

UM PASSEIO PELA DUBLIN DE JOSEPH STRICK.

Cesar Felipe Pereira¹
Luiz Guilherme Delenski Giublin²

Artigo submetido em JULHO/2018 e aceito em SETEMBRO/2018.

RESUMO

Segundo Roman Jakobson, as adaptações literárias para o cinema são traduções intersemióticas, passagens de símbolos verbais para símbolos não verbais/audiovisuais. *Ulysses* é considerada uma das obras mais completas da história da literatura universal justamente pelo trabalho demasiadamente elaborado com o signo verbal. Este ensaio centra-se na maneira pela qual o diretor Joseph Strick traduziu essa obra para o cinema, ao transformar em imagens e sons as complexas criações verbais de James Joyce.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; *Alucinação de Ulisses* (1967); Joseph Strick.

A WALK THROUGH JOSEPH STRICK'S DUBLIN

ABSTRACT

Roman Jakobson says that literary adaptations to cinema are intersemiotic translations, which consist in taking verbal signs and transpose them to non-verbal/audiovisual signs. *Ulysses* is considered one of the greatest books in the history of literature because the way the romance uses verbal sign. This essay focuses on how the director Joseph Strick transposed this work for cinema, turning into images and sounds the complex verbal creations of James Joyce.

KEYWORDS: Intersemiotic translation; *Hallucination of Ulysses* (1967); Joseph Strick.

INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte recente se comparada com as demais formas de expressão artísticas. Somente pôde se desenvolver a partir da última década do século XIX, devido a uma série de inovações tecnológicas. Foram dois franceses, os irmãos Lumière, os inventores do cinematógrafo, um aparelho que possibilitava tanto a captura de imagens em movimento quanto sua projeção. Esse fato é o que os torna os criadores dessa arte da fantasia, embora os seus filmes dificilmente possam ser considerados ficcionais, com talvez a exceção de *O*

¹ Doutorando em Letras - Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR); bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduado e mestre em Letras - Estudos Literários (UFPR) e graduado em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: emaildoesarfelipe@gmail.com

² Bacharel em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: guigiublin@gmail.com

regador regado (1895). Esse filme curto mostra um garoto pisando em uma mangueira. Na sequência, um jardineiro estranha a falta de água, olhando diretamente para a saída de água do objeto. Então o garoto retira o pé da mangueira e o rosto do jardineiro é molhado. Além de criar essa *gag*, pode-se dizer que, com esse filme, eles também inauguraram a ficção no cinema. Em seus outros filmes, a “narrativa” se resumia a um trem chegando na estação, trabalhadores saindo de uma fábrica, entre outros fatos cotidianos similares.

Na primeira década do século XX, começam a aparecer trabalhos mais elaborados de ficção no cinema, com destaque para *Alice no País das Maravilhas* (1903), de Cecil Hepworth e Percy Stow, *João e o pé de feijão* (1902), de George Flaming e *Viagem à Lua* (1902), de George Méliès. O primeiro é adaptado da obra de Lewis Carroll, o segundo de um conto popular homônimo, e o terceiro dos romances *Da Terra à Lua* (1865), de Júlio Verne, e *Os primeiros homens na Lua* (1901), de H. G. Wells. Todos esses filmes, no entanto, ainda se parecem com teatro filmado. Mas pode-se perceber, já nessa época, uma grande aptidão do cinema para as adaptações de obras célebres, tanto do teatro como da literatura. A grande dificuldade estava em **como** adaptar um texto, que é puramente verbal, para outro, que pode utilizar a palavra escrita na tela, em intertítulos, mas que essencialmente se apresenta por meio de imagens em movimento. E quais textos seriam os mais indicados para adaptar? Livros tidos como simples, ou obras conhecidas do público, os *best-sellers*, ou, ainda, aquelas obras lidas apenas por uns poucos?

Alfred Hitchcock, cineasta britânico que desenvolveu grande parte de sua carreira nos Estados Unidos, começou a filmar na década de 1920 e foi um grande adaptador. Escolhia cuidadosamente os livros e contratava roteiristas de sua confiança para adaptá-los. Preferia obras pouco conhecidas, de qualidade considerada inferior, mas que tivessem possibilidades de se tornarem um bom argumento, com uma história interessante. Ou seja, ele aproveitava a ideia inicial, desde que ela não tivesse uma forma literária muito complicada, pois isso dificultaria a elaboração cinematográfica de suas narrativas. Orson Welles foi outro cineasta que tinha por hábito adaptar, mas sabe-se que ele não se importava com quais tipos de obras iriam lhe servir como base. Era um admirador da obra de William Shakespeare, o que o levou por diversas vezes a encarar o desafio de transpor as peças do autor inglês para as telas de cinema. Além desse autor canônico, também se valeu de uma obra de Franz Kafka para realizar *O processo* (1962), e utilizou outros textos de menor relevância, como uma peça radiofônica popular e pouca elaborada, a fonte textual para o filme *Grilhões do passado* (1955).

O presente trabalho trata desta questão complicada para um diretor cinematográfico: a adaptação de uma obra cuja elaboração verbal a eleva ao patamar de um dos maiores textos literários já escritos – senão o maior deles. O objetivo é acompanhar de que maneira o diretor Joseph Strick verteu o livro *Ulysses* (1922), do escritor irlandês James Joyce, para o filme *Alucinação de Ulisses* (1967).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Até aqui foi utilizado o termo “adaptação” para fazer menção à passagem de um romance ou de uma peça teatral para o cinema, por ter sido o usual por muitas décadas e ainda o ser, em um contexto de discussão não acadêmico. Percebe-se, no entanto, que essa acepção tem o potencial de se transformar, quando, em 1974, o linguista Roman Jakobson publica o livro *Linguística e Comunicação*, que trata, essencialmente, das formas de tradução existentes (JAKOBSON, 2001).

Uma primeira forma seria a tradução mais conhecida, chamada por Jakobson de **tradução interlingual**, que é a passagem dos signos verbais de uma língua para outra língua. São, por exemplo, as traduções de romances para outras línguas estrangeiras. Essa forma se faz muito presente no cinema, porém apenas na fase de distribuição e venda de direitos de exibição para outros países. Exemplos de tradução interlingual no cinema são as dublagens, a legendagem e o dispositivo de audiodescrição ou libras, nas mídias DVD, prática cada vez mais comum devido às políticas de acessibilidade previstas nas leis brasileiras e também no exterior.

A segunda forma descrita por Jakobson seria a **tradução intralingual**. Bem menos conhecida, ela está presente quando se utiliza um texto na mesma língua, mas mudando-se sua “roupagem”. Os maiores exemplos são a paráfrase e o pastiche, maneiras mais ou menos explícitas de se fazer referência a outras obras e/ou autores. A referenciação é um bom exemplo de tradução intralingual que é muito utilizada no cinema. Muitos diretores, sobretudo os mais jovens, fazem referência a outros diretores e a outras escolas cinematográficas, com bastante frequência. Nos filmes do diretor estadunidense Quentin Tarantino, por exemplo, há inúmeros exemplos de tradução intralingual, seja a citação à cultura pop, a referência a gêneros cinematográficos consagrados, como o *western*, a ressignificação de músicas conhecidas e utilizadas em outros filmes, etc.

A terceira forma de tradução – a que de fato interessa aqui – é a **tradução**

intersemiótica, que consiste na transposição de um signo de um meio semiótico para outro, como é o caso da transposição de um signo verbal para um signo não verbal. Um exemplo de signo não exclusivamente verbal é o signo audiovisual utilizado pelo cinema. Outro exemplo de tradução intersemiótica seriam as pinturas de William Blake, baseadas em seus próprios poemas. Porém, ao se pensar na sétima arte, há um problema crucial: o cinema é não verbal?

Como apontado anteriormente, já nos tempos do cinema mudo, alguns textos escritos na tela, os intertítulos, eram utilizados para entrelaçar as narrativas de um filme. Posteriormente, com o advento do cinema sonoro, atores, narradores, diálogos, entre muitos outros elementos verbais, emissores de som passaram a ser utilizados em adição ao visual. Portanto, se não podemos afirmar que o cinema se vale da linguagem verbal do mesmo modo que a literatura, também não podemos dizer que prescindia dela, como é comum de ocorrer na escultura ou na arquitetura.

Além do exposto acima, há ainda uma outra consideração importante a ser feita, esta em relação à arte do palco, o teatro. Verifica-se que as tragédias gregas são lidas sem se saber como elas eram encenadas na Antiguidade. Para uma pessoa ver um clássico do teatro ela tem que viver em uma cidade onde haja um teatro, onde uma companhia queira encenar a peça e consiga colocá-la no palco para o espectador poder assistir. Hoje isso parece mais simples, mas no passado não era. Por esse motivo, os textos dramáticos começaram a ser vendidos separadamente, em livros, o que deu uma certa autonomia ao espectador, embora a experiência de ler e a experiência de assistir uma peça não sejam a mesma. Nesse sentido, o semiologista e professor de Harvard Marcel Cornis-Pope, pensando na tradução do teatro para o cinema, chega à conclusão de que ambas as formas de expressão são verbais e não verbais, entretanto o teatro, como obra de arte, sustenta-se apenas com o texto (CORNIS-POPE, 1988).

Já no cinema a situação muda. As salas de projeção, que no começo do cinema eram poucas, com velocidade surpreendente se espalharam pelo mundo. Surgiram os televisores, os equipamentos de VHS, DVDs, Blu-rays, internet. O acesso do espectador ao filme é muito mais simples do que o do espectador teatral, e simplificou-se em muito menos tempo. Assim, não lemos um roteiro separado da obra fílmica, apenas se a pessoa trabalhar nessa área ou for um teórico interessado no assunto. Além do mais, roteiros são técnicos, explicam em poucas palavras se é dia ou noite, a localização da cena, a ação do ator, entre outros elementos não propriamente narrativos. Pelo próprio caráter tecnológico do cinema, o roteiro deixa de ser apreciável enquanto obra de arte, sendo considerado apenas um “meio” para se atingir um

“fim”, o filme.

Desse modo, partindo-se da proposição de Cornis-Pope, na metodologia aqui empregada considera-se o cinema como um sistema predominantemente não verbal. Com base nesse pressuposto, percebe-se que Strick tinha predcados para dirigir satisfatoriamente um filme baseado no *Ulysses* de Joyce, uma vez que era considerado um dos maiores diretores independentes dos Estados Unidos à época, os anos de 1960. Ainda que não fosse muito conhecido para além de um público mais específico, voltando-se para um cinema mais autoral, seu trabalho, sem qualquer ligação com os grandes estúdios hollywoodianos, permitia-lhe realizar filmes sem interferências diretas, tanto no que se refere à produção quanto ao corte final. Strick era conhecido como um “bom adaptador”, tendo levado para as telas autores como Jean Genet e Henry Miller, escritores importantes, mas com um quê de *outsiders*, assim como ele próprio. Também era tido como um grande leitor de Joyce: *O retrato de um artista quando jovem* (1977) também seria por ele dirigido, dez anos depois de rodar a sua versão do *Ulysses*, em que Stephen Dedalus, como se sabe, já é um artista mais velho.

Mas conseguir com que produtoras e distribuidoras investissem na ideia de transformar em um filme um romance tão comentado, mas tão pouco lido, pela sua própria complexidade verbal, foi muito difícil para o diretor, que só conseguiu realizar a empreitada após dez anos de persistência. Quarenta e cinco anos depois de ter sido lançado, o livro ainda intrigava pela forma com que o autor “brincou” com a língua inglesa. Entender a “brincadeira” era uma tarefa difícil; transformá-la em imagens e sons, quase impossível. Tanto que, depois de Strick, outro diretor que se aventurou a fazê-lo, o canadense Sean Walsh, realizou *Bloom* (2003), um filme mediano, em tons escuros, salientando o marrom muito utilizado na época, e com uma fotografia bem contrastada. Essas características somadas às atuações, um Leopold Bloom quase pio, uma Molly Bloom feita de risinhos durante seu famoso monólogo, além da escolha de traduzir preferencialmente os trechos mais leves do romance, talvez tenham acabado por conferir à sua obra um caráter demasiadamente lúdico, infantil. As alucinações no bordel, por exemplo, parecem mais brincadeiras que remetem a uma época mais inocente. Em outras palavras, Walsh realiza um filme, intencionalmente ou não, que fica bastante distante do original. Embora se constate que a discussão sobre a fidelidade de uma adaptação em relação a uma outra obra seja um discurso atualmente superado, verifica-se que a provável intenção de Walsh foi a de tentar permanecer próximo ao *Ulysses* joiciano; mas o resultado fica muito longe do esperado.

A obra de Strick, por outro lado, apresenta-se com uma consistência maior. Essa obra é a que se passa a analisar mais detidamente na seção seguinte.

O filme *Alucinação de Ulisses*

A primeira escolha de Joseph Strick que chama a atenção é a fotografia em preto e branco que, juntamente com o figurino e o cenário, remetem a uma Dublin antiga, aquela do dia 16 de junho de 1904. Portanto, o início do filme já aponta que a concepção do diretor tende, em sua tradução, a uma forma de representação visual em sintonia com o que era tecnicamente disponível no mundo daquela época, ao menos no que diz respeito à sua constituição espaço-temporal. Passado esse primeiro momento, a narrativa localiza o terraço daquela espécie de torre de defesa contra invasores litorâneos, que está desativada. Vê-se, “solene”, Buck Mulligan (T. P. McKenna) surgir do alto da escada portando uma vasilha de espuma em que, cruzados, repousam espelho e navalha. Ele profere o *Introibo ad altare Dei*. Ou seja, o personagem se encontra exatamente na mesma posição que no início do livro. Sim, algo indica que esse filme pretende ser uma tradução próxima ao original.

Entretanto, quando Mulligan, Haines (Graham Lines) e Stephen Dedalus (Maurice Roëves) saem da torre, Mulligan fala sobre a ideia que Dedalus tem de Hamlet. Haines, como bom inglês, mostra-se muito interessado no assunto, porém, no livro, a teoria de Dedalus só será explicitada no nono episódio, na biblioteca. No momento presente, ao pé da escada da torre, Dedalus apenas comenta sobre ela rapidamente para Haines. Com essa passagem, muito próxima do início do romance senão por aquele pequeno comentário, Strick demonstra ter consciência de que o livro é muito extenso, e duas horas de filme não seriam suficientes para apresentá-lo integralmente; ele teve que fazer escolhas e deixar algumas situações de fora, como o referido episódio da biblioteca, bem como teve de simplificar algumas passagens, como a teoria de Hamlet, e até suprimir muitas outras partes.

Neste começo de filme, como no livro, apresenta-se o poeta Stephen Dedalus. Strick escolheu mostrá-lo quando Buck Mulligan fala sobre a mãe de Dedalus, de como o jovem não aceitou o último pedido dela para ajoelhar-se e rezar, por Dedalus ser ateu: “você matou sua mãe, Dedalus”. Essa é a culpa que persegue Dedalus durante o filme, retornando para ele, por exemplo, em forma de alucinação, na sequência do bordel. Para mostrá-la, Strick se vale de um artifício essencialmente cinematográfico: enquanto Buck fala, veem-se imagens da mãe

moribunda ansiando pelo toque do filho, e Dedalus se afastando de sua mão, que cai desfalecida sobre o penico. Essa passagem exemplifica de que modo, em um filme, o símbolo não verbal é colocado em primeiro plano em relação ao símbolo verbal.

Leopold Bloom (Milo O'Shea), por sua vez, é apresentado ainda na parte conhecida por "Telemaquia", alimentando o gato e fritando o rim para seu próprio desjejum. De avental, ele leva o café na bandeja para a esposa, Molly Bloom (Barbara Jefford), que, na cama, reclama da demora. Sabendo-se de antemão o que acontecerá com ela no resto do dia, verifica-se com essa cena o contraste existente entre Dedalus e Bloom, sendo que esse último é apresentado como alguém resignado.

Outro ponto que marca a tradução nessa parte é uma virada de olhar de Bloom, que, ao se fixar em uma foto, é seguida por um *close* em um bebê. Trata-se de seu filho falecido, o que pode sugerir ideias como a paternidade perdida, a fertilidade e a sexualidade, tudo acabando com a morte daquela criança. O motivo de ele encontrar Dedalus está claro, ele não tem mais o seu filho. Aqui vê-se a imagem de uma criança enrugada, com a mão para o ar, a expressão entre o choro e o sorriso, um bebê pequeno, que parece doente. A imagem da morte de seu filho – novamente, símbolo não verbal –, apresentada em três *takes*, em segundos, suscita a tristeza na expressão facial de Bloom.

Logo em seguida, mais um contraste importante entre os dois personagens: Dedalus, na escola, está pensando em como seu aluno é burro, e que alguém o ama apesar de sua ignorância suprema. O entrelaçamento das imagens entre Bloom e Dedalus leva a pensar que, mais para a frente, alguém amará Dedalus, ou o próprio Bloom, pois os dois seriam duas facetas de uma mesma pessoa. Essa mistura de imagens dos dois personagens, diferentemente do que ocorre no livro – em que há primeiro a aparição de Dedalus, nos três primeiros episódios, e somente depois há a aparição de Bloom –, além de poupar tempo de narração, é muito útil para se compreender como se dará a junção, a partir da saída da maternidade, entre eles.

Strick utiliza algumas imagens em sua Dublin fílmica para mostrar que Bloom não é um personagem muito querido pelos demais. Ele aparece no cemitério, sozinho, seguindo o caixão, enquanto que, em sua frente, um homem conta para outro que já dançou com Molly na juventude. A câmera, movimentando-se a partir de cima, aumenta ainda mais a solidão de Bloom; todos os outros personagens presentes conversam, em pares. Apenas com essa tomada percebe-se que o ódio em relação a Bloom vem também de ele, logo ele, o simples Bloom, ter

se casado com uma mulher muito desejada.

Além dessa, há também a cena em que diz para um conhecido que ele pode jogar fora (*throw away*, em inglês) o jornal. Tem-se um *close* no páreo daquele dia, e lá está o cavalo *Throw Away*, que, sabe-se, é um azarão, mas adiante irá ganhar. Essa passagem do filme mostra mais um motivo de ódio por Bloom, o “judeu” que teria ganhado uma bolada de dinheiro, mas que não quer pagar uma rodada de cerveja, não quer gastar, já na cena da taverna.

Isso demonstra que Strick parece ter se preocupado com cada detalhe, que fez o que pôde para que cada pequena parte da história estivesse presente, mesmo que em alguns poucos segundos, tornando o romance perfeitamente inteligível cinematograficamente. Às vezes um simples *close* em um jornal já é o suficiente. Mas é claro que nem tudo poderia estar presente, o que se registra aqui é o esforço tradutório despendido pelo diretor. Há várias menções também, ao antissemitismo, que fecha a tríade do ódio – velado ou não – a Bloom, no início da narrativa: Molly, ele supostamente ser judeu, além de estar rico e esconder o dinheiro (*Throw Away* era um azarão, mas venceu a corrida).

Mas de que maneira Strick mostra em seu filme a Dublin que Joyce tanto quis colocar como personagem viva do romance? A escolha do diretor transparece no próprio enquadramento cinematográfico, pois apresenta a cidade em planos abertos. Na cena em que Bloom vai para o cemitério, ele começa a ver planos gerais da cidade, enquanto acontecem os diálogos. Além da conversa no coche, veem-se as ruas, as casas, as pontes e o rio de Dublin. A decisão por esse tipo de plano evidencia sua utilização no monólogo de Dedalus, feito a partir de narração em OFF. Nele, os planos abertos não servem apenas para mostrar o mar ou, com a quebra do eixo de ação, a cidade a partir da praia, mas também para colocar Dedalus, enquanto raciocina, em um isolamento perturbador. Ele está sozinho, em meio a quilômetros de areia, e suas ideias seguem fluindo.

No final desse monólogo há uma imagem surpreendente. Trata-se, como já salientado, da Dublin de 1904: a fotografia, as roupas, os objetos de cena, os comportamentos apresentam isso; entretanto, uma mulher, com os braços descobertos, com vestido justo acima do joelho, cruza rapidamente o caminho de Dedalus. 1904 ou 1967? Mais para a frente aparece outra mulher igualmente trajada. O que o diretor queria dizer ao inserir esses signos não verbais em seu filme? Sabe-se que a sexualidade é um dado importante no romance de Joyce. Bloom só estaria se demorando na rua para evitar retornar para casa e encontrar com Boylan, o amante de sua mulher. Há quase onze anos ele não tem uma relação sexual efetiva com ela. Há também a

passagem da masturbação para Gerty MacDowell (Fionnula Flanagan). E o monólogo de Molly é baseado em sua vida amorosa. O amor carnal, o sexo, parece destacado, uma tônica nesse filme, uma vez que ele foi realizado na época em que estava em curso uma verdadeira revolução sexual, os anos 1960, além de, é claro, fazer parte do *Ulysses* literário. O filme, por sua vez, também é revolucionário, em termos sexuais.

Depois do cemitério, fazem-se presentes as andanças de Bloom, suas passadas pelo jornal, restaurante, praia, etc. Em todos esses lugares o artifício de Strick é peculiar: ele opta pelo silêncio. São diversas imagens de Bloom, a partir de posicionamentos de câmera distantes, com planos abertos, enquadrando Dublin, e nela um Leopold Bloom andando em silêncio. Até a banda sonora se interrompe na cena do cemitério, a fim de ressaltar essa faceta do personagem que, desde a morte de seu filho, tem problemas com a mulher, um semi-judeu isolado em um mundo com poucos amigos. Strick coloca na tela toda essa solidão: o estopim que culminará com o acolhimento de Dedalus pelo herói. Apesar da marca constante da solidão, o humor característico de Joyce transparece na tradução de Strick em diversas partes. Um exemplo disso é quando dois homens veem Bloom comprando um livro e o chamam de intelectual – desprezando-o por isso –, quando, na verdade, ele procura um livro erótico para Molly. A cena seguinte a essa é justamente aquela em que Dedalus aconselha a irmã no que se refere a qual livro ela deveria comprar, na mesma banca de livreiro. Ali, sim, o intelectual, novamente em contraste com Bloom.

Após andar solitário pela rua, é na taverna, no encontro com o Ciclope, que se compreende todo o sentido de Bloom não ser nada querido pelos demais. Na taverna, o cachorro rosna para ele, todos riem do “judeu” mesquinho que ganhou nas corridas de cavalo, apesar de ele parecer alguém que não tenha dinheiro. Strick torna até o próprio ambiente opressor a ele, ao deslocar o relógio-cuco do episódio seguinte do romance, e colocá-lo na taberna do filme. Em um *close*, o passarinho-cuco canta *cuckold* (“corno”), depois a imagem passa para *closes* dos homens bebendo, e para a visão do *barman*, quando todos falam de Molly e riem uns para os outros, insinuando que sabem da situação de corno de Bloom. Verifica-se que, nessa sequência do filme, todos sabem o que se passa na casa de Bloom, enquanto que o livro apenas sugere se os outros realmente sabem ou se tudo está apenas na cabeça de Bloom. Ele fica naquele lugar apenas esperando um amigo para discutirem sobre a herança de Dignam, o homem a cujo enterro ele compareceu mais cedo, o que demonstra a bondade de Bloom em ajudar a viúva.

Quando chega a “Nausícaa”, Bloom vê Gerty MacDowell. Na longa parte em que o narrador de Joyce descreve Gerty, enquanto pode-se perguntar onde está Bloom e se ainda se trata do mesmo livro, o escritor utiliza formas da *sentimental novel*, criadas por Richardson e reproduzidas até hoje, a fim de que o leitor crie mentalmente uma Gerty pastoril. É claro que é tudo ironia, tanto que Joyce baseia a moça na personagem central de um romance muito raso, um *best-seller* do século XIX chamado *The Lamplighter* (1854), de Maria Susanna Cummins. Esse episódio, embora rápido, é bem explorado no filme, e Strick parece se deter diretamente no que interessa. Gerty é uma menina simples, “mal-acabada”, de aspecto sujo, por quem Bloom se interessa sexualmente. O interesse está exatamente no grotesco que ela representa, não no sublime. A masturbação se dá rapidamente, atrás de um muro, com Bloom olhando para ela enquanto ela ergue a saia. Não há tempo no filme para comparar o foguetório com a ejaculação, como acontece no romance, não há necessidade de colocar a ironia no preâmbulo: está-se diante de uma mulher esquisita, por quem Bloom sente atração física; ela parece gostar e se insinua para ele; há *takes* dela e dele intercortados; é apenas isso o que, funcionalmente, traduz o mesmo episódio romanesco. No final, vê-se um Bloom constrangido. A moça estaria de sapatos apertados? Não, ela é coxa. E Gerty se veste como uma mulher dos anos 1960, embora pareça que ela, por seu aspecto, tenha saído de uma mina de carvão do século XVIII.

A cena da maternidade, no entanto, apresenta algumas das dificuldades que podem existir na passagem de um meio semiótico verbal para um essencialmente não verbal. Joyce se vale do embrião maternal e de “O gado do sol” para escrever uma prosa bastante complexa, que remete ao nascimento da língua inglesa até a literatura realizada em sua época. Consta a história filológica da língua inglesa, de um modo virtualmente impossível de transpor para imagens em movimento, o que Strick parece perceber. No filme, ele se concentra em mostrar a embriaguez de Dedalus e a falta de preocupação de seus amigos para com ele. Na junção desses dois elementos, tem-se o suficiente para aguçar o lado paterno de Bloom, na cena em que sai em disparada depois de ter refletido um tempo sobre o que fazer após Dedalus deixar a sala cambaleando. Essa cena, que apresenta a um só tempo o isolamento de Bloom perto dos mais jovens e o isolamento de Dedalus pelas brincadeiras que os outros fazem com ele, por estar bêbado, certamente não possui o aprofundamento e o rigor literário de Joyce; mas Strick, em uma sala, conseguiu unir Bloom e Dedalus de modo convincente, além de preparar o espectador para o que estaria por vir.

Nesse ponto, torna-se interessante relembrar que o nome do filme em português é

Alucinação de Ulisses, o que está de acordo com a próxima cena, a da feiticeira Circe no bordel. Aqui Strick aproxima sua obra de estéticas teatrais, pois, em seu filme, Bloom vivencia gradativamente algumas “cenas” do teatro artaudiano. Bloom é confrontado com uma prostituta na viela, que briga com ele e depois o agradece por ele ter feito aquilo por ela. É Gerty MacDowell, de pé em um pântico, como uma prostituta comum. Uma rápida lembrança da cena e ele foge, mas agora encontra Josie Breen. Ela está no meio da rua, com a mesma roupa do começo do dia, quando haviam se encontrado. Então ele toca na moça de um modo que sua personalidade não permitiria fazer e, de um momento para outro, a roupa de ambos muda para roupas de gala. Eles fazem uma cena de sapateado e uma cena de romance de segunda categoria, uma espécie de paródia de filmes musicais. Se Joyce pôde “brincar” com a história da literatura inglesa, por que Strick não poderia fazer algo semelhante em sua tradução, em relação a gêneros cinematográficos? Vê-se, também, um homem-letra na rua das prostitutas, uma letra “S”, o marido de Breen, andando pela noite. Ao final da sequência, um beijo singelo – mesmo diante da expressão sexual de Bloom –, em contraste com os beijos que Molly dará, mais adiante, em seu monólogo.

Preso por policiais na rua dos pecados, Bloom diz que é um escritor proeminente, um jornalista com contatos na Inglaterra e na Irlanda. Após um corte seco, um homem atende o telefone em uma tipografia de jornal. “Hum. Leopold Bloom? Nunca ouvi falar!”. Corte para um tribunal. A cena seguinte será nesse local, onde se dará o julgamento de Bloom por seus traumas, se assim podem ser chamados, sexuais e amorosos. O que importa aqui é a forma como Strick conduz a narrativa. Trata-se de um pastiche, é uma alucinação, o tom é psicológico, além de se apresentar como mais uma paródia cinematográfica, no caso, dos filmes de tribunal. Advogados tiram “cartas da manga” na última hora; mulheres levantam e acusam o já acusado de outros crimes; o silêncio no tribunal depois de uma revelação bombástica que acaba com a defesa; tudo isso está presente nessa cena, uma cena de tribunal a serviço do humor e da alucinação.

Só então Bloom sai de seu transe e uma prostituta indica onde está Dedalus, de quem, nessa hora, talvez os espectadores nem se lembrem mais. Nesse momento, retorna a questão da paternidade: com a câmera bem em frente da mão de Dedalus, vê-se Bloom se aproximando, com carinho, e salvando o dinheiro do pseudo-filho. Em um plano estático, eles se juntam como um só. Quando já está com o “filho”, a culpa do pai parece diminuir e, em sua próxima alucinação, ele se torna nada mais, nada menos que um rei, em uma cena típica de coroação de

um filme histórico. A câmera próxima ao nível do chão capta Bloom, o rei, acima dos demais, em uma escadaria perto do trono. Ao se mostrar os súditos, a câmera permanece à altura do peito, assim tem-se a noção da força e solenidade da majestade, igual a um pilar, mais alta que todos. Então a câmera se afasta apoteoticamente, explicitando a grandeza por meio da importância e quantidade de pessoas que estão acompanhando o rei. Essas pessoas ficam em posição geométrica, facilitando o recuo do *travelling*. E no final da cena, o inevitável *close* no discurso do rei. Mais uma “brincadeira” de Strick com a cartilha cinematográfica, que se completará com a filmagem do picadeiro do circo, tema relativamente comum no cinema até os anos 1950.

A narrativa retorna ao bordel e à alucinação de Dedalus, desta vez mais pesada: sua mãe morta vem confrontá-lo. Strick abandona a paródia e envereda em uma cena de “filme de arte”. No escuro, Dedalus está no meio do quadro, e em volta dele anda sua mãe, em círculos, vestida de branco e com uma luz que a deixa desfocada. A câmera, em *close* em Dedalus, gira junto com o rosto dele em meio à discussão com a falecida mãe. Logo adiante, depois do soco que Dedalus leva, já fora do bordel, Bloom cuida para que os policiais não o prendam por embriaguez. Quando estão só os dois, o “pai” amparando o “filho”, aparece o filho verdadeiro de Bloom, Rudy, em sua imaginação, e aponta para Dedalus. Ele já está com onze anos, idade que teria se estivesse vivo. Bloom sussurra “Rudy” e a cena prossegue muda até o corte. Claramente a opção de Strick é por apresentar uma história sobre a paternidade.

Já no episódio de “Ítaca”, sabe-se que o livro se apresenta na forma de perguntas e respostas. Strick não se intimida; ele imita o procedimento de Joyce, o que se mostra produtivo no meio audiovisual de que dispõe. No filme, as imagens continuam, mas são do episódio anterior do livro, “Eumeu”. Bloom e Dedalus conversam, comem, um conta fatos para o outro, parecem se dar muito bem. Inclusive, Dedalus parece estar bem menos bêbado, provavelmente pelo soco e a caminhada. Ainda que não se ouça o que eles falam um para o outro, percebe-se que o tom da cena é paternal. O narrador cria suas indagações sobre a obra que está para acabar e dá as respostas para elas. Unindo o discurso não verbal de um episódio e o discurso verbal de outro, Strick condensa os dois episódios em um só. A cumplicidade vai até que ambos os personagens urinam no muro, no quintal de Bloom, como verdadeiros pai e filho, e Dedalus vai embora, recusando o convite para passar o restante da noite ali. Depois disso, Bloom sobe para o quarto, parecendo muito seguro, como se a conversa paternal houvesse lhe dado forças para enfrentar a situação que vinha evitando o dia inteiro. Seu semblante é decidido e forte. Ele se

deita na cama. Os pés de Bloom ficam no rosto de Molly e vice-versa. Molly tem medo de que ele a chute; Bloom abraça os pés dela. Mesmo quando estão dormindo, vislumbra-se a personalidade de cada um.

Tem início, então, o célebre monólogo de Molly Bloom. A escolha na tradução cinematográfica do fluxo de consciência é simples, mas funcional: veem-se as imagens de Molly com o amante, com o oficial Gardner antes do casamento, seus pensamentos quase incestuosos com Dedalus e cenas dela com Bloom, intercortadas por imagens dela sozinha, tudo guiado por sua voz em OFF. O que mais chama a atenção é o sentimento de culpa, que ela também apresenta. Por exemplo, a igreja, com o teto grandioso filmado a partir do ponto de vista dela, ou seja, de baixo para cima, aumenta ainda mais a impotência do fiel dentro desse local. Mas Molly pouco pensa na culpa, diretamente. Pensa nos homens e em seu filho morto. Porém, esses pensamentos direcionados aos outros acabam por refletir quem é Molly Bloom, ainda que pouco possa ser afirmado sobre ela na narrativa, tanto a de Joyce quanto a de Strick. Desse modo, o uso do espelho, em muitas partes, é uma forma não verbal de representar o auto-centrismo de seu pensamento verbal, narrado em OFF.

A cena final do filme é o “Sim” de Molly para Bloom, lembrando a cena deles em Gibraltar. Lá ela estava deitada de costas, na grama, com Bloom em cima dela. O beijo dos dois é apresentado quase igual ao que ocorre com o sexo deles na atualidade da narrativa, ou seja, de modo incompleto, interrompido, a boca de ambos não se fecha. Mas Molly, mesmo com a incompletude, reafirma sua escolha pelo marido. Ela prefere Bloom aos outros, o que fica patente por sua expressão, capturada pela câmera em cima de seu rosto. Nessa imagem, transparece um prazer indescritível.

Alucinação de Ulisses é um exemplo significativo no que diz respeito à tarefa árdua de traduzir uma complexa construção de signos verbais para o cinema. E pode-se dizer, com base no que aqui se encontra brevemente exposto, que esse filme consegue fazê-lo de forma artisticamente satisfatória. Se o *Ulysses* de Joyce é uma sequoia, uma árvore frondosa, Strick fez dela um bonsai, condensado, mas igualmente elaborado e belo.

Além de se perder calmamente pela Dublin de James Joyce, vale a pena dar um passeio mais rápido pela Dublin de Joseph Strick.

REFERÊNCIAS

ALUCINAÇÃO de Ulisses. Direção de Joseph Strick. Inglaterra, Estados Unidos: Laser Film Corporation, Ulysses Film Production: British Lion Film Corporation, Continental Distributing, 1967. 1 DVD (132 min), preto e branco.

CORNIS-POPE, Marcel. **Emplotting Difference: Textual Translation of the Amadeus Theme.** In: Deely, John (ed.). *Semiotics 1987*. Lanham: University Press of America, 1988.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

JOYCE, James. **Ulysses.** Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin; Companhia Clássicos, 2012.