele que demorou mais tempo para ser estudado; como Robert Stam ([2003] 2011) argumenta, houve de fato um “atraso” no estudo do som do cinema, em detrimento dos aspectos mais relacionados à imagem. O autor aponta inclusive uma visão convencional, nas considerações sobre a sétima arte, de que ela seria essencialmente visual; em consequência, o som seria “um mero acessório ou complemento da imagem”. (p. 238). No entanto, com o passar do tempo, e em conjunto com revoluções tecnológicas que destacaram a participação de elementos sonoros na experiência do cinema, esse elemento passou a ser mais valorizado e discutido.

Quando pensamos na passagem do cinema silencioso ao sonoro/falado, a mudança ultrapassou algumas das questões mercadológicas e econômicas relacionadas ao seu surgimento. De fato, havia um novo cinema a partir de então. Marcel Martin afirma que “o aparecimento do filme falado modificou toda a estética do cinema” (MARTIN, [1955] 2005, p. 137). O autor dá grande importância ao som para essa arte; diz que “o som faz parte da essência do cinema porque ele é, tal como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo”. Entre as contribuições do som para o cinema, Martin destaca o aumento da impressão de realidade, impressão esta que pode ser considerada uma das características fundamentais e diferenciadoras da sétima arte em comparação com outras mídias e artes relacionadas, como o teatro e a fotografia. (METZ, [1968] 2010).

Essa questão do aumento da impressão de realidade é abordada também por Robert Stam, no entanto, o autor aprofunda um pouco mais as considerações:

A reprodução do som, diversamente da de fenômenos visuais tridimensionais, não envolve perda *dimensional* – tanto o original quanto a cópia possuem uma energia radiante mecânica transmitida pelas ondas de pressão através do ar; assim, percebemos o som como algo tridimensional. Um objeto filmado perde uma dimensão ao ser gravado, ao passo que o som gravado mantém as suas dimensões; ele se origina como uma vibração no ar e segue funcionando da mesma maneira quando transformado em gravação.

O som “dobra” esquinas, mas os raios de luz são bloqueados; podemos escutar a trilha sonora de um filme tocando em uma sala vizinha, mas não conseguimos enxergar suas imagens. (...) Dado que o som penetra e ocupa o espaço, provoca uma estranha sensação de presença aumentada. Na verdade, assistir a um filme sem o som produz uma estranha sensação de achatamento. O som gravado, dessa forma, tem um maior coeficiente de “realidade” do que a imagem, podendo ser medido em decibéis e sendo capaz até mesmo de provocar danos ao ouvido. (STAM, [2003] 2011, p. 239).

Com isso, o som se desenvolve em um sentido dimensional diferente da imagem no cinema, o que afeta a percepção dos espectadores: “O som pode dar ao público a ilusão de um mundo de 360°”. (EDGAR-HUNT; MARLAND e RAWLE, [2010] 2013, p. 166). Deve-se, no entanto, enfatizar que se trata efetivamente de uma *impressão* de realidade, ou, em uma aproximação à citação acima, de uma *ilusão* de realidade, de uma ideia sugerida ao espectador de que aquilo que é visto se aproxima do “real”, ideia essa que é construída e produzida através de técnicas e procedimentos da própria produção cinematográfica. Ou seja, uma *construção*, com toda a artificialidade inerente a ela: “esse efeito de realidade não significa que o som também não seja mediado, construído e codificado pela escolha dos microfones, do ângulo de seu posicionamento, do suporte e equipamento de gravação, dos sistemas de reprodução e do trabalho de pós-produção”. (STAM, [2013] 2011, p. 239). Podemos notar que há todo um trabalho de criação envolvendo o som, que, a partir de determinadas escolhas, pode levar a determinados efeitos específicos. A escolha no trabalho com os efeitos sonoros é, como se verá a seguir, fundamental na segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush).

Além disso, antes de encerrarmos a introdução desta seção, não se pode ignorar que, apesar de no cinema dominante ter havido de fato um direcionamento do som nesse sentido de um efeito de realidade, o seu uso pode caminhar em outras direções, indo além de um mero acompanhamento da imagem: “a representação sonora e a representação visual não são absolutamente de mesma natureza” (AUMONT et al., [1994] 2014, p. 48). Desse modo, da mesma maneira que a música pode estabelecer relações complexas, em alguns casos de contraposição, em relação à imagem, também os efeitos sonoros podem estabelecer diálogos diferenciados com os outros elementos fílmicos. O som é um elemento que pode estabelecer funções e efeitos tão importantes quanto a imagem no cinema, e que está aberto a diferentes usos e possibilidades.

Retornando mais diretamente à segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), deve-se destacar que os efeitos sonoros não aparecem de forma extensiva ou completa ao longo do filme em sua segunda versão. Eles são adicionados em quantidade relativamente

pequena na obra. No entanto, essa mesma pequena quantidade aponta para uma efetiva escolha do cineasta Charles Chaplin. Em consequência, essa escolha de determinados sons específicos, que aparecem em momentos também específicos, indica que a presença dos efeitos não é fortuita, ou mero “enfeite” dispensável no conjunto da obra (assim como foi discutido acima com relação ao som no cinema de maneira geral). Os “sons” acrescentados exercem determinadas funções e provocam sentidos específicos, o que justifica a presença de uma seção neste capítulo dedicada a esse aspecto. A seguir, são levantados e comentados alguns exemplos do filme considerados mais importantes.

No primeiro ato do filme, quando estão Carlitos, Big Jim, e Black Larson na cabana, em um momento de extrema fome, Carlitos observa uma pequena vela localizada em cima da mesa. Na ausência de alternativa, coloca um pouco de sal para aumentar o sabor e come a vela! Black Larson, que estava um pouco distante, desconfia de algo estranho, e logo pensa na possibilidade de Carlitos ter comido a vela. Questiona o seu companheiro. Ele nega. No entanto, o Vagabundo, logo em seguida, começa a soluçar, indicando ter comido algo, mas algo que não foi digerido muito bem... Na primeira versão do filme esse soluço acaba sendo mais sugerido, amparado na representação da imagem. Na versão de 1942, o soluço está “efetivamente” presente em conjunto com a imagem. Esse acréscimo, além de colaborar para um maior efeito de realismo da cena, acaba por dar uma sensação de completude à sequência e mesmo ao efeito cômico, em que algo parecia estar “faltando” sem o som, espécie de núcleo da *gag*<sup>36</sup>. Esse uso consciente do som como base da *gag* ocorre de forma similar na cena em que o Carlitos engole o apito no filme *Luzes da Cidade* (*City Lights*), já comentada neste texto no primeiro capítulo. Nessa sequência do filme de 1931, o efeito sonoro é fundamental, e pode-se dizer que a cena seria quase impossível sem esse elemento.

Outro uso dos sons, este agora com uma função mais dramática, ocorre com os tiros. Esse tipo de acréscimo ocorre em várias cenas no filme:

- No primeiro ato, quando Big Jim e Black Larson se enfrentam para ver quem fica na cabana, e, além disso, disputam o domínio de uma arma, em determinado momento ela dispara (apesar da tensão, há um elemento cômico, já que Carlitos também está lá e foge desesperadamente da sua mira);
- Ainda no primeiro ato, Black Larson troca tiros com policiais que estavam à sua procura;

---

<sup>36</sup> A *gag* pode ser definida nesse contexto, de maneira simples, como uma espécie de piada audiovisual. Nos filmes de Chaplin, muitas *gags* envolvem a relação do personagem Carlitos com os objetos, tema já discutido nesta dissertação.

- No fim do primeiro ato, no momento de fome mais ensandecida, aparece um urso, e Carlitos o abate com um tiro;
- No segundo ato, são dados tiros na festa de *réveillon* que acontecia no *saloon*, mais especificamente no momento da virada do ano. Com o barulho dos tiros, Carlitos acorda de seu sono e de seu sonho (em que realizava a dança dos pãezinhos). Detalhe: os tiros foram dados por Geórgia. Nesse caso, o som dos tiros acaba por desempenhar uma função mais diretamente ligada à narrativa, já que é devido a esse som que Carlitos sai de seu estado de sonho e percebe que está só.

Através desses exemplos dos tiros, percebemos que o seu acréscimo, se não altera os sentidos, ao menos valoriza determinados elementos dramáticos ou mesmo narrativos. Além disso, através de uma mudança no efeito de realismo, altera-se a participação e o engajamento do público com relação ao material fílmico. Nesse sentido, retomamos as discussões já realizadas no capítulo anterior, relacionadas à ideia de Linda Hutcheon ([2011] 2013) de modos de engajamento. Conforme discutido anteriormente, apesar de não haver exatamente uma mudança dos modos (por exemplo, do mostrar para o contar) na passagem da primeira para a segunda versão, pode-se considerar que a forma como esse engajamento se dá é um pouco diferente em cada uma. Na segunda versão, devido à presença do som sincronizado (não apenas sob a forma de efeitos sonoros, mas também de falas e de músicas), há um direcionamento mais direto da percepção do espectador, o que se diferencia da imagem “silenciosa” e de leituras mais polissêmicas da primeira.

Outro exemplo que exerce uma função semelhante é o dos sons do ranger da cabana, que balança e se contorce com a força da tempestade. Isso se dá nos atos um e três, que se passam obviamente na cabana, mas principalmente no terceiro, em que há as consequências mais dramáticas da tempestade. No momento em que a cabana é “levada” para o limite do precipício, o vento a empurra, torce-a, com Carlitos e Big Jim dentro dela e inicialmente sem saber do que se trata. Apesar de o som dos rangidos da cabana não ser exatamente indispensável, ele acaba colaborando para o aumento da tensão nessas sequências, já que aponta para o perigo extremo e a situação limite em que se encontram os personagens. O ranger da cabana indica o seu deslocamento cada vez maior em direção ao precipício, e qualquer movimento dos personagens pode empurrá-la ainda mais, e até mesmo ser fatal para os dois exploradores.

No último exemplo abordado nesta seção, uma sequência do primeiro ato traz um uso de efeitos sonoros ainda mais sutil, que aponta para a capacidade dos filmes de Chaplin de levar a uma expressão e a uma criação de sentidos sem o uso das palavras. Estão na cabana

Carlitos, Big Jim e Black Larson, acompanhados de um cachorro. Em determinado momento, Big Jim, que já havia anunciado sua fome anteriormente, sai pela porta dos fundos da cabana, e o cachorro vai atrás dele. Pouco tempo depois o explorador volta, sem o cachorro. Big Jim começa a fazer movimentos estranhos com a boca, como se estivesse limpando os dentes. Carlitos sente algo estranho e começa a assoviar. Só depois disso, o cachorro aparece, para alívio de Carlitos. Na versão muda temos as indicações visuais (que já são suficientes, diga-se de passagem). Na versão sonora, temos os sons da boca de Big Jim e do assovio de Carlitos. O mais importante nesse caso é que os sons reforçam determinadas ideias e sentidos presentes nessa cena, mas não alteram a estrutura “muda” dela. Através quase somente de gestos, há o sumiço do cão, a sugestão de que Big Jim se alimentara dele e a resolução (positiva) do caso. Nesse exemplo, a palavra *sugestão* é fundamental, e indica uma característica do cinema do diretor: ao mesmo tempo todo o necessário é sugerido, mas nada é dito de maneira explícita, o que, em outros contextos, pode ser um meio eficiente de evitar determinada censura, e, nessa cena específica, atua na criação da dúvida sobre o que de fato ocorreu, dúvida que só é dissipada alguns momentos depois, com o retorno do cachorro. Chaplin poderia nessa segunda versão ter verbalizado a situação, utilizando a sua fala para apresentar e comentar explicitamente o que aconteceu, mas essa verbalização somente explicaria de maneira adicional e acessória algo que já é inteligível através da sugestão das imagens “silenciosas” do filme e também dos efeitos sonoros, no caso da segunda versão. Desse modo, o diretor evita a criação de redundância, deixando certa forma de silêncio (relacionada à ausência de verbalização) falar mais alto na sequência.

Um ponto interessante, que de certo modo se relaciona com as discussões acima, é que o cinema mudo, à sua maneira, já possuía determinadas formas de representação sonora, mesmo que o som ainda não existisse em um sentido físico nos filmes. De fato, o cinema mudo podia “retratar” o som através dos recursos que lhe eram possíveis na época, ou seja, através das imagens. Manzano (2003, pp. 39-52) desenvolve sua argumentação nesse sentido, mostrando que o cinema mudo tinha desenvolvido procedimentos, através de determinados recursos de sua estética e linguagem, para trazer uma ideia ou sugestão de som aos espectadores. Podemos citar como procedimentos: construção e ritmo da montagem; destaque dado à fonte de determinada emissão sonora, através, principalmente, de *closes*; destaque dado à pessoa ouvindo o som; utilização de intertítulos com onomatopeias, entre outras formas de representação. O autor chega a afirmar, em um sentido relativamente próximo das considerações de Chaplin quanto à música nos seus filmes ([1964] 2012), que haveria uma “tradução sonora para o cinema ‘mudo’, inclusa na imagem” (MANZANO, 2003, p. 43).

Desse modo, assim como a música seria de alguma forma traduzida nos elementos visuais do filme silencioso, também os efeitos sonoros passariam por esse processo de tradução, ou mesmo de adaptação, já que eles implicam uma mudança significativa na passagem de linguagens. Nesse sentido, podemos considerar que há uma tradução/adaptação da manifestação física do som para formas de representação visual. Devemos destacar que, nesse caso específico, haveria, mais propriamente, a existência de *procedimentos* de tradução ou adaptação no interior das obras, em determinados trechos delas, o que difere um pouco essas considerações das de Linda Hutcheon ([2011] 2013), por exemplo, que aborda principalmente a adaptação enquanto releitura extensiva de uma obra. No entanto, penso que, ao menos enquanto leitura, essa possibilidade teórica é válida, já que aponta para uma passagem de linguagens e mídias e a conseqüente transformação inerente a esse processo.

Com essas últimas considerações, queremos mostrar, em primeiro lugar, que o “silêncio” do cinema mudo não é vazio de sentido: ele traz, entre outras, formas de representações sonoras e verbais. Em segundo lugar, referindo-se ao acréscimo dos efeitos sonoros na segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), seria possível afirmar que os sons não surgem do “nada”, não são traduzidos e adaptados a partir de um “vazio” da versão anterior, mas sim de determinados elementos implícitos ou representados na imagem, que são explicitados ou transformados na forma sonora. No entanto, devemos reforçar que o acréscimo dos elementos sonoros, ou seja, de música, efeitos e falas, nessa atividade de tradução/adaptação de Chaplin vai além de uma mera recuperação de elementos implícitos anteriores, ou mesmo de um sentido muito restrito de adaptação, que consideraria apenas as mudanças “inevitáveis” na passagem de uma versão à outra (como as referentes às mudanças tecnológicas). Chaplin de fato se apropria de sua obra, e a menção à apropriação aqui se liga diretamente às considerações de Julie Sanders (2006). As mudanças e transformações na passagem da primeira para a segunda versão são freqüentes e profundas, levando a um distanciamento significativo em alguns aspectos. E são justamente essas mudanças mais intensas, que trazem impactos mais significativos sobre a obra, que veremos nas duas seções seguintes deste capítulo.

### **3.4 A(s) fala(s) de Chaplin**

A próxima das modificações realizadas no filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) que é comentada nesta dissertação é também a que provavelmente mais se destaca entre todas: o acréscimo das falas. Deve-se enfatizar que esse acréscimo é realizado pelo próprio Charles Chaplin, e somente por ele, ao longo de todo o filme. De todas as modificações na obra, foi,

primeiramente, sobretudo essa adição da fala que me levou a discutir a atividade do autor, indicando a possibilidade de refletir sobre a transformação da primeira versão do filme na segunda como um processo de tradução ou adaptação.

Esse acréscimo das falas, devido talvez à sua configuração peculiar, mesmo dentro da filmografia de Chaplin, apresenta-se como um processo complexo e bastante rico. As falas do cineasta não se manifestam apenas de uma única maneira e com apenas um sentido. Pode-se dizer que elas ocupam algumas funções e papéis ao longo da obra, que vão desde um movimento mais explícito de aproximação da primeira versão até uma criação deliberada do autor; as falas trazem novos recortes para determinados elementos e mostram como a voz de Chaplin pode “guiar” o espectador audiovisual e de alguma forma controlar os sentidos da obra. Se quisermos entender o processo e o produto da tradução/adaptação de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), é necessário discutir um pouco as configurações da fala do cineasta em seu filme e em que sentido elas podem ajudar na reflexão mais ampla pretendida nesta dissertação, sobre o caráter “polivalente”, multifacetado e, de alguma forma, controlador da atividade de Chaplin.

A seguir, são trazidos alguns exemplos de acréscimos da fala do cineasta considerados mais relevantes para esta dissertação. A fim de facilitar e organizar a discussão dos elementos, pensamos em uma divisão das falas em dois grandes blocos, resultado de uma distinção conceitual relativamente simples, mas útil para esta pesquisa. Conforme Edgar-Hunt, Marland e Rawle discutem, o “som pode ser grosseiramente dividido em duas categorias: diegética e não diegética”. (EDGAR-HUNT; MARLAND e RAWLE, [2010] 2013, p 166). O som diegético “(ou real) se refere a qualquer som que emana do mundo fictício (a diegese) no filme” (p. 166); isso inclui as vozes das personagens, efeitos sonoros pertencentes à diegese, e música proveniente de uma fonte diegética, como em um show que ocorre no filme, por exemplo. O som não diegético “(ou de comentário) refere-se ao som de qualquer coisa que não emana do mundo ficcional” (p. 166), o que inclui a narração, efeitos sonoros dramáticos ou imaginários e a trilha sonora musical (considerando a sua forma mais tradicional e predominante, não diegética). Deve-se destacar que na divisão diegético/não diegético, o som não precisa ter sido necessariamente produzido e gravado no momento da filmagem: “Isso não deve ser confundido com o som ao vivo ou da pós-produção. O som diegético pode ser, e geralmente é, acrescentado na pós-produção” (p. 166). Dada essa distinção conceitual, esta pesquisa divide as manifestações da fala de Chaplin em duas categorias: comentário/narração e diálogo. Na primeira categoria, pensamos nos momentos em que a fala de Chaplin se distancia mais da diegese e o autor basicamente narra ou comenta o que se passa na tela. Na

categoria dos diálogos, o autor busca se aproximar das falas manifestas no mundo ficcional do filme, ou seja, os diálogos dos personagens, inclusive com elementos de interpretação diferenciados para cada um deles.

No entanto, ao mesmo tempo em que essa distinção é útil, ela também deve ser relativizada e problematizada, devido às próprias características peculiares da manifestação da fala de Chaplin no filme. Em primeiro lugar, devemos deixar claro que na fala de Chaplin os limites e fronteiras entre narração/comentário e diálogos não são tão rígidos e definidos: muitas vezes não há um intervalo ou “espaço” entre os trechos em que Chaplin comenta sobre o que se passa no filme e aqueles em que ele representa as falas dos personagens; em alguns momentos, em uma mesma “frase” o cineasta passa de uma narração para um comentário e vice-versa. Além disso, a própria configuração da fala como realizada por uma única pessoa confere características diferentes ao que seriam os diálogos da obra. O próprio Chaplin realiza todas as falas, o que inclui algumas das personagens femininas. Com essa característica, a relação entre voz e personagem e o estabelecimento de uma identidade entre elas ganham contornos diferenciados com relação às práticas mais comuns no cinema clássico, incluindo certo estranhamento, o que pode gerar um distanciamento na percepção do filme<sup>37</sup>. Desse modo, vimos que as características dessa manifestação da fala de Chaplin apontam para uma relativização de qualquer tipo de divisão rígida ou definitiva<sup>38</sup>. A própria fala de Chaplin transita entre definições, e uma categoria específica pode apresentar características e elementos de outra.

De qualquer forma, essa relativização não inviabiliza o uso nesta dissertação das duas categorias apresentadas. Essa divisão, além ajudar na organização e certa sistematização da discussão, inclusive colaborando para a observação de determinados elementos, diz respeito de fato ao objeto de pesquisa e à sua manifestação. Apesar de, mais acima, termos dito que as peculiaridades da fala de Chaplin colaboram para uma relativização das categorias (o que de fato ocorre), essa mesma fala do cineasta apresenta características que se aproximam dos conceitos apresentados, o que inclui a sua distinção em duas categorias. Isso se dá porque, apesar de não haver uma separação rígida, a fala de Chaplin se aproxima ora do som diegético, ora do não diegético, e podemos considerar que a atuação de Chaplin é realmente diferenciada para cada uma dessas categorias. Com isso, queremos dizer que o próprio

---

<sup>37</sup> Esse distanciamento na percepção da segunda versão do filme será mais discutido posteriormente.

<sup>38</sup> Essa relativização das divisões foi um dos motivos de uma modificação sutil, mas significativa, na organização desta seção (3.4). Inicialmente, havia sido pensada uma divisão em subitens, com cada um discutindo uma das categorias propostas. No entanto, com a conscientização dos problemas da rigidez dessa divisão, optou-se pela discussão desta seção em um único bloco, que aponta melhor para os contatos entre as categorias e mesmo favorece a sua explicitação na discussão.

trabalho do diretor no acréscimo das falas estabelece esse registro duplo, o que aponta talvez para uma ciência do cineasta da importância nessa versão dessas duas formas da fala: aquela que pertence ao mundo ficcional e aquela que se situa “fora” dele, mas que ao mesmo tempo cria esse mundo e lhe dá sentido.

O primeiro grupo das falas, em que Chaplin narra, comenta ou explica determinado fato ou acontecimento do filme, é provavelmente o que aparece de modo mais extensivo ao longo da obra e também é o mais complexo, que se prestaria inclusive a possíveis subdivisões. De fato, Chaplin pode ser aqui tanto um narrador no sentido mais tradicional, distanciado, contando à sua maneira a história da busca do ouro, como também tecer comentários relativos aos acontecimentos e “adentrar” na história, deixando mais uma marca de sua presença. Aqui a função de Chaplin como tradutor/adaptador, mas, sobretudo, tradutor, fica explícita. O autor explica em palavras o que se passa na tela, ou seja, o material visual; de algum modo, ele traduz para a sua fala as imagens do filme. Lembremos que aqui, assim como em toda a dissertação, entendemos o termo tradução como uma atividade criativa, que inevitavelmente inclui modificações. Nesse sentido, pode-se dizer que Chaplin realizaria uma *interpretação* das imagens, o que aproximaria mais ainda essa atividade da tradução, que pode ser entendida como um ato de interpretação. (JAKOBSON, [1959] s/d, pp.64-65).

Foi dito acima que uma das atribuições dessa fala não diegética de Chaplin seria a de narrador. A narrativa fílmica, o que inclui a função do narrador, possui algumas características próprias e distintivas em relação a outras artes. Devido à própria complexidade do assunto, que poderia gerar uma pesquisa inteira somente sobre ele, esta dissertação não pretende abordar o tema em profundidade. No entanto, algumas considerações, principalmente as que discutam essa especificidade da narrativa fílmica, merecem ser abordadas. Nesse sentido, as contribuições de André Gaudreault e François Jost ([2005] 2009), que discutem sobre o tema em profundidade, merecem ser mencionadas. Em primeiro lugar deve ficar claro que a narração no cinema apresenta-se de modo bastante diferente de sua contraparte mais tradicional, a literária. E isso se dá principalmente devido a uma característica já mencionada do cinema, o fato de ele constituir uma mídia plurimidiática, ou seja, formada por várias mídias (CLÜVER, 2011). Desse modo, ele difere do texto literário, marcado, ao menos em sua forma mais tradicional, pela mídia escrita ou verbal. Mas em que sentido isso influencia a narrativa fílmica?

Referindo-se mais especificamente ao cinema sonoro, a forma em que a sétima arte se estabilizou, Gaudreault e Jost diriam que ele constituiria uma dupla narrativa, ou, em outros termos, haveria um “dualismo de direito do filme sonoro”. (GAUDREULT e JOST, [2005]

2009, p. 43). Essa dupla narrativa seria resultado dos dois materiais principais que constituem o filme: a imagem e o som, representado principalmente pelos elementos verbais, tanto nos diálogos quanto na fala em voz *over*<sup>39</sup>. Essas duas facetas do cinema transmitiriam informações narrativas. Com relação aos materiais verbais, eles podem ser identificados à *narração*, relacionada à literatura oral ou escrita, mas com características específicas no cinema, que consiste no uso de determinado material verbal para a transmissão de “informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido”. (GAUDREULT e JOST, [2005] 2009, p. 39). Na narração fílmica é feita a referência a um narrador, a instância responsável por transmitir essas informações, e que utiliza a principalmente voz *over* nessa tarefa. O narrador pode corresponder tanto a um personagem quanto a uma “voz” externa, o que é o caso dessa segunda versão de *Em Busca do Ouro*, pois em nenhum momento o cineasta liga a origem de sua fala a qualquer personagem específico, como Carlitos, que seria o mais provável caso houvesse essa ligação<sup>40</sup>. Desse modo, Chaplin atuaria como narrador, utilizando a voz *over* para apresentar e relatar os acontecimentos do filme<sup>41</sup>. No entanto, os materiais verbais sonorizados, além dos outros elementos sonoros, não são os únicos a transmitir informações narrativas. A imagem também atua nessa função; no entanto, a narração da imagem é diferente daquela realizada através dos materiais verbais; aqui, não se trata de *contar* uma narrativa qualquer, mas sim de mostrá-la. Essa forma de manifestação da narrativa é chamada pelos autores de *mostração*<sup>42</sup>. Do mesmo modo que a narração verbal, a *mostração* também necessitaria de uma instância responsável pela sua organização e transmissão (que no caso da fala corresponderia ao narrador). Gaudreault e Jost ([2005] 2009), com isso, argumentam que haveria no filme uma instância superior, responsável pela organização de todos os seus elementos, sobretudo da imagem. Os autores mostram (p. 43) que essa instância é nomeada de várias maneiras distintas, dependendo da perspectiva teórica e da escolha de quem aborda esse tema;

<sup>39</sup> Dito de maneira simples, a voz *over* seria uma voz que geralmente apresenta alguma forma de narrativa, e que não é advinda do contexto do mundo ficcional do filme, a *diegese*. Desse modo, seria uma voz não *diegética*. Diferencia-se da voz *in*, advinda de fonte direta na *diegese* (algum personagem que fala), pronunciada no quadro, e da voz *off*, também advinda de origem direta, mas de personagem fora de quadro. (GAUDREULT e JOST, [2005] 2009, p. 96).

<sup>40</sup> Já que Carlitos é o personagem representado por Chaplin no filme, e, além disso, é ligado ao cineasta de maneira fundamental ao longo de sua filmografia.

<sup>41</sup> De certa forma, em uma visão técnica, toda a fala de Chaplin na segunda versão de *Em Busca do Ouro* corresponderia à voz *over*, já que ela é dita de uma posição “superior” e externa pelo cineasta. No entanto, como discutimos acima, nos casos em que Chaplin busca reproduzir os diálogos, há uma aproximação do som *diegético* (que corresponderia nesse contexto à voz *in*), o que confere diferenças de função e sentido nas manifestações da fala de Chaplin ao longo da obra e relativiza conceituações demasiado rígidas.

<sup>42</sup> Aqui pode ser estabelecido, tanto pela proximidade dos termos quanto conceitualmente, um diálogo com o modo de engajamento mostrar, apresentado por Linda Hutcheon ([2011] 2013). Em ambos os casos é dado destaque a essa percepção mais direta, oriunda das imagens.

mencionamos dois termos entre esses, que são os mais abordados por Gaudreault e Jost ao longo de sua obra: *meganarrador* ou *grande imagista*.

Consideramos já suficientes os elementos teóricos sobre a questão da narrativa fílmica apresentados, ao menos para os fins desta dissertação. No entanto, precisamos discutir agora um pouco as implicações dessas conceituações, sobretudo em relação com o(s) nosso(s) objeto(s). Em primeiro lugar, vemos como a narrativa cinematográfica é complexa e multifacetada, formada por elementos diferentes, elementos esses que inclusive não se articulam da mesma maneira, e que podem estabelecer diálogos interessantes entre si. Em segundo lugar, podemos ver que as duas versões de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) trabalham essa questão da narração de maneira distinta, pois a tradução/adaptação adiciona novas dimensões à segunda obra. Na versão silenciosa do filme, predomina quase totalmente a mostração, mesmo que a presença dos intertítulos adicione algumas camadas da narração no seu sentido verbal. Na segunda versão, por outro lado, há a adição da narração em voz *over*, e, em consequência, a presença do narrador Chaplin. Retornando à caracterização por Gaudreault e Jost, podemos considerar que o acréscimo da fala levaria, nessa segunda versão, ao seu estabelecimento como dupla narrativa, já que a narrativa trazida com a fala atuaria em conjunto com a anterior, já estabelecida, representada pela imagem (e organizada pelo meganarrador). Desse modo, a segunda versão apresenta, em comparação com a primeira, uma configuração narrativa bastante diferenciada, que se aproveita tanto da imagem quanto das falas e dos sons. Com isso, observamos que, mais que possível, a mudança é inevitável nesse processo de tradução/adaptação.

Retornando à observação dos elementos da fala de Chaplin, é importante relembrarmos, como discutido no segundo capítulo, que talvez a função inicial da fala nessa segunda versão, que ocorre em um nível mais imediato, seja a de substituir os intertítulos de fundo preto típicos dos filmes “mudos”, ausentes nessa versão<sup>43</sup>. No entanto, mesmo quando pensamos no acréscimo da voz em um primeiro nível de substituição dos intertítulos, ela por si só acrescenta uma dimensão diferenciada ao filme, dimensão essa diferente de certa “frieza” da escrita. Isso deve ser levado ainda mais em conta quando lembramos que essa fala sai do ator Charles Chaplin, que traz a sua interpretação para o texto; o termo “interpretação” aqui se refere principalmente à atividade do ator em “dar vida” ao texto, mas também, reforçemos, relaciona-se à atividade de tradução/adaptação. Apesar de Chaplin ter se notabilizado como ator do cinema mudo, isso não deve ser creditado a uma deficiência na

---

<sup>43</sup> Tema que já foi abordado no segundo capítulo, quando foi discutido o tema da intermedialidade.

atuação vocal; muito pelo contrário: embora em menor quantidade, são também notáveis os momentos em que a sua fala foi importante para a criação de efeito cômico ou dramático. Podemos citar, entre outros, dois exemplos, que tocam, respectivamente, nessas duas faces de sua obra: a já comentada cena da canção de Carlitos em *Tempos Modernos* (*Modern Times*), em que, mesmo na ausência de uma língua “com sentido”, sua voz se apresenta como um elemento marcante e provocador; e, também, uma das mais conhecidas cenas de sua filmografia, a do discurso final em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*), sequência em que o cineasta fala através do personagem do Barbeiro Judeu, discute temas polêmicos do momento e aponta perspectivas para a posteridade. Essas duas cenas ajudam a mostrar que o acréscimo da voz no filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) não é neutro: devido à própria especificidade da voz, esse elemento da tradução/adaptação traz novas perspectivas e construções de sentido para a obra.

Logo no início do filme, Chaplin realiza uma fala mais introdutória, mostrando o tema da busca do ouro e dos perigos que ela traz, que é acompanhada por imagens das montanhas e dos exploradores: “Durante a corrida do ouro, o Alasca era o sonho de milhões de homens atraídos pela implacável sereia do Grande Norte e seu domínio glacial inexplorado. O Passo Chilkoot<sup>44</sup> era a grande barreira para os campos de ouro. Além desse desfiladeiro, uma miséria indizível. Muitos perderam suas vidas lá... outros perdiam a coragem e voltavam. Mas os bravos continuavam.”. Logo a seguir, um personagem é apresentado: “No coração do norte glacial, profundo e silencioso vazio... surge um intrépido e solitário garimpeiro.” Carlitos é esse solitário garimpeiro (“lone prospector”), denominação que aparece inclusive nos créditos iniciais. De uma forma geral, essas duas introduções se caracterizam por um tom mais sério e mesmo épico, com a escolha de algumas construções metafóricas que procuram dar uma dimensão grandiosa da aventura no Alasca. De qualquer forma, esse tom mais solene é quebrado logo em seguida com a introdução efetiva, visual, de Carlitos, que atravessa um desfiladeiro e é seguido (sem o saber) por um urso. Essa quebra do tom lembra as considerações de Chaplin ([1964] 2012) sobre a trilha sonora musical, que deveria atuar em contraposição à imagem. Aqui não se trata da música, mas as falas também atuam em alguns momentos dessa versão em um sentido mais de contraposição que de reforço das imagens, o que pode auxiliar na criação de efeitos cômicos. Apesar do tom épico, a fala de Chaplin nesses trechos ainda apresenta uma função relativamente próxima da do intertítulo, introduzindo e descrevendo alguns elementos importantes da narrativa.

---

<sup>44</sup> Passagem montanhosa no Alasca.

Um pouco mais adiante, Chaplin caracteriza Carlitos como um verdadeiro descobridor, valorizando o seu lado heroico: “Otimista, nosso Cristóvão Colombo (em inglês há ainda o adjetivo/diminutivo ‘little’) seguia eu caminho”. Essa fala introduz uma cena curta, mas que apresenta uma das manifestações da fala de Chaplin mais interessantes de todo o filme, que aponta para a complexidade do processo de tradução/adaptação. Carlitos está descendo uma região bastante íngreme de uma montanha. Interrompe a descida por um momento; reflete um pouco, e em vez descer “naturalmente”, decide escorregar pela montanha como uma criança em um escorregador. Essa cena curta, com a singeleza e a eficiência cômica típicas de Chaplin, é acompanhada de uma fala também curta, mas relativamente complexa. Essa fala apresenta particularidades da língua em que é pronunciada, o inglês, por isso deve ser apresentada primeiramente nessa forma: “Then [he] stopped, stepped, slipped and slid”. Comentemos um pouco mais.

Como pode ser observado, trata-se de uma frase curta, composta basicamente por quatro palavras (*stopped, stteped, slipped, slid*). É importante destacar também que esse é de fato um acréscimo da segunda versão do filme, portanto, um elemento exclusivo dela. Esses quatro verbos (que corresponderiam basicamente a “parar”, “dar um passo”, “escorregar” e “deslizar”) acabam estabelecendo uma relação com a imagem que vai além do sentido “literal” expresso por ela, relacionado ao escorregão de Carlitos na montanha. A própria materialidade das palavras, principalmente a sua sonoridade similar, estabelece novos sentidos, que vão além de um lado puramente semântico. Os quatro verbos começam com a mesma letra e três deles também terminam de modo parecido (“ped”). Os dois primeiros começam com as letras “st”, enquanto os dois últimos iniciam com “sl”. Com isso, percebe-se que há toda uma construção dos verbos envolvendo paralelismo e rimas, um jogo de palavras que vai além dos significados em sentido mais estrito (semântico). E pode-se dizer que esse jogo de palavras, que essa “brincadeira” de Chaplin, acaba por realizar um efeito cômico, ou, melhor dizendo, acaba por acrescentar um efeito cômico àquele já presente na sequência das imagens ou acentuá-lo.

Em certo sentido, podemos até mesmo pensar na seguinte questão: o acréscimo desse jogo de palavras pelo cineasta constituiria uma tentativa de traduzir um elemento cômico das imagens para uma construção verbal? Desse modo, essa fala específica de Chaplin constituiria uma tradução (intersemiótica) das imagens, que buscaria reinterpretar o elemento do humor em uma nova linguagem? Dados esses questionamentos, vemos que, mesmo conceituando o filme em sua totalidade como tradução/adaptação, é possível considerar que em seu interior haveria, em uma escala mais específica, outros elementos ou processos que também poderiam

ser relacionados à tradução e à adaptação. Esses procedimentos internos, como o da frase citada acima, atuariam na realização de uma espécie de transposição entre linguagens e mídias, principalmente a imagem e a fala. Essa ideia de transposição nos faz lembrar tanto do conceito de adaptação de Hutcheon ([2011] 2013), quanto do próprio termo “transposição midiática”, relacionado à intermedialidade (CLÜVER, 2011). No entanto, esses conceitos devem ser retomados eles próprios de maneira “adaptada”, já que ambas as perspectivas teóricas tratam das obras enquanto totalidades, e não de procedimentos e elementos internos a elas, o que seria o caso nesse contexto. Isso mostra a complexidade envolvida nas falas de Chaplin, e mais que isso, na tradução/adaptação de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) como um todo: essa atividade, além de uma orientação voltada para a totalidade da obra, é formada também por esses procedimentos e elementos “tradutórios” internos. Aqui se evidencia ainda mais o caráter palimpséstico da segunda versão, já que a própria tradução/adaptação do filme ocorreria em “camadas”, o que inclui desde as mais amplas e gerais até as mais internas e específicas.

Há ainda nesse trecho outra dimensão relativa à tradução, dessa vez em um sentido mais tradicional, relacionado à língua, principalmente a passagem de uma língua à outra (tradução interlingual). O jogo de palavras realizado nessa fala de Chaplin, construído em torno de rimas e paralelismos, se baseia fundamentalmente no material sonoro da língua inglesa. Isso dificulta a sua tradução para outra língua, já que nesse trecho a materialidade verbal (ou significante) é talvez tão importante quanto o significado (de fato, a materialidade colabora bastante para a construção do sentido nesse trecho). O tradutor é colocado em uma posição bastante difícil, já que, se o próprio “significado” nunca é exatamente o mesmo entre as línguas (apesar de certa pressuposição de contatos, caso contrário a atividade de tradução seria quase inviável), a situação se torna ainda mais problemática no caso do significante. Cada língua tende a utilizar construções que dão destaque à materialidade dos enunciados, como os jogos de palavras, de maneiras específicas, o que é fruto da própria diferença de cada língua em elementos como fonética, léxico, morfologia etc. Desse modo, a passagem para outra língua de um trecho como o citado, em que os materiais verbais são extremamente significativos, coloca dilemas e dificuldades específicas para o trabalho do tradutor.

Mais do que uma dificuldade, é possível dizer até mesmo que há uma dimensão de *intraduzibilidade* nessa passagem. A intraduzibilidade é vista aqui mais como uma perspectiva para a realização da tradução do que um impedimento. Ela se relaciona à dificuldade da realização da tradução, nesse caso específico, devido à presença forte da materialidade verbal da língua inglesa. No entanto, o mais importante é que, apesar dessa

dificuldade, *há a tradução*. De alguma forma, o impasse é superado ou lidado pelo tradutor. Retornando à frase dita por Chaplin, é como se, para conseguir traduzir em palavras uma passagem visual cômica aparentemente intraduzível, só fosse possível uma transformação para outra passagem intraduzível, agora verbal. Essa situação problemática é expressa na tradução contida nas legendas da versão em DVD utilizada nesta pesquisa: “Então ele para, avalia, escorrega e se levanta”. Devido à dificuldade em conciliar a parte do sentido e a do jogo de palavras, é concedida uma preferência ao sentido.

No entanto, a tradução na legenda acaba envolvendo também um elemento de criação e modificação (adaptação), já que há a presença dos verbos “avalia” e “levanta”, ausentes na fala em inglês. Apesar dessa ausência, as ideias relacionadas a ambas as palavras estão presentes de certa forma nas imagens, que mostram Carlitos refletindo antes de escorregar na montanha e se levantando após a “descida”. Com isso, mesmo que a versão na legenda em português inevitavelmente perca parte do efeito cômico do jogo de palavras da fala em inglês, ela estabelece uma relação no mínimo interessante com a imagem fílmica, destacando elementos que não são destacados na fala de Chaplin. Desse modo, a intraduzibilidade aqui não deve ser entendida como impossibilidade, mas sim como um desafio à tradução, e os dois sentidos da palavra “desafio” devem ser considerados: como uma dificuldade, algo que pode criar dúvidas e impasses; mas também como algo que convida o tradutor, algo que o provoca e instiga a sua busca por alternativas e criações. Esse trecho pequeno, de poucos segundos, mostra o caráter criativo e inovador das adições realizadas por Chaplin em sua obra, que justificam e reafirmam a sua denominação, já discutida anteriormente, como tradutor/adaptador, principalmente adaptador.

A seguir, podemos partir para o modo como Chaplin, através de sua fala, caracteriza os dois personagens mais importantes da trama depois de Carlitos: Georgia e Big Jim. Essa caracterização demonstra um pouco mais como a fala do cineasta de fato acrescenta novos elementos ao filme, direcionando de certo modo a construção dos sentidos. Georgia é apresentada no início do segundo ato, logo após um comentário introdutório sobre a cidade construída em torno da mineração. A primeira apresentação da personagem se dá com uma simples palavra, a pronúncia do seu nome: “Georgia”. Trata-se, na verdade, de uma fala trazida dos intertítulos da primeira versão, que também introduzem a personagem apenas com o seu nome (em um fundo diferenciado, com uma flor), e que se repetem algumas vezes. Essa introdução unicamente com o nome traz uma ideia de romantismo em ambas as versões. No entanto, na segunda versão, o acréscimo da fala traz uma dimensão dramática e interpretativa que intensifica os elementos românticos. De qualquer modo, a caracterização da personagem

nessa versão mais recente continua, indo além do conteúdo dos intertítulos. A voz de Chaplin destaca a personagem e mostra que ela é especial; de certa forma, indica uma possível aproximação entre ela e Carlitos. Após a nomeação, o cineasta comenta um pouco sobre Georgia e sua relação com Jack: “Jack era um homem dominador” (em inglês *lady’s man*, um mulherengo?). “Georgia era viva, impulsiva, orgulhosa e independente. À noite, trabalhava animando o *saloon*. Ela gostava de Jack e por isso tinha raiva dele”. Ao mesmo tempo em que mostra a natureza independente e viva da personagem (uma das personagens que apresentam essas características de modo mais marcante em sua filmografia), Chaplin também comenta a sua relação tumultuosa com Jack: ela gosta dele, mas de certa forma também tem em mente que talvez ele não seja o melhor companheiro para ela. De uma forma geral, é possível ver por esse exemplo que, apesar do diretor caracterizar Georgia como independente, seu discurso tenta defendê-la, justificar suas atitudes, mesmo minimizar sua relação com Jack (quando diz que ela gostava de um homem mulherengo e talvez por isso tivesse raiva dele). É como se Chaplin buscasse, de alguma forma, deixar claro que, apesar de uma relação amorosa estabelecida entre Georgia e Jack, esta era apenas uma etapa anterior a algo mais importante que ainda estava por vir: o par romântico Georgia e Carlitos.

Com relação a Big Jim, a caracterização através da fala também vai além do texto dos intertítulos. O diretor aponta características talvez apenas sugeridas visualmente, e acaba por também direcionar de alguma forma a construção da imagem do personagem. Nos minutos iniciais do primeiro ato, no momento em que Big Jim consegue vencer um vendaval e entrar na cabana de Black Larson, Chaplin diz: “Big Jim era uma alma nobre. Ele tinha sofrido. Como ele gostava de sofrer! Tudo o fazia sofrer.” Percebe-se por esse trecho, além da interpretação vocal do cineasta, que adiciona uma dose ao mesmo tempo de dramaticidade e ironia, uma caracterização complexa do personagem Big Jim. Ele é definido, sobretudo, de maneira positiva, como uma pessoa boa. Nesse sentido, a fala de Chaplin colabora para a criação de uma identificação do público com o personagem, ao contrário do que ocorre com Black Larson, que é apresentado como um mau-caráter. Além disso, essa caracterização em certo sentido se relaciona com os fatos que se desenrolam mais à frente no filme, ligados às dificuldades da vida na região e principalmente à fome. As privações são tantas que em um momento do filme Big Jim de fato perde o controle, com a sua alucinação que transforma Carlitos em frango. No entanto, Chaplin sugere, com a caracterização de Big Jim, que não há maldade em suas atitudes. Big Jim é, assim como Carlitos, uma vítima das circunstâncias.

Prosseguindo na discussão desse trecho, em seguida, outra característica do personagem é destacada na fala do diretor: sua dramaticidade (que talvez se manifeste

também no exemplo mencionado acima, das alucinações). Big Jim é exagerado; não só já sofreu muito, mas também gosta de sofrer. Talvez por isso sofra tanto com a fome e as intempéries ao longo do filme. Essa última parte da fala, para além dos elementos descritivos, traz uma dimensão interessante de humor relacionada ao personagem. Ao dizer que ele gostava de sofrer e que tudo o que fazia era sofrer, Chaplin, além do próprio conteúdo irônico, utiliza um registro vocal exagerado, também um tanto irônico, de certa forma até caçoando um pouco do próprio personagem criado por ele. A caracterização de Big Jim, ao mesmo tempo simpática ao personagem e brincalhona, acaba por dar a ele um ar ainda mais agradável, de certa forma humanizando-o e tornando o amigo grandalhão de Carlitos um companheiro à altura do herói chapliniano. Essa característica de certa forma autoconsciente e “autoirônica” do filme em sua segunda versão, capaz de brincar com os seus próprios elementos constituintes (e de explicitá-los), é bastante interessante, um elemento ausente da primeira versão. Chaplin, o diretor, ator, compositor, tradutor/adaptador, de certa forma faz com que o filme reflita sobre si próprio. É possível considerar que nessa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) o próprio filme mostra-se a si mesmo, de certa forma expondo a sua própria construção, de uma maneira praticamente sem igual no contexto do cinema clássico da época<sup>45</sup>.

Após a apresentação e a discussão dos exemplos acima, é interessante observar que essa presença da fala de Chaplin, com inúmeros efeitos e construções de novos sentidos, pode ser relacionada com uma função específica exercida nos primeiros anos do cinema, durante o seu período mudo, e que recebeu nomes diferentes, dependendo do contexto e de algumas peculiaridades de seu uso.

Luiz Adelmo Fernandes Manzano (2003) denomina essa atividade como a de comentador ou apresentador (p. 26). Ela consistia basicamente na atuação vocal de uma pessoa presente no momento da exibição, que realizava comentários, narrações e explicações sobre o que acontecia na tela. Essa atividade, “mesmo que ela não tenha sido nunca universal e que sua presença tenha sido, em suma, bastante efêmera” (GAUDREAU e JOST, [2005] 2009, p. 86), foi bastante comum, principalmente nos primórdios do cinema mudo, entre 1900 e 1910, já que ainda não havia um uso disseminado de textos através dos intertítulos, que surgiram em 1903, mas só se tornariam freqüentes na década seguinte. (pp. 85-86). Jacques Aumont e Michel Marie argumentam em sentido semelhante, dizendo que a voz “está presente ao longo de todo o cinema mudo” (AUMONT e MARIE, [2001] 2013, p. 299). Os

---

<sup>45</sup> Ainda retornaremos nesta dissertação a essas considerações sobre uma autoconsciência expressa no filme.

autores, entre outras manifestações, indicam a “voz dos conferencistas ou ‘comentadores’ que acompanham as projeções de feira”. (p. 299). Para Gaudreault e Jost, o comentador colaborava de modo fundamental para o desenvolvimento da narrativa: “Agindo como ‘sócio’ do grande imagista, esse ‘grande falante’ que era o comentador do cinema permitia à narrativa fílmica agregar uma considerável expansão”. (GAUDREULT e JOST, [2005] 2009, p. 89). Essa função não era típica apenas do cinema ocidental; outras localidades também tinham o seu comentarista, mas sob outros nomes. Mark Cousins comenta sobre o Japão:

[U]m *benshi* costumava postar-se atrás de um pedestal ao lado da tela de cinema, explicando os acontecimentos, comentando sobre os personagens e, às vezes, fazendo efeitos sonoros. Em 1908, esses *benshi* começaram a ter algum direito de opinião sobre como os filmes eram produzidos, por exemplo, argumentando a favor de cenas mais longas, o que lhes dava mais tempo para falar e descrever. Alguns *benshi* ficaram famosos e muitas comunidades tinham os seus favoritos. Eles dominaram as exibições de filmes japoneses até o final da década de 1930, e sua presença significou que os personagens não pareciam estar falando nos primeiros filmes japoneses, uma vez que isso era trabalho do *benshi*. (COUSINS, [2011] 2013, pp. 40-41).

Cousins aponta ainda para a especificidade dessa atividade no contexto japonês, já que muitas vezes o material verbal não precisava ficar tão “colado” semanticamente às imagens, havendo uma relação diferente da estabelecida no cinema ocidental, que seria mais direta. Manzano também comenta sobre essa atividade no cinema japonês, explicitando uma função específica exercida nesse contexto: “Lembrando-se que no caso dos *benshis* havia uma preocupação cultural na assimilação do produto vindo do exterior” (MANZANO, 2003, p. 26). Ou, em outros termos, o *benshi* poderia ser considerado um tradutor ou adaptador cultural, estabelecendo o diálogo (que nunca é neutro ou livre de violência, recordemos) entre as produções estrangeiras, principalmente as dos Estados Unidos, e o contexto local.

Com relação a essa atividade de comentador em culturas distintas das do Ocidente, Jean-Claude Carrière também comenta sobre o assunto, porém mudando um pouco de contexto. Comentando sobre exibições de filmes nos primórdios do cinema em regiões africanas, em um meio cultural que ainda não estava totalmente adaptado à linguagem cinematográfica e não conseguia compreender totalmente o que se passava na tela, o autor diz que era necessária a presença de uma voz externa para auxiliar o público: “Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. (...) De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo” (CARRIÈRE, [1994] 2006, p. 15). Carrière aponta que essa função, nesse contexto, era denominada *explicador*.

Como as considerações acima mostram, são vários os nomes para essa figura relativamente comum nos primórdios do cinema, que tinha a função básica de comentar ou explicar o que se passava na tela: comentador, apresentador, explicador, *benshi*... Além disso, principalmente no caso dos *benshis*, havia uma interessante dimensão de poder envolvida em sua atividade. Eles não só eram famosos e valorizados nas regiões onde atuavam, como sua força chegava ao ponto de influenciar a própria produção dos filmes, que buscava se adequar à sua atividade. Além disso, a atividade do comentarista possuía inevitavelmente um caráter de criação e mesmo de mudança em relação às imagens. Conforme Gaudreault e Jost argumentam (com referência aos comentadores), em sentido semelhante:

Alguns dentre eles deviam seguramente aproveitar a ocasião para exagerar – e é aqui particularmente o caso de dizer – seu comentário, comentando à sua maneira essas imagens pelas quais eles não eram responsáveis, mas sobre as quais eles podiam dizer quase tudo o que queriam. (GAUDREULT e JOST, [2005] 2009, p. 88).

Desse modo, pode-se dizer há muitas semelhanças entre o acréscimo da fala realizado por Charles Chaplin e essa função do comentador. Chaplin, como um dos homens localizados ao lado da exibição ao vivo, explica algumas situações, introduz elementos, comenta os fatos, em resumo, utiliza o suporte da comunicação verbal para auxiliar e também direcionar a compreensão de um filme predominantemente não verbal. Como já comentado (em um sentido um pouco mais específico, quando discutíamos a sequência da descida da montanha por Carlitos), esse uso da fala como passagem, transposição ou diálogo de linguagens pode ser claramente relacionado à tradução (intersemiótica), e até mesmo entendido como um dos procedimentos de tradução que formam e constituem a tradução/adaptação mais ampla do filme *Em Busca do Ouro* (considerada enquanto totalidade). Mesmo a dimensão do poder (assim como na tradução) estaria envolvida nessa fala, em uma produção caracterizada por um controle efetivo e multifacetado exercido por seu autor/gerente Charles Chaplin.

No entanto, apesar das semelhanças e mesmo da possibilidade de se caracterizar Chaplin como comentador (ou mesmo como comentador/tradutor), é necessário mencionar uma característica fundamental e imprescindível de sua atividade, que aponta para a sua particularidade: ao contrário da função do comentador/explicador/*benshi* discutida acima, a ação de Chaplin não ocorre ao vivo, como um acompanhamento realizado simultaneamente à projeção das imagens. Assim, ela não possui certa característica de performance ligada ao comentário ao vivo, e mesmo uma possibilidade de improviso, que poderia se adequar ao público e a outras circunstâncias de exibição. Isso nos leva ao fato de que a fala de Chaplin, na segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), possui um caráter fixo, pois é

gravada na fita sonora e reproduzida em sincronia com a película da imagem. Pode-se dizer que o comentário de Chaplin é *definitivo*. Essa característica, que a princípio pode parecer banal, situa a fala do cineasta em uma situação um pouco distinta em relação ao comentário, ou talvez seja mais apropriado dizer, situa essa fala como um tipo específico de comentário, talvez único. Gaudreault e Jost ([2005] 2009), ao comentarem sobre os intertítulos do cinema silencioso, dizem que uma das funções exercidas por esse material verbal seria a de *fixação* (p. 92), ou seja, o material escrito, devido a seu caráter fixo, colaboraria para um direcionamento e uma estabilização dos inúmeros sentidos possíveis da imagem silenciosa (que é, como já mencionado, bastante polissêmica). Nesse sentido, podemos considerar que a fala de Chaplin combinaria alguns elementos dos intertítulos e alguns do comentário: ela possui, ao mesmo tempo, essa função de fixação do intertítulo, mas também carrega toda a dimensão da interpretação vocal, da criação e mesmo do poder relacionados ao comentador. O caráter definitivo dá mais importância à fala, que possui apenas uma versão e não pode ser modificada, como ocorre no caso dos comentários. Além disso, a fala é de fato sincronizada com a película do filme, participa da composição de um todo formado também pelas imagens, efeitos sonoros e trilha sonora musical. No caso do comentário, mesmo que ele tenha ocupado uma função importante nesses primórdios do cinema silencioso, acaba sendo sempre uma atividade externa ao filme, separada de seu componente fundamental, que é a imagem.

Em resumo, esse acréscimo das falas como narração ou comentário apresenta características bastante peculiares: remete a uma atividade comum do cinema silencioso, a do comentador, em alguns aspectos, mas se distancia dela em outros; adiciona uma dimensão de interpretação vocal, ausente na versão anterior; direciona e controla a criação dos sentidos; por fim, estabelece novos diálogos entre linguagens e mídias (diálogos esses sempre marcados por tensões e conflitos). Essas características, relacionadas à tradução/adaptação de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), situam a segunda versão da obra em categorias das quais talvez somente ela (e indiretamente a filmografia do cineasta) faça parte. O cineasta traduz as imagens silenciosas da versão anterior para a sua fala, e em um sentido mais amplo, adapta um filme silencioso para uma forma sonora e falada. Chaplin se apropria (ou se reapropria) de sua obra anterior com modificações significativas e estabelece alguns novos sentidos, talvez só sugeridos anteriormente.

Partimos agora para a discussão da segunda categoria da fala proposta nesta seção: os diálogos. Como já mencionado, a separação dos diálogos como um tipo distinto de fala é, certa forma, arbitrária, já que todas as falas fazem parte de um mesmo bloco sonoro pronunciado por Chaplin, o que faz com que em muitas situações seja realmente difícil

separar nitidamente a narração ou comentário de uma fala de personagem. Além disso, é interessante destacar que uma das atribuições da função do comentador do cinema mudo (ou explicador, ou *benshi*) era trazer de algum modo as falas dos personagens. Gaudreault e Jost mencionam que o comentador era encarregado, entre outras atribuições, de “trazer ao conhecimento do espectador o conteúdo dos diálogos” (GAUDREULT e JOST, [2005] 2009, p. 87). Desse modo, o próprio comentador narrava, explicava situações e trazia os diálogos, aparentemente também sem uma separação tão rígida entre as funções. O acréscimo da fala por Chaplin, conforme já discutido, não é exatamente igual a essa atividade do comentário do cinema mudo; no entanto, as proximidades e semelhanças entre as duas atividades ajudam a mostrar como as fronteiras entre as funções da fala, principalmente entre comentário e diálogo, são relativas e bastante fluidas. De qualquer modo, optamos nesta dissertação por trazer os diálogos separadamente, pensando-se tanto na facilidade e organização da discussão quanto no fato de haver realmente especificidades nos diálogos, o que os leva a merecerem ser estudados como um caso à parte dentro do universo das falas do pai de Carlitos.

Os diálogos dos personagens são adicionados nessa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) de modo bastante similar ao que ocorre com os efeitos sonoros. Não são todas as falas possíveis dos personagens que são de algum modo verbalizadas pela voz de Chaplin, mas apenas parte delas, em momentos específicos, o que leva em primeiro lugar a considerar, assim como ocorreu com os efeitos sonoros, que há uma escolha por parte do cineasta. Em consequência, pode-se considerar que as falas adicionadas não estão presentes nessa nova versão do filme como mero enfeite ou detalhe proporcionado pelo cinema falado; muito pelo contrário: elas exercem efeitos e estabelecem relações com a imagem, e, como se verá melhor na próxima seção, o acréscimo e a manipulação de determinadas falas podem alterar até mesmo elementos significativos do enredo do filme.

O acréscimo dos diálogos pode ser dividido em dois grandes blocos: no primeiro encontram-se os atos um e três, que se passam basicamente na cabana e trazem o tema da luta pela sobrevivência mais à tona; já o segundo bloco corresponde ao ato dois, que se relaciona mais fortemente ao triângulo Carlitos, Georgia e Jack e à vida na cidade construída em torno da mineração.

Começamos com os atos um e três. No primeiro, os diálogos se relacionam principalmente com a questão da fome, e no terceiro, com a situação problemática da cabana, prestes a cair no abismo. Nesse sentido, as falas dos personagens expressam de um modo geral a condição tensa e dramática em que se encontravam. Logo no início do primeiro ato,

quando Carlitos e Big Jim entram na cabana de Black Larson, fugindo da tempestade, e Black Larson não aceita os seus novos “hóspedes”, o vilão expressa a sua intolerância através de algumas falas<sup>46</sup> (os trechos em itálico foram copiados diretamente das legendas):

- *Aproxime-se, disse Larson. - O que você está fazendo?*

O Vagabundo responde:

- *Estou comendo, ora.*

- *Fora daqui!*

Em seguida, Larson abre a porta, mas um forte vento impede que Carlitos saia. Larson continua dizendo “*Para fora!*”, “*Fora!*”. Ao fim, tanto Carlitos quanto Big Jim conseguem impor a sua presença na cabana (após uma briga acompanhada de mais alguns diálogos). As falas nesse exemplo, como mencionado, apontam mais para o perigo da situação, causado tanto pelas forças da natureza quanto pelo autoritarismo de Black Larson.

Um pouco mais adiante, quando os três estão na cabana e sem alimentos, uma fala mostra a situação de Big Jim: “*Tenho que comer!*”, *gritava Big Jim.*”. A fala do personagem se relaciona com a sua característica dramática e exagerada, já mencionada em um comentário de Chaplin. Característica essa que é valorizada pela interpretação vocal do cineasta, também exagerada. Esse exemplo aponta para uma característica interessante da voz de Chaplin nos diálogos: o fato de ela não se manter em um padrão único, buscando adequar-se às circunstâncias. Pode-se dizer até mesmo que Chaplin tenta impor um estilo vocal a cada personagem: com relação aos presentes nessa cena, há um tom mais ríspido endereçado a Larson, um mais dramático a Big Jim, e um mais leve e cômico a Carlitos. Nesse sentido, é interessante observar que, adicionando certa “atuação vocal” aos personagens principais do filme, Chaplin acaba por interpretar um pouco cada um deles, indo além da sua atuação como Carlitos.

No terceiro ato (com Carlitos e Big Jim), os diálogos mais importantes se dão após o deslocamento da cabana, que a coloca próxima a um precipício. A cabana, que já apresentava um de seus lados “solto”, por não estar sobre o solo, desloca-se cada vez que os personagens vão ao seu fundo, até chegar ao limite de sustentação. Carlitos a princípio não compreende o que havia se passado e o porquê dos movimentos da cabana: “*É a pior crise de fígado que eu já tive*”. E depois, quando Big Jim pergunta: “*Você sente o balanço?*”, Carlitos diz: “*É o estômago*”. Em seguida, com o agravamento da situação e a queda iminente da cabana no precipício, as falas dos personagens expressam a sua tensão e drama. Carlitos parece agora

---

<sup>46</sup> Nesse momento, o Vagabundo estava se alimentando de uma coxa de frango encontrada na cabana.

entender o que se passa: “*Algo deve estar faltando embaixo.*”. Depois de tentar sair da cabana pela porta de trás para ver o que tinha se passado e quase cair no abismo, e de a cabana chegar ao mínimo de sustentação no solo, os dois personagens tentam desesperadamente sair dela e buscar um pouco de proteção em “terra firme”. A cada movimento dos exploradores, a cabana range e se desloca mais um pouco para trás. As falas de Big Jim aumentam o suspense envolvendo a resolução do conflito (abaixo em itálico, reproduzidas exatamente como se encontram nas legendas).

- *Vá devagar - disse Big Jim - Fique calmo, não se mexa e não respire!*

Big Jim insiste para Carlitos não respirar, e o herói chapliniano, em uma ação que provoca efeitos cômicos, começa a tossir (aqui há a presença dos efeitos sonoros na tosse de Carlitos). Big Jim diz: “*Como você pode ser irritante. Basta você ficar calmo. Não há nada a temer.*”. Carlitos se desespera e quase cai novamente. Big Jim tenta animá-lo: “*Um pouco de garra! Onde está sua coragem?*”. A seguir é quase o grandalhão que cai. Aparentando mais desespero, diz: “*Você me entendeu? Você está paralisado, nenhuma psicologia, nenhum controle.*”. Frase que acaba por provocar também efeitos cômicos, dado certo absurdo do conteúdo em relação à situação crítica em que se encontravam os exploradores. Por fim, Big Jim consegue sair, reencontra sua mina, e a seguir ajuda um Carlitos desesperado a também sair da cabana. Apesar de essas falas estarem em parte presentes no filme mudo, a presença da voz ajuda na criação de uma nova dimensão para elas, acrescentando elementos interpretativos e texturas diversas na caracterização dos personagens que são mais difíceis de serem realizados no texto escrito. Do mesmo modo como ocorre com presença da fala predominantemente narrativa ou de comentário, a inclusão da fala como diálogo pode ser lida como um procedimento de tradução/adaptação dentro dessa atividade mais ampla de Chaplin. Principalmente como adaptação, devido a um caráter mais significativo de mudança, que inclui as diferenças da interpretação vocal com relação ao texto escrito dos intertítulos e certo caráter de especificidade dessa versão advindo com a “onipresença vocal” de Chaplin<sup>47</sup>, cuja voz representa todos os personagens principais e de fato apresenta variações para cada um. Como mencionado, essas falas, mesmo que de certo modo banais, ajudam na criação do drama e na construção de uma ambientação mais tensa nessas cenas. Essa questão mais dramática, paradoxalmente, é um dos elementos que caracterizam o próprio humor de Chaplin, que consegue criar o riso a partir da tragédia e o sentimental do cômico, em uma mescla de sentidos e sentimentos bastante típica do seu cinema.

---

<sup>47</sup> Em comparação com a prática mais frequente no cinema, em que cada personagem recebe a voz de uma pessoa distinta, geralmente o próprio ator ou atriz que o interpreta.

Por enquanto, comentamos somente o que foi chamado de primeiro bloco dos diálogos, representado pelos atos um e três, relacionados mais propriamente com a questão da sobrevivência. E o segundo bloco, representado pelo ato dois, em que aparecem Georgia e Jack? Nesse ato, o uso da linguagem verbal através da fala de Chaplin, tanto nos comentários e narrações quanto nos diálogos, vai um pouco além do já mencionado, indicando mudanças e alterações mais substanciais. Além disso, essas mudanças envolvem elementos que ultrapassam a fala: processos de edição/montagem do filme. Por isso, esses exemplos serão discutidos posteriormente, na próxima seção deste capítulo.

Neste momento, cabe discutir em que medida o acréscimo dos diálogos poderia ser definido ou nomeado como uma prática/produto que é recorrente nos filmes, relacionada à tradução: a dublagem. De certo modo, é possível dizer que Chaplin dubla as falas dos personagens no filme (incluindo o seu próprio), substituindo falas antigas por novas?

Essa consideração é bastante problemática, devido a dois motivos principais. Em primeiro lugar, porque é difícil dizer que há uma fala anterior que veio a ser dublada posteriormente, já que na época da primeira versão não havia ainda um sistema disseminado de gravação e reprodução das falas dos atores (ou seja, a primeira versão é muda). Mesmo considerando que os atores falem durante as filmagens e com isso haja uma representação visual dessa fala (nos movimentos labiais, que permitem “ler” alguns diálogos), e mesmo considerando também uma representação escrita dos diálogos através dos intertítulos, a conceituação da fala de Chaplin nesse contexto como dublagem seria ao menos diferente da relacionada com a prática corrente dessa atividade. Em segundo lugar, outro elemento importante, presente nos exemplos apresentados, é que, mesmo quando Chaplin diz o que seria a fala de determinado personagem, muitas vezes essa fala já é acompanhada de algum elemento que indica a distância da voz do cineasta e também a sua ação de narrar, como se ele fosse de fato um narrador de uma ficção em livro. Assim, há inúmeros exemplos como o que segue, já comentado: “*Tenho que comer!*”, *gritava Big Jim*.”. Esse “*gritava Big Jim*”, assim como os “disse Big Jim”, “disse Carlitos”, ou outras variações, indicam que Chaplin está em uma posição diferenciada com relação aos personagens e às suas falas. Conforme já discutido nesta dissertação, não há uma separação tão nítida entre os diálogos e os trechos mais propriamente de narração ou comentário, o que coloca essa fala de Chaplin em uma posição diferenciada com relação às práticas de dublagem mais correntes. Além do mais, é importante constatar que a voz de Chaplin no filme não seria a voz do personagem Carlitos contando a sua história, o que levaria, nessa hipótese, a pensar em um narrador em primeira pessoa, algo que pode ocorrer em determinados filmes. A voz do cineasta não corresponde a uma possível

voz de Carlitos (mesmo que haja uma identificação quase instantânea, no caso de Chaplin, entre criador e criatura); trata-se, fundamentalmente, de uma voz narrativa que, ao mesmo tempo, não pertence a nenhum personagem, mas pertence a todos, uma voz que está distanciada, mas que tem ciência de tudo o que se passa e pode mesmo controlar alguns rumos da história.

De certa forma, essa “voz” de Chaplin, quando considerada em conjunto com os outros acréscimos e modificações efetuados, pode ser relacionada com uma instância importante no cinema, responsável pela organização e pelo direcionamento de todos os elementos que formam a narrativa fílmica, discutida por Gaudreault e Jost ([2005] 2009) e já mencionada nesta dissertação: a do meganarrador ou grande imagista. Nesse sentido, dado o caráter profundo e extensivo do controle realizado por Charles Chaplin, é possível considerar que há uma forte identificação entre o cineasta e essa instância do meganarrador. Além disso, pensando também nesse controle realizado por Chaplin e principalmente nas mudanças significativas que ele implica, podemos relacionar claramente a atividade do cineasta com a apropriação, apresentada e discutida por Julie Sanders (2006). No caso específico da voz, Chaplin utiliza a sua fala para se apropriar ou reapropriar de sua obra anterior. A fala, no diálogo estabelecido com as imagens, reestrutura-as, altera a sua percepção e colabora decisivamente para a construção de novos sentidos da obra. Na próxima seção, continuaremos a discussão sobre essa voz onipresente e onisciente (e quase onipotente), que ultrapassa o comentário e a dublagem, em direção a uma talvez múltipla definição.

Antes de encerrarmos esta seção, no entanto, gostaria de discutir um pouco sobre uma característica importante dessa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), relacionada principalmente à percepção do filme. No início da seção 3.4 mencionamos certo distanciamento na percepção da segunda versão, advinda principalmente com o acréscimo da voz de Chaplin, porém não aprofundamos muito essa questão. No que consistiria esse distanciamento? Por que ele é produzido por esse acréscimo da fala? Logicamente, a percepção de uma obra de arte nunca é única, podendo variar de acordo com o local e a época em que ocorre, por exemplo. No entanto, o fundamental nesse caso é que, *em comparação com a primeira versão*, a segunda é percebida de modo mais distanciado. Com esse distanciamento, queremos dizer que a “ilusão” cinematográfica, presente ao menos no cinema clássico hollywoodiano, do qual *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) faz parte, é menos intensa na segunda versão do que na primeira. Em outras palavras, a sensação de que o que é

assistido é, de alguma forma, “real”<sup>48</sup>, é menor na segunda versão. Assim, também menor é o envolvimento do espectador com o mundo ficcional (a diegese)

Com relação a esse distanciamento, deve-se deixar claro que não se trata unicamente da percepção pessoal deste que vos escreve (embora ela de fato ocorra), mas de uma noção aparentemente generalizada, já que também é mencionada por outro autor que aborda o filme. Na obra *Tudo sobre cinema*, de Philip Kemp (2011), uma das poucas a abordar a produção da segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), o acréscimo da fala é comentado:

A narração ficou por conta do próprio diretor-ator. As plateias devem ter ficado surpresas com o seu tom de voz melódico e empostado, e a *narração empresta um curioso distanciamento à história*. Chaplin narra as aventuras de seu próprio personagem em terceira pessoa, criando a impressão de que está observando de uma posição elevada os personagens que criara quase 20 anos antes. (KEMP, 2011, p. 65, destaque meu)

Desse modo, na concepção do autor, há um distanciamento na percepção do filme, sobretudo do desenrolar de sua história. A citação acima menciona que esse distanciamento seria de algum modo resultado do acréscimo da fala, mas não discute por que, ou em que sentido a fala levaria a ele. Conforme já mencionado nesta dissertação, consideramos que a fala de Chaplin é de fato é a maior responsável por esse distanciamento, e em uma tentativa de prosseguir a discussão desse tema, pensamos em uma hipótese de leitura.

Conforme foi discutido, a fala de Chaplin, ao comentar determinados eventos e personagens, como na caracterização de Big Jim, adiciona uma dimensão nova de autoconsciência à obra. De algum modo, o filme discute sobre si mesmo, com direito a comentários irônicos sobre os próprios constituintes da obra. Após toda a discussão realizada nesta seção envolvendo as características e os efeitos da fala do cineasta, podemos aprofundar um pouco as considerações. Vimos anteriormente, e a citação acima reforça, que a fala do diretor realiza uma narração em terceira pessoa. No entanto, é imprescindível destacar que não se trata de um narrador desconhecido, de uma “voz” anônima encarregada de contar e comentar os fatos. Trata-se da voz de Charles Chaplin. Esse não é um fato desconhecido, já que os próprios créditos de abertura da segunda versão explicitam a autoria das falas. Reforcemos: Chaplin não está representando Carlitos através de sua fala. Quem Chaplin representaria então? Considero que esta pergunta não pode ser respondida em termos de algum personagem. Se quisermos atribuir uma origem ou autoria a essa voz, a resposta mais

---

<sup>48</sup> Deve-se mencionar que, quando nos referimos a esse sentimento de “real”, não estamos nos referindo a determinados movimentos estéticos nomeados em torno do termo “realismo”, como o neorealismo italiano, muitas vezes marcados por preocupações explicitamente políticas e uma ênfase na realidade social. Quando nos referimos, neste trecho, a esse sentido de “real”, pensamos na criação dessa “ilusão” que faz com que, por alguns momentos o espectador “entre” no mundo ficcional da obra.

adequada seria que ela vem do próprio Charles Chaplin, ou, em termos mais precisos, do diretor/cineasta/criador Charles Chaplin. Em outras palavras, Chaplin representa Chaplin.

Essa consideração, apesar de aparentemente banal, pode levar a efeitos marcantes na construção de sentidos e na experiência do filme. Quando entendemos que o próprio diretor, *enquanto diretor*, adiciona as falas em sua obra, algo desse posicionamento de algum modo é transmitido para o público. A voz de Chaplin se mostra enquanto “voz de Chaplin”, e um intruso se infiltra na construção e percepção do mundo ficcional. Mostrando-se como diretor, “construtor” do filme, Chaplin aponta, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, para o próprio caráter de construção, de objeto artístico, de artifício (ou artificialidade) de sua obra. A partir do momento em que essa voz se faz presente no filme, adiciona uma marca, um traço, um ruído que não passa despercebido em meio ao silêncio anterior. Em termos mais técnicos, é possível considerar que a primeira versão é pautada principalmente por uma ideia de *transparência*. Isso quer dizer que o filme é produzido de modo que a sua característica de construção, de um produto material resultante do uso de meios técnicos, não seja notada pelo público, e, em consequência, que esses elementos que constroem a obra também não sejam percebidos. Assim, essa materialidade do filme não é sentida pelos espectadores; nesse sentido, há uma ilusão de transparência. No caso da segunda versão, essa transparência é quebrada, ou ao menos são adicionadas marcas que a colocam sob suspeita. Essa voz de Chaplin, que é identificada ao diretor, e que, além disso, adiciona a dimensão já comentada de autoconsciência ao filme, fazendo com a obra discuta e questione a si mesma, consegue um efeito quase paradoxal e muito interessante: ao mesmo tempo, mantém certa “magia”, fruto do humor construído e da presença mitológica de Carlitos; no entanto, não deixa de mostrar que, no fim das contas, toda ficção não passa de construção, fricção de materialidades e procedimentos, e o distanciamento na percepção do filme é uma consequência disso.

Cabe destacar, ao fim, que a presença dessa voz que faz com que o filme se apresente enquanto filme, e, com isso, questione a transparência da obra, é uma característica bastante distinta da produção corrente na época da segunda versão (anos 40), principalmente no cinema americano, pautado pela sugestão de uma ideia de “realidade” (que é sempre construída, não esqueçamos). No entanto, e nesse sentido o filme se mostra bastante radical, em alguns sentidos essa segunda versão de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) se aproxima bastante da produção cinematográfica desenvolvida a partir do fim dos anos 50, sobretudo na Europa. Principalmente o movimento da Nouvelle Vague francesa, que trouxe, no entanto, consequências profundas e duradouras a todo o cinema mundial. Esse movimento, iniciado

em 1959 com o filme *Os Incompreendidos (À bout de souffle)*, de François Truffaut, e tendo ele e Jean-Luc Godard como os principais expoentes, desenvolveu, entre outros elementos, uma busca pela não transparência no cinema, por uma manifestação da sétima arte enquanto construção. Isso incluía, por exemplo, uma explicitação dos cortes, que não precisavam passar despercebidos pelo público (COUSINS, [2011] 2013, pp. 269-272); de fato, eles eram realizados *para serem percebidos*, em uma inversão de valores no cinema, que agora considerava a beleza da própria construção formal em si, ao contrário de uma ênfase anterior quase que totalmente no que seria chamado de “conteúdo” (já que a forma era construída para ser “invisível”). Outros procedimentos marcantes presentes nesse movimento, que podem ser citados, relacionados também a essa característica de quebra da transparência, são o uso do “congelamento” da imagem em alguns momentos (como no filme *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois [Jules et Jim]*, de Truffaut, de 1962), e a explicitação da própria produção do filme (como em *A Chinesa [La Chinoise]*, de Godard, de 1967, no momento em que é mostrado o próprio câmera que filmava a sequência).

A construção dessa quebra de transparência, como pode ser notado acima, é bastante diferente na segunda versão de *Em Busca do Ouro (The Gold Rush)* e nos filmes da Nouvelle Vague. Na obra de Chaplin, ela se dá principalmente através do acréscimo de sua fala, enquanto nos filmes franceses ela é produzida em uma escala mais ampla, envolvendo filmagem, montagem e elementos sonoros. No entanto, apesar dessa diferença nos procedimentos, o efeito em si é bastante semelhante: a obra se mostra como construção, manifesta os elementos que a formam, e, por fim, apresenta a beleza do filme em se constituir, não como realidade, mas, simplesmente, enquanto filme.

### **3.5 Cortes, edições e (mais) mudanças**

Prosseguindo com a apresentação e a discussão de alguns elementos significativos do filme, chegamos à última seção deste capítulo. Nela são trazidos, ao mesmo tempo, alguns elementos já abordados na seção anterior, relacionados à fala de Chaplin, mas também outras variedades de modificação, que se referem principalmente a determinados procedimentos de montagem/edição do filme.

A separação dessas modificações em uma seção específica se deve a alguns motivos. Em primeiro lugar, devido ao fato de elas acarretarem uma transformação mais profunda do material fílmico, envolvendo até mesmo algumas alterações importantes nas imagens apresentadas na segunda versão em relação à primeira. Além disso, essas modificações são tão significativas que ocorrem até mesmo no próprio enredo da obra. Essa mudança no enredo

é o principal elemento que levaria à consideração dessa segunda versão como uma apropriação, por implicar um distanciamento considerável em relação ao “texto fonte”, o filme de 1925. A combinação do acréscimo das falas de Chaplin com reordenações de planos<sup>49</sup> e cenas leva a uma reorientação de alguns pontos da história. Se essas alterações não modificam os elementos básicos e mais gerais do enredo (o que levou inclusive à proposição, no primeiro capítulo desta dissertação, de um enredo único), há algumas transformações bastante significativas, que podem provocar efeitos diversos no filme, e levam a alguns questionamentos e discussões.

Antes de iniciar a apresentação e o comentário dos exemplos, devemos fazer algumas considerações. Quando são mencionados os termos “montagem” ou “edição”, eles são entendidos em um sentido mais tradicional, relacionado principalmente à organização dos planos do filme. Além disso, devemos destacar que há novos procedimentos de montagem (ou remontagem) ao longo de praticamente toda a segunda versão, o que não quer dizer que todos esses procedimentos levariam às transformações significativas mencionadas (e seriam objeto da discussão). Essa (re)montagem aparece, por exemplo, frequentemente nos trechos em que há a retirada dos intertítulos, o que implica o corte desses elementos e a “junção” dos planos anteriormente separados por eles. Porém, esse processo de exclusão, por si só, não altera o enredo do filme<sup>50</sup>. Essa alteração mais substancial seria uma peculiaridade das modificações específicas que são o objeto desta seção: além de serem mais intrusivas e explícitas com relação às imagens, levam a mudanças no enredo; em outras palavras, representam a faceta mais radical e “apropriativa” da atividade de Chaplin.

Iniciamos a discussão com o segundo ato do filme. O trecho abordado vai da sequência da festa de virada do ano até o fim do ato. Em seguida, é discutido o encerramento do filme, uma sequência que (como já mencionado, quando era apresentado o enredo da obra) apresenta-se de forma consideravelmente distinta na primeira e na segunda versão.

---

<sup>49</sup>O plano consiste, basicamente, em uma das unidades mínimas do filme. Pode ser definido sucintamente como uma sequência gravada ininterruptamente pela câmera em uma obra audiovisual. Desse modo, o plano inicia-se a partir de um corte (que encerra um plano anterior) e termina com outro corte (que inicia o plano seguinte). A duração dos planos varia ao longo da história do cinema, de acordo com determinadas escolas e movimentos, e também devido às características de cinemas locais e regionais.

<sup>50</sup> Deve-se lembrar, no entanto, que os novos elementos de áudio da segunda versão, adicionados em certo sentido para compensar essa retirada dos intertítulos, realizam algumas alterações importantes no filme. Mesmo que não tenham mudado o enredo, acrescentam novas considerações sobre fatos e personagens, de alguma forma reorientando a construção de sentidos de alguns elementos da obra.

Estamos na versão de 1925, na casa de Carlitos. Enquanto ele prepara a mesa da ceia de réveillon para as suas convidadas (que não viriam), o filme nos leva ao *saloon*. Lá Georgia e Jack se encontram, em um tom amistoso e mesmo romântico<sup>51</sup>:

-*Olá, Georgia!*

-*Olá, Jack!*

O que mostra que a relação entre os dois continuava próxima. As pessoas presentes no *saloon* festejam o ano novo. Enquanto isso, Carlitos esperava (em vão) Georgia e as amigas, e, durante a espera, dormia e sonhava com a dança dos pãezinhos. Após a celebração, Georgia se lembra de Carlitos, porém de forma não muito romântica: “*Isso nos lembra nosso amiguinho vagabundo. Vamos lá para zombar dele.*”. Com isso, saem a dançarina, as amigas e Jack para brincar com o desprezado Carlitos. A seguir, acontece uma cena bastante relevante. Na saída do *saloon*, Georgia e Jack estão de mãos dadas, como efetivamente um casal. Jack pergunta:

- *Você me ama?*

Ela responde:

- *Sim.*

Eles se beijam. Na casa de Carlitos, depois de verem que não havia ninguém (já que Carlitos, decepcionado, havia saído um pouco), mas que a casa tinha sido preparada para as visitas, Georgia é tomada por certo remorso, e diz que a brincadeira havia ido longe demais. Na hora de ir embora, Jack força a moça a beijá-lo. Ele consegue o que queria, mas depois a dançarina dá um tapa nele.

Passamos para o dia seguinte. De noite. O cenário é novamente o *saloon*.

Georgia está escrevendo uma carta, que traz o seguinte conteúdo: “*Sinto muito pelo que fiz ontem à noite. Por favor, me perdoe. Eu te amo. Georgia*”. Ela fecha a carta, e pede para um garçom entregá-la a Jack. Desse modo, fica claro que ela está querendo pedir desculpas pelo tapa que dera na noite anterior. O garçom entrega a carta a Jack, que a lê, ri de seu conteúdo e a mostra a outras garotas. Ignora a carta e demonstra um evidente desprezo pela dançarina (nesse momento, há um corte para Georgia, que sente tristeza pelo abandono). Carlitos chega ao *saloon*. Tenta demonstrar altivez, mas Jack zomba dele. O valentão chama o garçom e diz: “*Dê esse bilhete para aquele vagabundo, e não lhe diga que fui eu quem mandou*” (provavelmente para zombar ainda mais do homenzinho). Carlitos recebe a carta e a lê, e como não há nenhuma indicação do seu remetente, ele pensa que Georgia estava

---

<sup>51</sup> As “falas” apresentadas abaixo, referentes à primeira versão, vêm das legendas em português dos intertítulos do filme.

querendo se desculpar pela ausência no *réveillon*. A seguir, Big Jim o encontra e conta sobre a mina de ouro; diz que eles poderiam ser ricos, porém, como ele havia perdido a memória, precisava da ajuda de Carlitos para encontrar a cabana em que haviam ficado (próxima à mina). Antes de partirem, Carlitos consegue achar Georgia. Ele diz: “*Georgia, recebi seu recado... e agora vou ser rico.*”. Após gestos românticos e heroicos, é puxado por Big Jim e os dois exploradores vão embora. Essa é a sequência do filme mudo, de 1925. Como ela se dá na segunda versão?

Saltemos dezessete anos no tempo, até a versão de 1942. Estamos na cena em que Georgia e as amigas vão à casa de Carlitos pela primeira vez e é sugerida uma nova visita no *réveillon*. Georgia encontra uma foto sua, que Carlitos havia encontrado no *saloon* e guardado embaixo do travesseiro. Ela e as amigas resolvem caçoar do apaixonado Carlitos. Não há diferença no enredo de uma versão para outra, mas há uma fala adicionada por Chaplin bastante interessante. O cineasta faz um comentário de certo modo complacente sobre a atitude das moças. “*Na cabana seu segredo é descoberto: o seu amor por Georgia. Elas dão boas risadas... talvez, por pudor. Pois no mundo dos saloons não se mostram os sentimentos.*”. Nesse trecho, podemos dizer que Chaplin procura suavizar e justificar as ações das moças (e mesmo sua condição - pouco valorizada na época - de dançarinas), afirmando que a culpa de seu comportamento não seria delas, mas sim de um meio social cruel.

No *saloon*, antes da festa do *réveillon*, há um encontro menos romântico entre Georgia e Jack, sem os diálogos da versão anterior. Após a virada do ano, assim como na versão de 1925, Georgia se lembra de Carlitos. No entanto, o tom de sua fala é suavizado: “*Vamos fazer uma visita ao homenzinho.*”. A seguir, após um plano mostrando Carlitos do lado de fora do *saloon*, olhando com tristeza a festa que ocorria lá dentro, há um corte (ou apagamento) completo da sequência em que Georgia e Jack declaram o seu amor e se beijam. Essa cena inexistente na segunda versão. Depois de Georgia e Jack, no *saloon*, combinarem de ir visitar Carlitos, há um salto direto para uma imagem dos personagens chegando à casa do vagabundo.

A seguir, no outro dia, no período da noite, estamos no *saloon*. A imagem já se inicia com a chegada de Carlitos e todo o enfrentamento e zombaria de Jack (desse modo, não há as sequências da escrita da carta por Georgia e do endereçamento inicial a Jack, presentes na versão anterior). Nesse trecho é que estão presentes as mudanças mais complexas e significativas. A fala de Chaplin anuncia: “*‘Georgia está te procurando’, diz Jack. Mas ele não era bobo. Como ele ousava mencionar o nome dela? Por muito menos lhe daria outra sova. No entanto, magrelo como está, decidiu ignorá-lo.*”. Nesse momento aparece o garçom

com a carta, que é entregue a Carlitos. Chaplin diz: “*Mas era verdade. Georgia o procurava. Deixou até um bilhete*”. Bilhete esse que traz a mensagem que segue: “*Perdoe-me por não ter ido ao jantar. Gostaria de vê-lo para me explicar. Georgia*”.

O que poderia ser considerado um engano<sup>52</sup> na primeira versão do filme, uma troca de destinatários, tornou-se, na segunda, um endereçamento direto, além disso, com um conteúdo mais explícito e claro relacionado a Carlitos. Há, desse modo, uma simplificação no endereçamento da carta na segunda versão. Pensando-se rapidamente nesse assunto, é como se Chaplin quisesse dizer que o fundamental era Carlitos (e o fato de ele receber a carta).

Assim como na primeira versão, Carlitos encontra Big Jim, e a seguir procura e acha Georgia. Antes de partir, ele a diz: “*Georgia, inútil explicar, eu entendo. Eu a amo. Vou tirá-la dessa vida. Tenho que ir, mas quando voltar, estarei aqui.*”. Os dois exploradores partem. Devemos destacar que quem parte aqui é um Carlitos que não foi vítima de um engano (arquitetado anteriormente por Jack, que, no entanto, praticamente “desaparece” da cena da carta dessa versão); um Carlitos reconciliado com Georgia (e que não passou por determinados conflitos presentes na versão anterior do filme).

Desse modo, há uma mudança clara no enredo, que apesar de não alterar muito o desenrolar básico da história e a sua conclusão, modifica alguns elementos internos da trama, podemos até dizer, modifica a subtrama relacionada ao triângulo amoroso Carlitos/Georgia/Jack, com certo apagamento de um dos lados desse triângulo. Após a comparação entre as duas versões, observamos que essa mudança é nítida e direta, indicando um distanciamento mais marcante do texto fonte. Nesse sentido, Chaplin realizaria uma apropriação da primeira versão: o diretor toma o primeiro filme como “base” para a realização do segundo, uma base que, no entanto, é retrabalhada e transformada, na criação de um produto com especificidades significativas. Além do mais, como já mencionamos anteriormente, a segunda versão, de certo modo, “substitui” a primeira, pois passou a ser considerada a versão “oficial” do filme, enquanto a de 1925 passou a ser tida mais como uma curiosidade. Assim, Chaplin (re)apropria o filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), reorientando-o em uma direção mais clara (e mais favorável) a Carlitos, diluindo de maneira considerável a relação entre Georgia e Jack, e transformando essa nova visão na versão “definitiva” da obra.

---

<sup>52</sup> Aqui são levados em conta dois sentidos relacionados à palavra engano: enganar-se e enganar alguém. Desse modo, Chaplin se enganava (sem o saber, logicamente) ao pensar que a carta era endereçada a ele, e, além disso, era enganado por Jack (que agia conscientemente).

Após a discussão da sequência da virada de ano, o próximo trecho que será abordado é o da cena final do filme. Aqui a mudança é mais simples, mas não menos significativa.

Começamos com a versão muda. O agora milionário Carlitos reencontra Georgia após cair por acidente na segunda classe do navio em que viajava, e ao mesmo tempo é tomado por clandestino (já que estava com suas roupas de Vagabundo para tirar uma foto para uma reportagem). Georgia tenta salvá-lo e se propõe a pagar sua passagem. Pouco tempo depois o mal-entendido é descoberto e as autoridades pedem desculpas ao milionário Carlitos. O personagem, já recomposto, diz ao seu mordomo: “*James, temos uma convidada*”. O repórter questiona: “*Perdão, senhor. Quem é essa senhora?*”. Carlitos sussurra algo ao seu ouvido, que o faz dar os parabéns ao casal. O ponto principal da diferença entre as duas versões se encontra a seguir. Carlitos convida Georgia, e os dois sobem a escada em direção ao andar superior. A seguir, já na parte de cima, o repórter propõe que os dois tirem a foto que seria tirada unicamente com Carlitos (antes de ele cair e ser provocada a confusão). Os dois, com as faces coladas, ficam em pose para a foto. O repórter diz: “*Isso dará uma história maravilhosa!*”. Mas Carlitos e Georgia não mantêm a pose por muito tempo: eles se beijam, um longo e demorado beijo, que pode até ter estragado a foto, mas encerra bem o filme.

Agora estamos na segunda versão. Carlitos cai, encontra Georgia, é acusado de clandestino, mas no fim tudo se esclarece. Informam ao guarda que Carlitos “*é o sócio de Big Jim, o multimilionário*”. Pedem desculpas. A seguir, Chaplin diz: “*O homenzinho se recompôs, e avisou que seu valete teria uma convidada*”. O repórter pergunta: “*Com licença, quem é essa dama?*”. Carlitos sussurra ao seu ouvido, o que é representado na fala de Chaplin por um murmurar ininteligível. O repórter responde: “*Não me diga! Meus parabéns! Dará uma bela história, com um final feliz!*”. Carlitos convida Georgia para ir à parte de cima do navio, e eles estão a caminho; enquanto isso, Chaplin conclui: “*E assim foi: um final feliz*”. E com essa conclusão, e a última imagem representando os personagens subindo as escadas, o filme se encerra. Toda a continuação da sequência, presente na primeira versão, relacionada à tentativa de foto dos dois e ao beijo que “estraga” a foto, não aparece na segunda. Desse modo, há um encerramento novo, que, ao mesmo tempo em que valoriza, pela fala de Chaplin, o fato de que se trata de um final feliz, não traz a conclusão mais emblemática, com “chave de ouro”, do filme anterior: um beijo para Carlitos, personagem que em tantos outros filmes termina solitário, caminhando em sua estrada ao pôr do sol.

Em um olhar mais superficial, essa retirada da cena do beijo, “substituída” por uma indicação mais verbal do cineasta, poderia ser entendida em função de um suposto direcionamento mais moralista à cena e ao filme. Isso poderia ser relacionado com o próprio

contexto da produção da obra: Chaplin, na época da segunda versão, já não era mais a quase unanimidade dos anos 20, e isso se devia em grande parte aos seus posicionamentos políticos mais progressistas. Nesse sentido, a realização de uma versão mais “amena”, com a dissolução de determinados conflitos e questões, poderia ajudar a diminuir as polêmicas em torno do cineasta. No entanto, penso que essa visão não se sustenta por muito tempo. Outros motivos menos “profundos” podem ser levados em conta. Glenn Mitchell (1997) diz que Chaplin pode ter retirado essa cena final porque, em 1942, um relacionamento amoroso ocorrido na época do primeiro filme entre Chaplin e a atriz Georgia Hale já havia terminado. O autor também considera possível que essa retirada seja devida a um reconhecimento do cineasta de que implicitamente já havia a sugestão de um final feliz no filme (e por isso não haveria necessidade de explicitar visualmente essa ideia). Além disso, a própria filmografia do cineasta colabora para que essa justificativa política mais conservadora não seja levada muito em conta. O filme seguinte de Chaplin, *Monsieur Verdoux* (idem), lançado em 1947, em um momento em que a chamada opinião pública era ainda mais contrária a ele, apresenta aquele que é provavelmente o personagem mais contraditório encarnado por Chaplin (incluindo as várias aparições de Carlitos): Henri Verdoux, um ex-bancário que seduzia e depois assassinava senhoras de meia idade para ficar com o seu dinheiro. Além desse personagem, a trama da obra apresenta temas bastante polêmicos para a sociedade estadunidense da época, como a sugestão de relações extraconjugais. Esse filme não foi recebido de maneira muito amistosa nos Estados Unidos: em alguns locais, chegou a ser boicotado, devido a pressões de grupos religiosos, entre outros (ROBINSON [1985] 2011). Mas a questão é que, mesmo com essa reação adversa, que talvez fosse até prevista, dada a animosidade considerável contra Chaplin na época, o cineasta não deixou de lançar e exibir esse filme. Algo semelhante poderia ser dito com relação às duas obras anteriores do cineasta, *Tempos Modernos* (Modern Times), de 1936, e *O Grande Ditador* (The Great Dictator), de 1940, filmes que lidaram com questões políticas mais explícitas e que geraram polêmicas nas épocas de seus lançamentos, mas que não deixaram de ser lançados. Desse modo, é difícil considerar que certa guinada conservadora tenha sido responsável por essa mudança no encerramento de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Consideramos nesta dissertação que outras motivações mais específicas e pontuais seriam mais adequadas para a sua explicação.

Antes de encerrar esta seção e este capítulo, há um último tipo de modificação que deve ser apontado. Ele se refere também à montagem do filme, já que é resultado de uma escolha e organização dos planos, mas em um sentido diferente do discutido até agora. É uma mudança quase imperceptível aos olhos do público (e inicialmente incluo os meus), mas que

nem por isso deixa de existir, e, além disso, é comentada em uma obra de referência importante sobre Chaplin. Trata-se do fato de as imagens, em determinadas sequências, apresentarem-se em ângulos de câmera diferentes daquelas da primeira versão do filme. Quem aponta essa variação é Glenn Mitchell (1997, p. 114). O autor diz que esse fato se deve à utilização, em algumas sequências da segunda versão, de negativos diferentes dos usados na primeira<sup>53</sup>. Esses negativos diversos, segundo o autor, eram mantidos, entre outros motivos, como uma forma de proteção do filme. Entre os exemplos de cenas que são trazidas em ângulos diferentes na segunda versão, está a abertura do filme, que traz os exploradores no Passo Chilkoot. Mitchell aponta ainda, além das diferenças de ângulos, outros exemplos que se referem a pequenas edições, principalmente pequenos encurtamentos de planos, que mostram que há um trabalho amplo de montagem/edição na obra, como já havíamos mencionado anteriormente. Além dessas modificações “menores”, o autor também discute as mudanças mais drásticas já abordadas nesta seção. Essa menção por Mitchell ajuda a mostrar que as diferenças, apesar de pouco notadas pelas pessoas de um modo geral, aparecem e não são fortuitas, nem constituem simples curiosidade. Com relação mais especificamente a essa questão dos ângulos, apesar de ela não ser uma mudança que afeta profundamente o filme e o desenrolar do seu enredo, ela mostra mais uma diferença entre as duas versões do filme, o que demonstra o caráter complexo da passagem da obra de 1925 para a de 1942, que inclui até mesmo o fato de que as imagens que aparecem em cada uma das versões não são exatamente as mesmas (apesar de semelhantes).

Quando pensamos nessa remontagem que ocorre na obra, representada não apenas por essa mudança de ângulos, mas principalmente pelos cortes e reorganizações de planos, é possível retomar as considerações sobre o caráter palimpséstico da segunda versão, talvez ainda mais explícito nesse caso. Há a presença de uma montagem nova realizada em cima de uma montagem anterior, que havia formado a primeira versão e que constitui a base para a segunda. Desse modo, quando assistimos ao filme de 1942, vemos o produto tanto desse primeiro processo de montagem, mais extensivo e geral, quanto do segundo, um pouco mais sutil e específico. Se ampliarmos então o olhar para as outras mudanças realizadas, principalmente o acréscimo da fala por Chaplin, esse caráter palimpséstico se torna ainda mais nítido e complexo. Trata-se de uma obra que se mostra em múltiplas camadas, múltiplos textos e materiais, que se juntam e colaboram para a constituição desse rico mosaico de linguagens, mídias e sentidos. No segundo capítulo, havíamos refletido sobre a existência de

---

<sup>53</sup> As cenas eram filmadas com mais de uma câmera, e havia diferenças sutis no enquadramento de cada uma, já que, obviamente, cada câmera ocupava uma posição distinta na filmagem.

“dois Chaplins”, o de 1925 e o de 1942, que dialogariam entre si na formação da segunda versão do filme. Após toda a discussão realizada ao longo destas páginas, podemos reconsiderar um pouco essa questão. Não existem *apenas* dois Chaplins: existem muitos, vários Chaplins, todos presentes e atuantes na configuração palimpséstica da obra.

Como discutido anteriormente, o caráter variado e extensivo dessa passagem da primeira para a segunda versão, que abrange múltiplos aspectos e atinge certa totalidade da obra, indica a possibilidade de se considerar que houve a realização de um verdadeiro projeto de tradução/adaptação (e até mesmo apropriação) por Charles Chaplin. Esse projeto aponta para o grande controle do cineasta sobre a sua obra, e mais que isso, sobre os rumos que ela deveria tomar, já que o tradutor/adaptador Chaplin se (re)apropria de seu filme dezessete anos depois, alterando de maneira significativa alguns sentidos e possibilidades de leitura. Com relação a esse controle exercido pelo cineasta, devemos enfatizar, agora que estamos quase no fim de nossa discussão, que ele por si só não é bom nem ruim, e não cabe a esta pesquisa fazer julgamentos nesse sentido. Procuramos, nesta dissertação, abordar como esse controle do cineasta se manifestou nessa tradução/adaptação de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), e também alguns efeitos provocados por ele na obra. Dito isso, o que podemos afirmar com relativa segurança é que o controle artístico, operacional e financeiro exercido por Charles Chaplin foi um fator muito importante para que o cineasta pudesse desenvolver seus projetos e suas ideias cinematográficas com autonomia e mesmo certa tranquilidade; nesse sentido, Chaplin se constituiu quase como uma completa exceção em comparação com os outros diretores de Hollywood, sujeitos mais intensamente às pressões dos estúdios. Em consequência, consideramos que esse controle foi fundamental para a constituição da obra de Chaplin tal como a conhecemos hoje.

Chegamos ao fim do terceiro capítulo, em que procuramos trazer e comentar um pouco das modificações realizadas na tradução/adaptação do filme *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*). Pode-se observar como os acréscimos e alterações realizados por Chaplin acontecem em variados campos e exercem múltiplas funções, atuando predominantemente no campo sonoro (através da trilha sonora musical, dos efeitos sonoros e da fala), mas também em procedimentos de (re)montagem do filme (com cortes, reordenações de planos e mudanças de ângulos). Neste capítulo, mostramos como as transformações efetuadas pelo autor não constituem simples enfeites cosméticos: elas realmente alteram a construção sentidos da obra, inclusive através de um direcionamento maior da sua interpretação, direcionamento esse realizado pelo tradutor/adaptador Chaplin. O ator, diretor, produtor, roteirista, compositor, montador Charles Spencer Chaplin ocupa aqui mais uma de suas funções, que envolve, de

certa forma, todas as anteriores, e que reforça a presença multifacetada (e mesmo vigilante e guia) do criador em sua obra.

### **MUITO ALÉM DE CARLITOS, SEMPRE CARLITOS**

Esta dissertação está perto do seu fim. Os leitores já acompanharam os seus principais conflitos, questionamentos e algumas tentativas de respostas. Mas ainda não é agora que aparecerão os créditos finais e todos irão embora, satisfeitos ou não. Um pouco mais de paciência.

Uma das intenções deste estudo foi discutir como Chaplin vai além das funções pelas quais é mais conhecido: a sua atividade de ator e a sua criatura, Carlitos. Desse modo, procuramos mostrar, ao longo destas páginas, como a sua participação no cinema foi de fato múltipla e rica, além de ter produzido inúmeros desdobramentos ao longo de sua filmografia. O cineasta exerceu boa parte das funções relacionadas à produção cinematográfica em sua época, e, como aponta o reconhecimento das suas trilhas musicais, buscou o mesmo nível de perfeccionismo em cada uma delas.

Nesta pesquisa, discutimos principalmente uma dessas funções, uma função nova, que adiciona também novas possibilidades à obra. Essa função pode ser nomeada de várias maneiras, dependendo da orientação teórica adotada e de quais aspectos dessa atividade são levados mais em conta. Nesse sentido, Chaplin foi pensado enquanto tradutor, adaptador e até mesmo “apropriador”. Dessas três conceituações, a que foi considerada mais próxima das características da sua atividade e que pareceu mais útil para a sua discussão foi a de adaptador. Assim, temos aqui um Chaplin adaptador, que realiza uma transformação (uma adaptação?) de um filme silencioso para um sonoro e falado. Um Chaplin que estabelece um diálogo entre linguagens e temporalidades, e que cria uma segunda versão para *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*) com características bastante singulares, principalmente o acréscimo da fala realizado unicamente por ele. O adaptador Chaplin, com a utilização dessa fala, cria uma obra que até mesmo questiona uma ideia de transparência do filme, de produção de uma ilusão cinematográfica, e, nesse sentido, situa essa segunda versão como um produto bastante radical em comparação com a maior parte do que era realizado no período em Hollywood.

No entanto, apesar de a atividade de Chaplin ir muito além de sua função de ator e do personagem Carlitos, é extremamente significativo que esse seu personagem, esse mito criado pelo cineasta, permanece como uma referência e uma influência inevitáveis em sua obra. E isso inclui a adaptação de *Em Busca do Ouro* (*The Gold Rush*), principalmente as últimas modificações abordadas nesta dissertação, relacionadas às alterações na montagem do filme.

Conforme discutido na seção 3.5, há uma espécie de retorno a Carlitos na obra, resultado do apagamento tanto da relação entre Georgia e Jack quanto da própria personagem Georgia. A dançarina, uma personagem feminina bastante forte e independente na primeira versão, é um pouco enfraquecida na segunda. Porém, de maneira semelhante à discussão das possíveis causas da retirada da cena do beijo, considero pouco provável que essa mudança, que essa perda de espaço de Georgia, seja causada por alguma motivação política conservadora por parte de Chaplin. O mais provável é que essa alteração seja resultado da ênfase maior em Carlitos efetuada pela obra. Chaplin, através da montagem, dá mais espaço a Carlitos, e através da sua fala, valoriza determinadas características do personagem. Na seção 2.2, comentamos sobre a importância da imagem de Carlitos, tanto como influência para os rumos de sua obra quanto para a própria interpretação e construção de sentido envolvendo os seus filmes. Podemos agora retomar um pouco essas considerações. Pensando nesse sentido de uma imagem de Carlitos quase tão forte quanto a própria obra de Chaplin e o seu personagem principal (algo que se relaciona com seu caráter mitológico), é possível considerar, então, que essas mudanças realizadas na obra tenham sido motivadas por uma tentativa de reforçar uma das últimas e mais duradouras imagens do personagem, desenvolvida principalmente nos últimos longos silenciosos de Chaplin: o Carlitos heróico, nobre, que se apaixona e tenta fazer de tudo para mostrar que é mais que um simples vagabundo. Um ser muito distante do personagem dos primeiros filmes do cineasta, que não possuía essa moralidade e nem essas preocupações românticas. Com isso, vemos que Carlitos permanece como uma força praticamente inescapável na obra de Chaplin, quase como um “fantasma” flutuando em torno de suas produções, presente em funções e atividades que não dizem diretamente respeito a ele e até mesmo em filmes que não contam com a sua existência “física”.

Essa tentativa de reforço da imagem de Carlitos pode ser entendida como uma das causas de algumas modificações em um sentido mais específico, relacionado a procedimentos internos da obra, como as alterações na montagem e algumas ocorrências das falas de Chaplin. No entanto, podemos ir um pouco além, e pensar nas possíveis causas da própria realização da adaptação de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Ainda há tempo de refletir sobre essa questão, a última abordada nesta dissertação, antes que as luzes se acendam e os leitores/espectadores se levantem. Ela pode ser formulada assim: O que levaria Charles Chaplin, autor marcado principalmente pelas suas produções no cinema mudo e conhecido por sua resistência de longos anos à introdução das falas no cinema, a criar uma nova versão, com, entre outras novidades, o acréscimo de falas, para uma de suas obras mudas mais clássicas, já conhecida e respeitada?

Para essa discussão das causas da realização da adaptação de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), tomamos como ponto de referência e como elemento chave uma informação relacionada à relação entre Chaplin e esse filme, já mencionada no primeiro capítulo desta dissertação. A partir dela, pensamos em possíveis hipóteses para a discussão da nossa questão. De todos os seus filmes, *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) é aquele pelo qual Chaplin gostaria de ser lembrado. (ROBINSON, [1985] 2011). Em nossa discussão, essa informação é fundamental, e influencia todas as hipóteses levantadas.

A primeira hipótese que trazemos é provavelmente a mais objetiva. Poderia ser denominada “hipótese mercadológica” ou “hipótese comercial. Há obviamente um interesse comercial no relançamento, agora com som e falas, de uma das obras mais populares da sua fase silenciosa. Deve-se destacar que o interesse econômico é uma motivação extremamente recorrente das adaptações, de maneira nenhuma se restringindo à criação da segunda versão do filme *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush): de fato, a “hipótese comercial” pode ser encontrada, se não em todas, na maioria das adaptações. No entanto, algumas características relacionadas a essa produção específica e ao contexto da recepção envolvendo o cinema da época podem destacar um pouco mais a importância desse lado comercial. Dezesete anos após o lançamento de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush), boa parte do público não havia assistido ao filme, e para aqueles que o viram a lembrança já não estava tão fresca. Devemos lembrar que, na época, o acesso aos filmes era bem mais restrito do que hoje<sup>54</sup>, ficando limitado quase que totalmente às exibições nas salas de cinema. Quando os filmes saíam de cartaz, praticamente “desapareciam” para o público. Desse modo, havia uma clara oportunidade financeira para o “produtor Chaplin” e todo um novo mercado a ser explorado por esse filme. O fato de Chaplin considerar essa a obra pela qual gostaria de ser lembrado implica uma ciência do cineasta das qualidades e méritos do filme, e implicitamente, do seu potencial comercial. Deve-se destacar: com um custo financeiro muito mais baixo do que o de uma produção “nova”.

Em segundo lugar, há uma hipótese que poderia ser chamada de “hipótese de sobrevivência”, e que se relaciona justamente com essa tentativa de manter viva a obra de arte em novos contextos e novas configurações culturais. Nessa perspectiva, o termo “adaptação” se aproxima bastante dos sentidos atribuídos a ele em outro campo intelectual, o da Biologia. Já que Chaplin gostaria que esse filme fosse lembrado na posteridade, deveria adaptá-lo aos novos tempos, dando-lhe nova vitalidade. Essa busca de uma sobrevivência da obra é

---

<sup>54</sup> Atualmente, o acesso aos filmes pode acontecer de várias maneiras: mídias físicas diversas, internet, serviços de vídeo *on demand*, entre outras opções inexistentes na época de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush).

intimamente relacionada com uma tentativa de (re)aproximação do público, um público já educado em uma nova forma de se fazer cinema, consideravelmente diferente da anterior, da qual a primeira versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush) faz parte. Em resumo, de acordo com essa hipótese, Chaplin teria realizado a adaptação de sua obra a fim de que ela mantivesse o seu prestígio com os novos espectadores e continuasse a ser lembrada. Mudando um pouco o olhar, podemos pensar nessa busca pela sobrevivência também com relação a Carlitos. Quando Chaplin retorna ao personagem, a motivação pode ser não somente manter esse filme específico relevante, mas também manter vivo o mito de Carlitos.

Por fim, em um sentido mais amplo e geral, podemos discutir sobre o já mencionado “apelo” das adaptações. Haveria uma espécie de fascínio em torno delas, que envolve tanto a sua criação quanto a sua experiência pelo público. Retomando algumas discussões desta dissertação, esse fascínio talvez seja devido ao próprio estatuto complexo das adaptações, marcadas ao mesmo tempo pela repetição e pela diferença. Desse modo, elas atrairiam os adaptadores e públicos tanto pelo conforto da repetição quanto pelo prazer da novidade. Além dessa questão, as adaptações podem ser consideradas parte constituinte de um movimento relativamente geral das sociedades humanas de contar e recontar histórias, que também envolve a permanência a mudança. Talvez Chaplin tenha sido de algum modo atingido por essa “fascinação” da adaptação, esse desejo de revisitar sua obra anterior, estabelecendo um diálogo entre a manutenção dos seus elementos “tradicionais” e a introdução das novidades relacionadas com o som.

Essas hipóteses não se excluem; o mais adequado seria considerar que elas podem ter contribuído em conjunto para a produção da segunda versão de *Em Busca do Ouro* (The Gold Rush). Além do mais, como procuramos deixar bem claro, foram apresentadas *hipóteses*, tentativas de leitura, que não representam uma “verdade” dos fatos e nem impossibilitam outras possibilidades de interpretação. De fato, é bem provável que haja outras motivações mais pessoais e contextuais relacionadas a Chaplin e ao momento da criação dessa adaptação, motivações essas que talvez nunca conheceremos. De qualquer forma, isso só ajuda a reforçar a riqueza do nosso objeto de pesquisa, que pode levar a inúmeros caminhos interessantes de reflexão.

De todos esses caminhos possíveis, seguimos um itinerário. Ele nos levou inicialmente à tradução, com passagens pela intermedialidade. A seguir, chegamos à adaptação, uma estrada mais ampla e longa. Por fim, visitamos a apropriação, que nos trouxe novos olhares e perspectivas. Ao longo de todas essas estradas, atravessamos um pouco da história do cinema, além de teorias relacionadas à sétima arte e à obra de Chaplin.

Já se veem os créditos na tela. As luzes se acendem. O público se levanta. Só resta Carlitos, andando em sua estrada em direção a um fim.

FIM.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2014.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2013.
- BAZIN, André. Introdução a uma simbologia de Carlitos. In: *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 13-22.
- COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, pp. 8-23, Nov. 2011.
- CONY, Carlos Heitor. Chaplin. In: *Chaplin e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Top Books, 2012, pp. 13-154.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RWALE, Steve. *A linguagem do cinema*. Tradução de Francise Facchin Esteves e Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- FAWELL, John. *The essence of Chaplin: the style, the rhythm and the grace of a master*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

- GUIMARÃES, Pedro Maciel. Chaplin-ator: subversões de modelos de encarnação. In: CICACINI, R.; ARAÚJO, M (Org.). *Chaplin, retrospectiva integral*: catálogo. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2012, pp. 139-146.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KEMP, P. (Ed.). *Tudo sobre cinema*. Tradução de Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadete. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MITCHELL, Glenn. The Gold Rush. In: *The Chaplin Encyclopedia*. Londres: B. T. Batsford, 1997, pp. 109-115.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Traição versus transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. *Alfa*, São Paulo, 44 (n. esp.), pp. 123-130, 2000.
- RAJEWSKI, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIS, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea, v. II*. Belo Horizonte: Rona Editora: Fale/UFMG, 2012, pp. 51-73.
- ROBINSON, David. *Chaplin: Uma biografia definitiva*. Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, 2011.
- SABADIN, Celso. *Vocês não ouviram nada: A barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Summus, 2009.
- SANCHES, Everton Luís. *Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nova York: Routledge, 2006.
- SIMSOLO, Noël. Chaplin et ses images. In: MAGNY, J. (org.). *Chaplin aujourd'hui*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003, pp. 29-49.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2011.

TRAHAIR, Lisa. *The comedy of philosophy: sense and nonsense in early cinematic slapstick*. Albany: State University of New York Press, 2007.

WEISSMAN, Stephen. *Chaplin: uma vida*. Tradução de Alexandre Martins. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

### **FILMES DE CHARLES CHAPLIN CITADOS NESTA DISSERTAÇÃO**

A CONDESSA DE HONG KONG. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1967) 2013. DVD (107 min), NTSC, color. Título original: A Countess from Hong Kong.

CARLITOS REPÓRTER. Direção: Henry Lehrman. In: Corridas de Automóveis para Meninos e outros 13 curtas. São Paulo: Versátil Home Video, (1914) 2013. DVD (12 min), P&B. Título original: Making a Living.

CASAMENTO OU LUXO. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1923) 2013. DVD (77 min), P&B. Título original: A Woman of Paris.

CORRIDAS DE AUTOMÓVEIS PARA MENINOS. Direção: Henry Lehrman. In: Corridas de Automóveis para Meninos e outros 13 curtas. São Paulo: Versátil Home Video, (1914) 2013. DVD (6 min), P&B. Título original: Kid Auto Races at Venice.

EM BUSCA DO OURO. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1925/1942) 2013. DVD (95/68 min), P&B. Título original: The Gold Rush.

LUZES DA CIDADE. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1931) 2013. DVD (82 min), P&B. Título original: City Lights.

MONSIEUR VERDOUX. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1947) 2013. DVD (118 min), P&B. Título original: Monsieur Verdoux.

O CIRCO. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1928) 2013. DVD (68 min), P&B. Título original: The Circus.

O GAROTO. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1921) 2013. DVD (50 min), P&B. Título original: The Kid.

O GRANDE DITADOR. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1940) 2013. DVD (119 min), P&B. Título original: The Great Dictator.

O VAGABUNDO. Direção: Charles Chaplin. In: Campeão de Boxe e outros 6 curtas. São Paulo: Versátil Home Video, (1915) 2013. DVD (26min), P&B. Título original: The Tramp.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin. São Paulo: Versátil Home Video, (1936) 2013. DVD (83 min), P&B. Título original: Modern Times.