

M

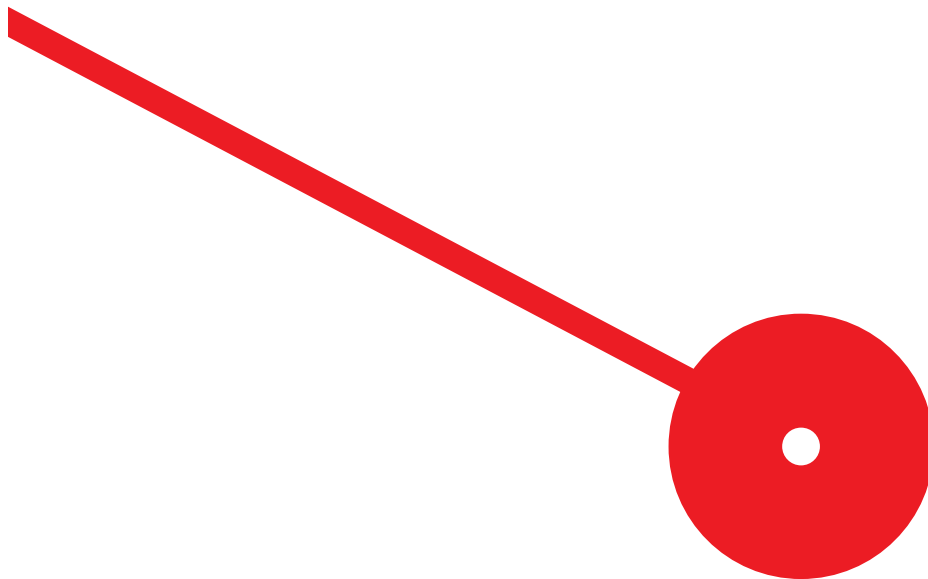
MESTRADO EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS 2018/2019
ESTUDOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Transposição intersemiótica da morte de Anna Karenina. A inter-relação entre linguagens: cinema, música, dança

Maria Manuel Machado Lousada

"Versão final (Esta versão contém as críticas e sugestões dos elementos do júri".)

01/2020



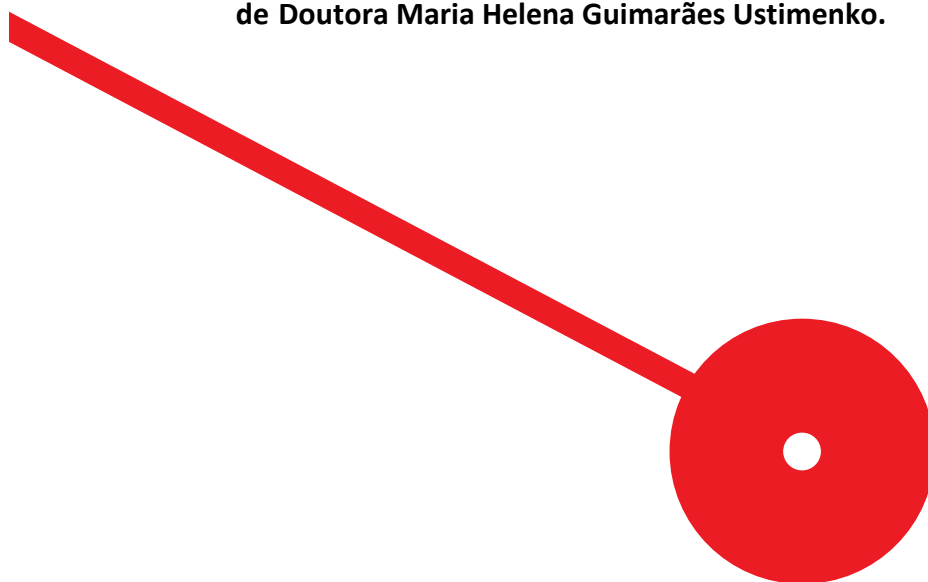
M

MESTRADO EM TRADUÇÃO E INTERPRETAÇÃO ESPECIALIZADAS 2018/2019
ESTUDOS DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Transposição intersemiótica da morte de Anna Karenina. A inter-relação entre linguagens: cinema, música, dança

Maria Manuel Machado Lousada

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas, sob orientação de Doutora Maria Helena Guimarães Ustimenko.



Dedicatória

À Doutora Maria Helena Guimarães Ustimenko que me apresentou e incutiu o gosto pela Tradução Intersemiótica através dos textos de Vassily Kandinsky.

Agradecimentos

O primeiro agradecimento vai para a Doutora Maria Helena Guimarães Ustimenko pela amizade, pela total disponibilidade e pela enorme generosidade na partilha de conhecimentos.

Em segundo lugar, agradeço ao meu companheiro de todas as horas, Carlos Ferraz, pela paciência e compreensão ao longo deste caminho e num ano de grandes mudanças pessoais.

Agradeço ainda à minha querida sobrinha Adriana Machado, cuja formação musical me ajudou a entender alguns conceitos e terminologia aplicados na análise das transposições para a música.

Last but not least, não poderia deixar de agradecer também à amiga e colega *iscapiana*, Raquel Costa, pelas muitas horas passadas, lado a lado, na Biblioteca Municipal do Porto, apoiando-nos mutuamente.

Resumo:

Designada também de tradução interartes, a tradução intersemiótica consiste no processo de transposição de um sistema de signos para um outro sistema de signos diferentes sem que o sentido da mensagem original se perca nesta transformação.

Ao propormos uma dissertação sobre a tradução intersemiótica da cena da morte de Anna Karenina, do romance homónimo de Lev Tolstói, transposta para a música, o bailado e o cinema, estamos a reconhecer as várias linguagens semióticas e o engenho criativo dos seus tradutores/autores.

Nesse pressuposto, analisaremos as opções dos tradutores/autores em termos de técnicas de filmagem, instrumentos musicais e passos de dança utilizados para conseguir transpor a cena da morte de Anna Karenina para as diversas expressões artísticas, criando um novo texto de partida sem, no entanto, perder toda a poética descrita por Lev Tolstói no texto original.

Complementarmente, iremos também dissertar sobre a característica multimodal do texto intersemiótico, i.e., sobre a combinação dos diversos elementos linguísticos, visuais, sonoros e de movimento e a sua inter-relação.

Palavras chave: Tradução Intersemiótica, Anna Karenina, Códigos Verbo-Icónicos, Códigos Não-Verbais

Abstract:

Designated also as interarts translation, the intersemiotics translation is the process of transposing from one signs system into another system with different signs trying not to lose the sense of the original message in this transformation.

By proposing a dissertation about the intersemiotics translation of the death scene of Anna Karenina, of Lev Tolstoy's homonymous novel, transposed to music, dance and cinema, we are recognising the different semiotic languages and the creative ingenuity of its translators/authors.

In this assumption, we will analyze the options of the translators/authors in terms of movie-making techniques, musical instruments and dance steps used in order to be able to transpose the death scene of Anna Karenina into the various artistic expressions creating a new source text without, however, losing all the poetics described by Leo Tolstoy in the original text.

Additionally, we will also dissert about the multimodal characteristics of the intersemiotics text, i.e., about the combination of the several linguistic, visual, sound and mouvement elements and their interrelation.

Key words: Intersemiotic Translation, Anna Karenina, Verbal-Iconic Codes, Non-Verbal Codes

Índice geral

Capítulo - Introdução.....	1
Capítulo I – Vida e obra de Tolstói.....	6
1.1 Trajetória biográfica e literária de Tolstói.....	7
1.1.1 Breve Biografia	8
1.1.2 Produção Literária.....	15
1.2 Anna Karenina na obra de Tolstói.....	16
1.2.1 Breve apresentação da obra <i>Anna Karenina</i>	16
1.2.2 Os personagens mais relevantes da obra <i>Anna Karenina</i>	18
Capítulo II – Análise Comparada Da Tradução do Cap. XXXI, Parte VII para Português.....	21
2.1 Perdas, ganhos e compensações	22
2.2 Aspectos interculturais da tradução intersemiótica.....	25
Capítulo III – Tradução intersemiótica da obra <i>Anna Karenina</i>.....	27
3.1 Música	29
3.1.1 Anna’s Last Train de Dario Marianelli.....	30
3.1.2 Final do 3º Ato de Anna Karenina de Rodion Shchedrin	33
3.2 Bailado	36
3.2.1 Maya Plisetskaya no papel de Anna Karenina. Teatro Bolshoi.....	37
3.2.2 Vera Arbusova no espetáculo Anna Karenina de Boris Eifman.....	41
3.3 Cinema	44
3.3.1 Anna Karenina do realizador Aleksandr Zarkhi (1967)	49
3.3.2 Anna Karenina (1997) do realizador Bernard Rose.....	53
3.3.3 Anna Karenina (2012) do realizador Joe Wright.....	56
3.4 A arte da tradução intersemiótica. O tradutor como criador.	60
Capítulo IV – Conclusão	62
Referências bibliográficas.....	65

Anexos.....	73
--------------------	-----------

Lista de abreviaturas

LC – Língua de Chegada

TI – Tradução Intersemiótica

TP – Texto de Partida

TC – Texto de Chegada

TO – Texto Original

Trad. – Tradução

CAPÍTULO - INTRODUÇÃO

A transformação interlinguística de um texto verbal noutra texto, também ele verbal, coloca muitas questões a nível de equivalência linguística e cultural, razão pela qual a tradução literária, por exemplo, é vista como uma (re)criação da obra.

Menos abordada, mas praticada desde tempos imemoriais, a Tradução Intersemiótica (TI), enquanto prática crítico-criativa e meta-criação, abre espaço para o diálogo entre signos verbais, icónico-verbais e não-verbais.

No âmbito dos Estudos da Tradução, a TI só recentemente começa a ser vista enquanto análise e processo de racionalização de procedimentos de descodificação/recodificação que permitem ao tradutor lidar com o processo de (trans)criação.

As (re)criações / (trans)criações da obra *Anna Karenina* e, em particular, da cena da sua morte, pela sua riqueza e variedade poética permitem a distinção clara dos passos empreendidos pelo tradutor/artista.

A respeito da TI, no artigo *A Tradução intersemiótica em Lolita de Vladimir Nabokov e de Stanley Kubrik*, Manuela Veloso escreveria:

A obra literária é viva como um organismo e move-se num eixo de intertextualidades. São, por conseguinte, prometedoras as potencialidades que a exploração deste tema encerra no âmbito dos Estudos de Tradução, à luz de uma abordagem comparativista e interartes. (2001, p. 1)

O ponto de partida para a realização de uma dissertação subordinada ao tema da TI do romance *Anna Karenina* do escritor Lev Tolstói prende-se com a importância que a sua obra representa no panorama da literatura mundial, ainda hoje, e volvidos mais de cem anos após a morte do célebre escritor russo.

Outro factor que influenciou a escolha do tema foi o facto de não existir, até à presente data, e de acordo com as inúmeras pesquisas realizadas, nenhum trabalho no âmbito do que agora nos propomos realizar.

Existem também motivações pessoais que influenciaram a escolha deste tema que se prendem com o fascínio, desde cedo, pelos clássicos da literatura em geral e da literatura russa em particular.

Acresce também o facto de, quer na Licenciatura em Comunicação Empresarial realizada entre 2009-2012, e agora no Mestrado de Tradução e Interpretação Especializados, ter como opção o estudo da língua russa.

Além disso, os Estudos de Tradução Intersemiótica desde logo exerceram um enorme fascínio pelas imensas potencialidades e liberdade criativas.

A grandiosidade do romance *Anna Karenina* despertou, desde sempre, um enorme interesse por parte do público tendo-lhe sido, por isso, rendidas diversas homenagens através da adaptação da obra literária a diversas outras formas de arte, nomeadamente, ao cinema, à dança e à música.

Analisar toda a obra *Anna Karenina* seria uma tarefa hercúlea tendo em conta a extensão e complexidade da mesma. Assim, o foco desta dissertação será a análise interlinguística e intersemiótica do texto do cap. XXXI, parte VII, dando especial ênfase ao engenho criativo do tradutor/artista.

A presente dissertação é composta por quatro capítulos, estando os três primeiros divididos em subcapítulos.

O capítulo I, é dedicado à trajetória biográfica e literária de Tolstói com especial enfoque para a obra *Anna Karenina*.

No capítulo II, fazemos uma análise comparada do texto do cap. XXXI, parte VII, onde abordamos a questão das perdas, ganhos e compensações decorrentes da tradução interlinguística, bem como os aspetos interculturais da mesma.

O capítulo III é reservado à TI e está dividido em quatro subcapítulos. No subcapítulo 3.1 começaremos por analisar a música e as composições de Dario Marianelli e Rodion Shchedrin. Iremos analisar até que ponto o som consegue traduzir as palavras de Tolstói no que toca ao sofrimento e à angústia de Anna no momento da sua morte. Referimo-nos a *Anna's Last Train* e *I Understood Something* de Dario Marianelli (2012) e ao *Final do 3º ato de Anna Karenina* do compositor Rodion Shchedrin (1967).

O subcapítulo 3.2 é dedicado à análise de dois bailados intitulados *Anna Karenina*, um com Maya Plisetskaya e outro com Vera Arbusova no papel de Anna. Tentaremos analisar de que forma é possível traduzir as palavras em movimento e de que forma as bailarinas conseguiram traduzir a dor de Anna através da sua dramaturgia.

A última análise intersemiótica, no subcapítulo 3.3, diz respeito a três adaptações cinematográficas, realizadas em diferentes épocas e por cineastas de distintas nacionalidades: a primeira do realizador russo Aleksandr Zarkhi (1967), a segunda e a terceira dos realizadores britânicos Bernard Rose (1997) e Joe Wright (2012) respetivamente.

Terminamos o capítulo III com o subcapítulo 3.4, fazendo uma breve análise do trabalho do tradutor intersemiótico enquanto artista e criador de um novo texto de partida (TP) traduzido numa nova expressão artística, i.e., numa obra de arte.

O capítulo IV será dedicado à apresentação da conclusão do trabalho desenvolvido nos capítulos anteriores, concluindo também sobre as dificuldades da TI, particularmente, sobre perdas e ganhos e sobre os problemas de equivalência da tradução entre códigos verbais, códigos verbo-icónicos e códigos não-verbais.

Ao referirmo-nos aos problemas de equivalência abordaremos a triádica de Peirce e o efeito dos signos no TP e no texto de chegada (TC). Um texto pode ser interpretado/traduzido de diversas maneiras, mas a relação objeto-signo-interpretante deverá, a nosso ver, ser entendível.

Espera-se com a realização da presente dissertação, apresentar pistas que nos permitam concluir que na TI do cap. XXXI, parte VII do romance *Anna Karenina* de Lev Tolstói, estamos perante uma (re)criação de um (novo) TP, e que ela é exemplo máximo de mestria tradutiva, i.e., também ela é uma Arte.

Pretende-se que esta dissertação seja um contributo, ainda que modesto, para futuros trabalhos realizados no âmbito da TI, pois a tradução não é estanque, é um exercício dinâmico que acompanha a constante evolução da sociedade, como refere Gorfée "(...) translation which would pretend to give final answers is, however, an alarming oxymoron, a sure sign that culture itself has, for instance by some irreversible catastrophic final event, come to an end." (1964, pp. 187-188).

Em termos de metodologia, estamos perante uma análise comparativa e intermodal do texto original (TO) com as diversas traduções que constituem o nosso *corpus*, baseando-nos, para o efeito, em autores como Charles S. Peirce, Roman Jakobson, Gérard Genette, Vinay & Darbelnet, Julio Plaza, Henrik Gottlieb e Susan Bassnett, entre outros.

O *corpus* da dissertação é constituído pela obra literária *Anna Karenina*, no original e na versão traduzida da língua russa para a língua portuguesa por Nina Guerra e Filipe Guerra, pelos bailados homónimos com Maya Plisetskaya (1971) e Vera Arbusova (2005) no papel principal e pela audição das composições musicais de Rodion Shchedrin e de Pyotr Tchaikovsky presentes, respetivamente, nestes dois bailados e, ainda, pela audição da banda sonora composta por Dario Marianelli para o filme *Anna Karenina* de Joe Wraith.

A metodologia assenta na pesquisa documental através da leitura e interpretação de diversos documentos bem como visualização dos diversos filmes e audição das diversas bandas sonoras. Trata-se, assim, de uma pesquisa bibliográfica com carácter interpretativo e descritivo.

A consulta de diversos dicionários e glossários de áreas específicas como o cinema, a música e o bailado foram importantes para uma exposição mais precisa das nossas análises das diversas TI.

CAPÍTULO I – VIDA E OBRA DE TOLSTÓI

1.1 Trajetória biográfica e literária de Tolstói

“Два царя у нас: Николай Второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой колеблет трон Николая и его династии.”¹ (apud Popov, 1995, p. 7) assim resume Aleksey Sergeevich Suvorin² a importância de Lev Tolstói³ e da sua obra, não apenas na literatura, mas também no seio da sociedade russa da época (**Anexo 1 e Anexo 2**). Aleksei Suvorin pretende, assim, a nosso ver, realçar o facto de Tolstói se ter servido da escrita não só para criar grandes obras literárias, mas também como instrumento de análise e debate de temas sociais e espirituais relevantes na época. De facto, as suas visões e convicções, serviram de alicerce a uma corrente de pensamento, que ficou conhecida como Movimento Tolstoiano. Este movimento teve uma grande influência para lá da sua morte, dentro e fora da Rússia⁴.

Sophia de Mello Breyner, num artigo intitulado *Grandeza de Tolstói*, (**Anexo 3**) resume de forma precisa em que é que reside a unicidade da obra do escritor russo:

A obra de Tolstói é diferente da obra de outros escritores modernos. Há nela uma tonalidade, uma objectividade, uma grandeza natural que só encontramos em algumas das obras máximas da humanidade: na Bíblia, na *Íliada*, na *Odisseia*, na *Divina Comédia*! Quando lemos a "Guerra e Paz" e a "Ana Karénina" temos a impressão de que não é um escritor a contar-nos a vida, mas sim a vida a contar-se a si própria. Na atitude de Tolstói em frente da realidade não há nenhum subjectivismo, nenhum "ponto de vista". Tolstói conta-nos o Mundo não como ele o quis, ou o inventou, ou o viu, mas como o Mundo é em si, na sua própria natureza. (1979, p.13)

¹ Trad. nossa: Nós temos dois czares - Nicolau II e Lev Tolstói. Qual deles é o mais forte? Nicolau II nada pode fazer contra Tolstói, não pode abalar o seu trono, mas Tolstói pode fazer oscilar o trono de Nicolau II e a sua dinastia.

² Em russo: Алексей Сергеевич Суворин (1834-1912), escritor, jornalista e proprietário do jornal diário russo *Новое время* (*Nova Era*), editado entre 1868 e 1917.

³ Em russo: Лев Толстой

⁴ São escassos os contactos entre Tolstói e a literatura portuguesa. Sabe-se que traduziu Antero de Quental, do alemão para o russo. E conhece-se a visita do pensador e ensaísta português, Jaime de Magalhães Lima, a Yasnaya Polyana, em 1888. O encontro com Tolstói deixou-lhe uma vívida impressão, o que o levou mesmo a referir «[...] o pensamento voa mais alto em duas horas com um homem de génio do que em dois anos de meditação». Mais tarde vem a traduzir, do francês, os textos de Tolstói: *Ma religion* e *La vie*, que deram origem à obra *As doutrinas do conde Leão Tolstói*, publicada em 1892, e *O ensino de Jesus: uma exposição simples, dedicada às crianças*. Sabe-se também que trabalhou numa biografia de Tolstói, de que apenas terá redigido o primeiro capítulo. (Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal).

1.1.1 Breve Biografia

A compreensão de uma obra de arte requer um certo conhecimento da vida do seu criador. Assim, para melhor compreendermos a obra *Anna Karenina*, objeto desta dissertação, consideramos pertinente perceber quem foi Lev Tolstói, quem moldou a sua personalidade, como se formou o seu carácter, quais foram as fontes da sua criatividade, qual o contexto histórico e social em que viveu.

Lev Tolstói nasceu a 28 de agosto de 1828⁵ em Yasnaya Polyana, lar ancestral, pertença de sua família, tendo daí saído pela última vez aos 82 anos de idade.

Apesar de ter nascido no seio de uma família nobre, com todos os privilégios da nobreza russa de então, desde tenra idade o autor de *Guerra e Paz* foi confrontado com a perda e a dor. Tinha Tolstói apenas dois anos de idade, quando sua mãe, a condessa Maria Nikolaevna⁶ morreu, deixando órfãos os seus cinco filhos. A imagem de grande elevação espiritual da mãe irá servir de inspiração para a personagem da princesa Maria, a heroína do romance *Guerra e Paz*.

No verão de 1908, dois anos antes de morrer, Tolstói escreve sobre a mãe no seu diário:

Нынче утром обхожу сад и, как всегда, вспоминаю о матери, о "маменьке", которую я совсем не помню, но которая осталась для меня святым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал... Какое хорошее к ней чувство. Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем...⁷ (1985, pp. 271-272).

Em 1839, o conde Nikolay Plyitch Tolstoy⁸, pai de Tolstói, morre repentinamente, ficando, então, a educação dos irmãos Tolstói a cargo de sua tia Alexandra Plynitchna Osten-Saken⁹, uma mulher extremamente religiosa, o que, em grande medida, terá influenciado a formação ética e moral do escritor. Sobre ela, Tolstói viria a escrever nas suas *Memórias*:

Тетушка эта была истинно религиозная женщина. Любимые её занятия были чтения жития святых, беседа со странниками, юродивыми, монахами,

⁵ Pelo calendário gregoriano, Tolstói nasceu a 9 de setembro de 1828.

⁶ Em russo: Мария Николаевна

⁷ Trad.: Hoje pela manhã ando pelo jardim e, como sempre, recordo minha mãe, a "mamã", de quem não me lembro, mas que permanece um ideal sagrado para mim. Nunca ouvi nada de mal sobre ela ... Que bom é este sentimento por ela. Como gostaria eu de ter o mesmo sentimento por todos (...).

⁸ Em russo: Толстой Николай Ильич

⁹ Em russo: Александра Ильинична Остен-Сакен

монашенками, из которых некоторые всегда жили в нашем доме, а некоторые только посещали тетушку. <...> Денег у нее никогда не было, потому что она раздавала просящим все, что у нее было¹⁰ (1983a, p. 398).

Após a sua morte, em 1841, os irmãos Tolstói mudam-se para Kazan, para casa da tia Pelagia Yushkova¹¹. Lev Tolstói ingressa na Universidade Imperial de Kazan, para estudar Filologia Turco-Árabe. Nos exames não obtém resultados satisfatórios, acabando por transitar, sem êxito, para a Faculdade de Direito. Fará ainda mais algumas tentativas, em Moscovo e em São Petersburgo, para terminar os estudos, mas acabará por não obter nenhum diploma. Em 1862, quase vinte anos depois, no artigo *Воспитание и образование (Formação e Educação)*, publicado no Nº 7 da revista *Ясная Поляна (Yasnaya Polyana)*, Tolstói virá a tecer fortes críticas ao sistema de ensino universitário. Segundo ele, à exceção das Ciências Naturais, as matérias lecionadas não teriam aplicação na vida prática. Ele afirma, nomeadamente que:

университеты не только русские, но и во всей Европе, как скоро не совершенно свободны, не имеют другого основания, как произвол, и столь же уродливы, как монастырские школы. Я прошу будущих критиков не стусевывать моих выводов: или я вру, или ошибается вся педагогика, середины не может быть¹² (1983b, p. 37).

Em março de 1847, Tolstói começa a escrever os seus famosos diários - um espólio riquíssimo, em termos literários, históricos, políticos e sociológicos - datando o último registo de 3 de novembro de 1910, 4 dias antes da sua morte.

Tolstói divide-se, então, entre Moscovo, São Petersburgo e Yasnaya Polyana, passando por um período boémio conforme se pode ler numa carta enviada a seu irmão Serguei, a 1 de maio de 1849:

Бог знает, что я наделал! — Поехал без всякой причины в Петербург, ничего там путного не сделал, только прожил пропасть денег и задолжал.

¹⁰ Trad. nossa: Esta tia era uma mulher verdadeiramente religiosa. As suas atividades favoritas eram ler as vidas dos santos, conversar com peregrinos, santos tolos, monges, freiras, alguns dos quais moravam permanentemente em nossa casa, outros apenas visitavam a tia. (...). Ela nunca tinha dinheiro, porque distribuía tudo o que tinha por aqueles que pediam.

¹¹ Em russo: Пелагея Юшкова

¹² Trad. nossa: As universidades, não apenas na Rússia, mas por toda a Europa, quando não são completamente livres, não têm outra base além da arbitrariedade e são tão feias quanto as escolas monásticas. Peço aos futuros críticos que não distorçam as minhas conclusões: ou eu minto, ou toda pedagogia está errada. Não há meio termo.

Глупо. — Невыносимо глупо. <...> Надо было мне поплатиться за свою свободу и философию, вот я и поплатился.¹³ (1849, 1 maio).

Em 1851, por influência do irmão mais velho, Nikolai, decide seguir a carreira militar, tendo ambos partido para o Cáucaso, onde Tolstói permaneceu dois anos. Logo após o início da Guerra da Crimeia, Tolstói foi enviado para a batalha de Sebastopol, tendo sido condecorado pela sua coragem e valentia.

Apesar de Tolstói não ter prosseguido a carreira militar, pode dizer-se que o *escritor* Tolstói nasceu graças ao *militar* Tolstói. A realidade da guerra vivida pelo autor forneceu-lhe material para as suas primeiras obras. Tolstói publicou *Детство (Infância)* em 1852, *Отрочество (Adolescência)* em 1854 e *Юность (Juventude)* em 1857. Entre 1855 e 1856 publicou ainda *Севастополь в декабре (Sebastopol em dezembro)*, *Севастополь в мае (Sebastopol em maio)* e *Севастополь в августе (Sebastopol em agosto)*, que ficariam conhecidas como *Севастопольские рассказы (Histórias de Sebastopol)*, uma preparação para o romance épico *Война и мир (Guerra e Paz)*.

O talento de Tolstói era já, então, reconhecido e ele era o mais promissor jovem autor da sua época, o que leva Ivan Turgueniev¹⁴ a pedir a Tolstói que se dedique exclusivamente à escrita: “Ваше орудие — перо, а не сабля, а Музы не только не терпят суеты, — но и ревнивы” (1855, 9 outubro).¹⁵

De acordo com a biografia escrita por Henry Troyat, após abandonar o exército, Tolstói fez a sua primeira viagem pela Europa e “(...) *prit pied sur la terre de France, le 9 février 1857, dans la cohue, la fumée et le bruit de la gare du Nord*”¹⁶ (1965, p. 195). Em França, conhece Victor Hugo, autor da obra *Os Miseráveis*, que virá a ter uma grande influência nas orientações políticas e, conseqüentemente, nos temas abordados nas suas obras. Nessa mesma viagem, Tolstói assistiu à execução na guilhotina de um criminoso francês, o que lhe causou uma forte impressão e repulsa: “*La guillotine m’a longtemps empêché de dormir...*”¹⁷ (Id., p. 206). Tolstói ficou, ainda, desapontado com o fosso abismal entre o luxo dos nobres e burgueses e a miséria atroz do povo, o que leva o escritor a distanciar-

¹³ Trad. nossa: Só Deus sabe o que fiz! Fui, sem razão alguma, para S. Petersburgo, onde nada fiz de bom, apenas vivi o abismo do dinheiro e contra dívidas. Tolamente. Insuportavelmente tolo. Tinha de pagar pela minha liberdade e filosofia, o que fiz.

¹⁴ Em russo: Иван Тургенев (1818–1883), um dos mais importantes romancistas e dramaturgos russos. A sua obra-prima, “Pais e Filhos”, é considerada um marco na literatura do século XIX.

¹⁵ Trad. nossa: A sua arma é a pena, não o sabre. As Musas não só não toleram a vaidade, como são ainda ciumentas.

¹⁶ Trad. nossa: (...) pisou o solo Francês a 9 de fevereiro de 1857, no meio da multidão, do fumo e do barulho da Gare du Nord.

¹⁷ Trad. nossa: A guilhotina tirou-me o sono durante muito tempo (...).

se desta Europa, cuja influência ele não queria ver presente na sua Rússia natal. Podemos constatar este facto na obra *Anna Karenina*, quando o personagem Levin (*alter ego* de Tolstói) luta contra a implementação dos métodos de exploração agrícola europeus nas suas propriedades (cf. Tolstói, 1982a, pp. 384-387). Tolstói era um verdadeiro defensor da Rússia, do povo russo, da sua cultura e tradições.

O analfabetismo do povo era um tema que muito preocupava Tolstói. Assim, ao regressar à Rússia decide criar uma escola para os filhos dos camponeses em Yasnaya Polyana, levando a cabo algumas experiências pedagógicas. Tal decisão não é bem recebida pelos *Krepostniki*¹⁸. Para estes defensores da Rússia patriarcal, os camponeses não eram seres humanos como eles.

Escrito por Ivan Turgueniev, o livro *Записки охотника (Memórias de Um Caçador)*¹⁹ causa grande impressão em Tolstói por ser um relato fiel do sofrimento do povo russo, provocado pelos proprietários déspotas. Apesar de censurado, o livro acabou por se tornar uma peça fundamental no processo de emancipação dos servos. Depois de ler *Записки охотника*, Tolstói escreveria no seu diário: “Читал ‘Записки охотника’ Тургенева, и как - то трудно писать после него”²⁰ (1985a, p. 91).

A relação entre Tolstói e Turgueniev nem sempre foi pacífica embora nunca deixassem de se admirar mutuamente. Prestes a falecer, Turgueniev envia uma carta a Tolstói, pedindo-lhe que regresse à atividade literária: “Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар вам оттуда же, откуда все другое... Друг мой, великий писатель русской земли, внимайте моей просьбе!”²¹ (1883, 29 junho).

De facto, a partir de finais dos anos setenta, Tolstói havia deixado de publicar romances, dedicando-se apenas à escrita de panfletos que eram verdadeiras críticas ao regime czarista e à Igreja Ortodoxa, muitos deles reprovados pela censura.

Em 1860-61, Tolstói realiza uma segunda viagem pela Europa com o intuito de aprender mais sobre os métodos de ensino de vários países europeus. No entanto, fica desapontado ao constatar que se tratava de métodos mecânicos e repetitivos com castigos corporais para os maus alunos: “(...) *dans les classes enfantines, régnait une discipline qui indigna*

¹⁸ Em russo, *Крепостники*. Senhores das terras, defensores da servidão.

¹⁹ Título de uma coletânea de contos, escritos por Turgueniev entre 1847 e 1874. Neles, é abordada, pela primeira vez, a questão da opressão dos camponeses russos pelos senhores da terra.

²⁰ Trad. nossa: Li “Memórias de um Caçador” de Turgueniev, e, depois dele, como que se tornou difícil escrever.

²¹ Trad. nossa: Caro amigo, voltai á atividade literária! É que esse dom veio-lhe de onde vem tudo... Caro amigo, Grande escritor da terra russa, ouve a minha prece!

le voyageur (...) Partout, il retrouvait le même formalisme dans l'enseignement, la même brutalité dans la correction"²² (Troyat, 1966, pp. 241-242), o que ia totalmente contra os princípios democráticos e de não-violência defendidos por Tolstói.

Ao regressar à Rússia, é nomeado *posrednik*²³ do distrito de Krapivna. Nessa qualidade, manda construir mais escolas para os filhos dos camponeses. Até então a única existente era a de Yasnaya Polyana.

Em 1862, Tolstói casa-se com Sophia Andreevna Bers²⁴ de quem teve 13 filhos. Sophia dedicava-se a copiar os manuscritos das obras que Tolstói ia escrevendo, sendo, ainda, responsável pela inúmera correspondência que o autor trocava com personalidades célebres, como Ghandi, um dos seus admiradores.

A estabilidade do casamento e da paternidade incentivaram a criatividade de Tolstói durante um longo período, em que escreveu duas das suas grandes obras, *Война и Мир* (*Guerra e Paz*) e *Анна Каренина* (*Anna Karenina*), traduzidas e retraduzidas para diversas línguas.

Em finais dos anos 1870, Tolstói entra numa profunda crise interior, provocada pela morte de dois dos seus filhos e de sua tia Tatyana Alexandrovna Yergolskaya²⁵, mergulhando completamente no mundo da espiritualidade, lendo livros sobre a vida dos Santos e o Evangelho. As buscas filosóficas e religiosas levá-lo-ão a uma mudança da sua visão do mundo. Stefan Zweig, a esse propósito, escreverá: “Sa pensée (...) explore la vie par peur de la mort et de du néant”²⁶ (2017, p. 11). No entanto, quanto mais estudava o Evangelho mais chegava à conclusão da hipocrisia do Estado e da Igreja e, de fervoroso devoto, Tolstói passa a crítico pertinaz da Igreja Ortodoxa. Estuda, então, as principais religiões do mundo, mandando vir livros de diversos países sobre teologia e escrevendo vários textos autobiográficos, onde tenta encontrar o sentido da vida, de que destacamos *Моя жизнь* (*A minha vida*) e o ensaio filosófico-religioso, *Исповедь* (*Confissão*), publicado pela primeira vez na Suíça, em 1884. Na Rússia, ele só virá a ser editado, em 1908. Nele, Tolstói faz um *mea culpa*, condenando o seu passado privilegiado e boémio, criticando, inclusivamente, a sua atividade literária:

²² Trad. nossa: (...) nas escolas primárias reinava uma disciplina que indignava o visitante... em todo o lado, encontrava o mesmo formalismo de ensino, a mesma brutalidade na correção.

²³ Em russo: *посредник*. Juiz de Paz; mediador.

²⁴ Em russo: Софья Андреевна Берс

²⁵ Em russo: Татьяна Александровна Ёргольская

²⁶ Trad. nossa: o seu pensamento (...) explora a vida por medo da morte e do nada.

Несмотря на то, что я считал писательство пустяками в продолжение этих пятнадцати лет, я всё-таки продолжал писать. Я вкусил уже соблазна писательства, соблазна огромного денежного вознаграждения и рукоплесканий за ничтожный труд и предавался ему как средству к улучшению своего материального положения и заглушению в душе всяких вопросов о смысле жизни моей и общей²⁷ (1983с, р. 115).

Publica ainda panfletos que são verdadeiros e violentos ataques à Igreja Ortodoxa, tais como *Исследование догматического богословия (Um Estudo da Teologia Ortodoxa)* em 1884. Apesar de proibido, cópias manuscritas do livro irão circular por toda a Rússia. Nesse mesmo ano, publica, ainda, o livro *В чём моя вера? (A Minha Religião)* que viria a constituir a base teórica do Movimento Tolstoiano e que virá, também, a ser proibido.

O lado humanitário de Tolstói leva-o, em 1891, a participar na luta contra a fome, que eclodira na Rússia Central devido ao fracasso das colheitas. Tolstói distribui sementes e organiza cantinas para os camponeses famintos das províncias de Tula e Ryazan.

Embora sendo um homem extremamente religioso, a sua fé não era a fé canónica. Ele queria distanciar-se dos rituais e dos dogmas da igreja, pondo, contudo, em prática os ensinamentos de Cristo. Inspirado no *Sermão da Montanha* do Evangelho Segundo São Mateus e no auge da sua maturidade intelectual, em 1894, Tolstói escreve *Царство Божие внутри вас (O Reino De Deus Está Em Vós)*, publicado pela primeira vez por A. Deibner, na Alemanha (impresso em russo) e que viria a influenciar Mahatma Gandhi que, anos mais tarde, definiria Tolstói como “самый честный человек своего времени”²⁸ (Gandhi, s/d, p. 8) e “величайшим поборником ненасилия нашего времени”²⁹ (Id., p. 9).

Em 1896, publica o livro *Так что же нам делать? (Que Devemos Fazer?)*, onde denuncia os efeitos destrutivos da civilização, a indolência dos ricos e a culpabilidade do Estado no sistema de exploração do homem pelo homem. Tolstói defendia os princípios cristãos de não-violência sustentados pelas palavras de Cristo *oferece a outra face*, que ele interpretava como um apelo à resistência passiva. Por isso, nesta sua obra, o escritor

²⁷ Trad. nossa: Apesar de considerar a escrita uma atividade sem sentido, continuei a escrever durante mais quinze anos. Provei a tentação da escrita, a tentação das enormes recompensas financeiras e os aplausos por trabalhos insignificantes; entreguei-me a tal atividade para melhorar a minha situação financeira e afogar no meu coração todas as perguntas sobre o verdadeiro sentido da minha vida.

²⁸ Trad. nossa: o homem mais honesto do seu tempo.

²⁹ Trad. nossa: o maior defensor da não-violência dos nossos tempos.

culpabiliza o Estado e a Igreja de fomentarem as guerras, indo contra os princípios fundamentais do cristianismo. A sua visão radical da religião e a publicação, muitas vezes, clandestina, destas obras levariam à sua excomunhão pela Igreja Ortodoxa, quando tinha 73 anos.

Nos últimos anos da sua vida, Tolstói tornou-se uma espécie de profeta de longas barbas e camisa branca e Yasnaya Polyana era alvo de uma verdadeira peregrinação de seguidores do Movimento Tolstoiano. Entre eles encontrava-se o escritor Vladimir Tchertkov³⁰, seu discípulo, que tenta convencer Tolstói a abdicar dos seus direitos autorais e da sua vasta propriedade em favor dos pobres. Em 1909, Tolstói escreverá no seu diário: “После моей смерти я прошу моих наследников отдать землю крестьянам и отдать мои сочинения — не только те, которые отданы мною, но и все, все — в общее пользование”³¹ (1985b, p. 294). Esta decisão não agrada a sua mulher, que, desconfiando que ele tivesse feito um testamento nesses termos, tentou provar que o marido enfermava de *debilidade mental*.

Sophia compreende os ideais anarquistas de Tolstói, mas não os aceita. A relação entre ambos deteriora-se e a filha mais nova do casal, Alexandra, toma o partido do pai e este acaba por assinar um testamento a 22 de julho de 1910, onde a nomeia gestora da sua herança literária.

Quando aos 82 anos de idade, Tolstói decide abandonar o lar com o objetivo de se retirar para o Mosteiro de Optina, o escritor faz-se acompanhar por Alexandra e o seu médico. Infelizmente, Tolstói nunca chegaria ao seu destino; acabou por falecer na estação ferroviária de Astapovo, vítima de pneumonia; a filha nunca abandonou o seu leito de moribundo. Assistido por um grande número de pessoas, o funeral civil de Tolstói realizou-se em novembro de 1910 em Yasnaya Polyana, onde o seu corpo foi sepultado no local que ele próprio escolhera.

Tolstói manteve um diário durante 63 anos; as primeiras palavras foram escritas em março de 1847 e as últimas apenas quatro dias antes da sua morte em novembro de 1910: “Вот и план мой. Fais ce que doit, advienne que pourra”³² (1985c, p. 413).

³⁰ Em russo: Владимир Григорьевич Чертков

³¹ Trad. nossa: Depois da minha morte, peço aos meus herdeiros que doem a terra aos camponeses e os meus escritos - não apenas aqueles dados por mim, mas tudo, tudo - para uso comum.

³² Trad. nossa: Eis o meu plano. Cumpre o teu dever, aconteça o que acontecer.

1.1.2 Produção Literária

Lev Tolstói escreveu romances intemporais extraordinários, mas a intensidade e a inteireza da sua própria vida e a complexidade da sua personalidade dariam, também elas, um romance.

À semelhança da sua própria vida, Tolstói vai mudando a sua escrita, movendo-se para uma esfera mais espiritual e filosófica. Assim, assistimos ao longo dos seus 82 anos, a uma transformação do estilo de vida do escritor e, conseqüentemente, das ideias, muitas vezes polémicas, refletidas nas suas obras.

Enquanto as obras iniciais são romances, onde Tolstói relata a vida tal como a conhece, i.e., as suas experiências enquanto membro da aristocracia, já a partir de finais dos anos setenta do século XIX, Tolstói começa a utilizar a escrita como meio para despertar a consciência dos seus leitores para os temas que realmente importam, do seu ponto de vista, para que o Homem se possa elevar espiritualmente.

Lev Tolstói escreveu obras de ficção e não ficção, ensaios, peças de teatro e pequenos contos; a lista das suas obras é extensa, mas, no espólio do escritor, há aquelas que se destacam mais: *Детство (Infância)* de 1852, *Отрочество (Adolescência)* de 1854, *Юность (Juventude)* de 1857, *Севастопольские рассказы (Contos de Sebastopol)* de 1855, *Война и мир (Guerra e Paz)* de 1869, *Анна Каренина (Anna Karenina)* de 1878, *Исповедь (Confissão)* de 1882, *Смерть Ивана Ильича (A Morte de Ivan Ilitch)* de 1886, *Крейцерова соната (A Sonata de Kreuzer)* de (1889), *Казачи (Cossacos)* de 1863, *Царство Божие внутри вас (O reino de Deus está em vós)* de 1894, *Воскресение (Ressureição)* de 1899, *Что такое искусство? (O Que É A Arte?)* de 1897 e *Письмо индусу (Carta A Um Hindu)* de 1907.

A profundidade dos temas abordados por Tolstói nas suas obras, desde sempre despertou interesse no público leitor, sendo a sua obra bastante atual. Alguns dos seus trabalhos foram transpostos e/ou apropriados por outros sistemas de códigos, como o cinema, o teatro, o bailado, a música, a pintura, a ópera, entre outros.

1.2. Anna Karenina na obra de Tolstói

1.2.1. Breve apresentação da obra *Anna Karenina*

De acordo com a biografia escrita por Henri Troyat (1965, p. 419), Tolstói percebe a importância que a primeira frase do livro que começava a germinar na sua mente deveria ter, quando encontra o livro *Les Récits de Bielkine* de Pushkin, no quarto do seu filho mais velho, Serguei. Teria de ser, sem dúvida, uma frase que prendesse o leitor de imediato. Segundo Henri Troyat “Il [Tolstói] se précipita dans son bureau, saisit une plume et traça les premiers mots du premier chapitre: “Après l’opera, les invités se retrouvèrent chez la jeune comtesse Vrasski”³³ (Id.). No entanto, Tolstói acaba por optar por uma frase que se tornaria célebre até aos dias de hoje: “Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему”³⁴ (1981, p.7).

Considerado um dos maiores romances de todos os tempos, escrito entre os anos de 1873 e 1877, *Anna Karenina* foi, inicialmente, publicado em capítulos separados na revista *Русский вестник (O Mensageiro Russo)* até ser transformado em livro no ano de 1878.

No início de 1870, Tolstói escreveu o seu primeiro esboço de um livro sobre Pedro, O Grande, mas os entraves que encontrou ao tentar reunir a informação necessária levaram-no a desistir dessa ideia. A esse propósito, escreveria, numa carta enviada em 17 de novembro desse mesmo ano, a Afanasi Afanasievich Fet³⁵: “Вы не можете себе представить, как мне трудна эта предварительная работа глубокой пахоты того поля, на котором я принужден сеять”³⁶ (1870, 17 novembro).

A frustração de não poder escrever um romance épico sobre a vida e obra do homem que mais marcou a Rússia do séc. XVII e XVIII, leva Tolstói a enveredar por um tema completamente diferente e novo para si: um romance de amor. Chamamos-lhe romance de amor dado que, de facto, a ideia do livro *Anna Karenina*, nasce de uma história de amor.

³³ Trad. nossa: Ele [Tolstói] correu para o seu escritório, pegou numa pena e escreveu as primeiras palavras do primeiro capítulo: “Depois da ópera, os convidados reencontraram-se em casa da jovem condessa Vrasski.

³⁴ Trad.: Todas as famílias felizes são parecidas, cada família infeliz é-o à sua maneira.

³⁵ Em russo: Афанасий Афанасьевич Фет (1820-1892), poeta, escritor e tradutor russo.

³⁶ Trad. nossa: Não pode imaginar como é árduo este trabalho preliminar de arar o campo, no qual sou forçado a semear.

De acordo com a biografia escrita por Henri Troyat, Tolstói ter-se-á inspirado no romance entre o seu vizinho Bibikov³⁷ e a sua amante Anna Stepanovna Pirogova³⁸. Anna era casada e quando descobriu que Bibikov a traía com a governanta dos filhos, deambulou pelo campo durante três dias, acabando por se atirar para debaixo de um comboio. Antes de morrer, Anna enviou uma carta a Bibikov acusando-o de ser o seu assassino: “Vous êtes mon meurtrier. Soyez heureux si les assassins peuvent l’être. Si vous le désirez, vous pouvez voir, à Iassenki, mon cadavre sur les rails”³⁹ (1965, p. 418).

O sofrimento de Anna Pirogova afeta de tal forma Tolstói que este se desloca à estação de comboios para ver o seu cadáver. A ideia de alguém ser capaz de se entregar totalmente a uma paixão e, em nome dela, cometer um ato de tal forma cruel e louco deixa Tolstói transtornado.

Tolstói abandona definitivamente a sua pretensão de escrever sobre Pedro, O Grande, e começa, então, a trabalhar no romance *Anna Karenina*. A ideia de escrever um romance sobre uma paixão trágica cativa Tolstói de sobremaneira, conforme podemos constatar em carta enviada a Nikolai Nikolaevich Strakhov⁴⁰: “Я пишу роман, не имеющий ничего общего с Петром I. Пишу уже больше месяца и начерно кончил. Роман этот — именно роман, первый в моей жизни, очень взял меня за душу, я им увлечен весь (...)”⁴¹ (1873, 11 de maio).

No entanto, classificar *Anna Karenina* apenas como a história trágica de um amor adúltero, seria não entender a profundidade e a complexidade desta enciclopédica obra de Tolstói. Neste magnífico romance, Tolstói aborda temas como a religião, a política, o sistema russo, o casamento e as relações familiares, as questões éticas, morais e filosóficas, a gestão da propriedade agrícola e a libertação dos *mujiques*.

³⁷ Em russo: Бииков

³⁸ Em russo: Анна Степановна Пирогова

³⁹ Trad. nossa: Tu és o meu assassino. Sê feliz se tal for possível a um assassino. Podes ver o meu cadáver sob os carris da estação de Yassenki.

⁴⁰ Em russo: Николай Николаевич Страхов (1828-1896) - Filósofo, publicitário e crítico literário russo; amigo de longa data e correspondente de Leo Tolstói.

⁴¹ Trad. nossa: Estou a escrever um romance que não tem nada a ver com Pedro I. Escrevo há mais de um mês e terminei um esboço. É um verdadeiro romance, o primeiro da minha vida, tocou o fundo da minha alma, estou fascinado com tudo (...).

A perícia de Tolstói convida-nos para as festas da alta sociedade russa, coloca-nos a foice nas mãos e faz-nos trabalhar lado-a-lado com os camponeses, apresenta-nos o luxo e a miséria material e humana, confronta-nos com a vida e a morte, o riso e o choro.

Segundo Anton Tchekhov⁴², "Dans Anna Karenina et Eugène Oneguïn, pas un seul problème n'est résolu, et cependant ces livres nous satisfont pleinement parce que tous les problèmes y sont correctement posés"⁴³ (apud Gilles, 1959, p. 154).

Os numerosos personagens do livro são imbuídos de características de tal forma profundas e humanas que, entre eles, existe sempre algum com uma história com a qual qualquer leitor se pode identificar. Todos esses personagens são vulneráveis como todos os seres humanos o são, cada um à sua maneira. Parafraseando Tolstói, diríamos que "Todo o Homem feliz sofre da mesma vulnerabilidade. Todo o Homem infeliz é vulnerável à sua maneira".

Anna Karenina é uma galeria de personagens distintos, mas Tolstói criou cada um deles com um intuito: todos têm uma mensagem a transmitir. A família, os amigos e conhecidos e o próprio Tolstói, são a fonte de inspiração do autor para construção dos seus personagens sendo, por isso, legítimo afirmarmos que esta é também uma obra biográfica.

Os personagens de *Anna Karenina* vivem no limite do desespero da mesma forma que Tolstói vive. Cada um deles comporta em si algo da atitude de Tolstói, da sua consciência, do seu tormento de reavaliação dos valores fundamentais de vida. Tolstói sentiu a inevitabilidade da mudança que se operava não só em si mesmo, mas também na sociedade russa e mundial. Facilmente podemos identificar estas características no personagem Levin.

1.2.2. Os personagens mais relevantes da obra *Anna Karenina*

O livro *Anna Karenina* desenvolve-se em dois núcleos antagônicos: o de Anna que retrata a vida da alta sociedade russa e que traz sentimentos como a paixão, a traição, o adultério, a hipocrisia, a futilidade e o egoísmo; e o de Levin que nos apresenta a vida no campo e nos traz sentimentos como o amor, a fraternidade, a solidariedade, que levanta questões

⁴² Em russo: АНТОН ЧЕХОВ (1860-1904) – Médico, dramaturgo e escritor russo.

⁴³ Trad. nossa: Quer em Anna Karenina quer em Eugène Oneguïn, nenhum problema é resolvido, e, no entanto, estes livros satisfazem-nos plenamente porque abordam todos os problemas corretamente.

ligadas às transformações na agricultura a nível mundial e que nos confronta com questões políticas, religiosas e filosóficas.

Anna é uma mulher exuberante, rodeada de luxo, que aprecia os prazeres mundanos, enquanto Levin é um homem reservado e simples na sua forma de ser e de viver. No entanto, ambos lutam pelas suas convicções e buscam a felicidade, cada um à sua maneira.

Apesar de o livro estar repleto de personagens todas elas inspiradoras, Anna Karenina e Konstantin Levin destacam-se das demais e, por esse motivo, acreditamos ser pertinente fazer uma breve apresentação de cada uma delas.

A mulher de Tolstói, a condessa Sofia Tolstói descreverá Anna Pirogova como *“была высокая, полная женщина, с русским типом лица и характера, брюнетка с серыми глазами, но некрасивая, хотя очень приятная”*⁴⁴ (Rudzy, 1939, p1864) ou seja, o oposto da personagem principal de obra.

Anna Karenina é uma personagem rica e muito complexa, do ponto de vista psicológico, que se transforma ao longo do romance. No início do livro, Anna apresenta-se perante o leitor como uma mulher apaixonante, culta e inteligente, uma grande amiga, conciliadora, uma mãe extremosa, uma mulher determinada. Anna é a mulher que todos os homens cobiçam e todas as mulheres invejam. No entanto, o vazio que sentia por viver um casamento sem amor torna-a vulnerável e, por isso, ao conhecer Vronski não é difícil deixar-se envolver por um sentimento novo que a faz sentir uma mulher amada e desejada. Esta paixão ardente muda completamente o rumo da sua vida e Anna, acompanhando o desenrolar dos acontecimentos, vai-se destruindo, vai-se tornando egoísta, abandona o filho que teve com o marido e ignora totalmente a filha, fruto da paixão proibida. Anna destrói, assim, e definitivamente, duas qualidades espirituais importantes: o amor materno e a lealdade conjugal.

A determinação é um dos traços mais fortes da personalidade de Anna Karenina, mas foi essa mesma determinação que a levou a viver a vida segundo as suas escolhas, acabando por atirá-la para o abismo. Anna acaba por se tornar uma mulher possessiva, insegura e neurótica.

⁴⁴ Trad. nossa: Uma mulher alta e gorducha, com um tipo de rosto e caráter russo, uma morena de olhos cinzentos, mas feia, embora muito agradável.

Incapaz de assumir a sua quota-parte de responsabilidade no sofrimento que provocou nas pessoas à sua volta, mas sentindo-se, não obstante, desconfortável com a sua consciência, Anna acusa Vronski da sua infelicidade, de ser ele o causador do desespero que a leva, por fim, ao suicídio tal como acontece com Anna Pirogova.

Tolstói não critica nem julga Anna Karenina, apenas descreve os acontecimentos e partilha com os seus leitores os pensamentos mais íntimos e profundos de Anna, perturbando-os e provocando-os.

Alter ego de Tolstói, Levin rivaliza com Anna o estatuto de protagonista da obra embora em polos antagónicos. Apesar das histórias dos dois protagonistas irem sendo contadas em paralelo, eles apenas se cruzam num dos últimos capítulos do livro.

Do ponto de vista intelectual, Levin é o personagem mais rico e complexo de toda a obra. Tolstói usa Levin como instrumento de expressão dos seus próprios pontos de vista. E fá-lo, quer através dos momentos introspectivos de Levin, quer colocando-o em discussões filosóficas, políticas e sociais com outros intervenientes.

Levin surge-nos como um homem trabalhador, ética e moralmente irrepreensível que, no final do livro, encontra a felicidade e o sentido da vida como se de uma recompensa se tratasse.

O percurso de Levin é feito em sentido contrário ao de Anna: enquanto ele vai evoluindo positivamente ao longo da obra, arrebatando o leitor, Anna evolui no sentido oposto desiludindo-o. Tolstói leva-nos, assim, a refletir entre o bem e o mal em que o primeiro é recompensado e o segundo é castigado.

A construção destes dois personagens é já a preparação de Tolstói para a nova fase literária que iniciará após terminar a escrita de *Anna Karenina*. Tolstói irá abandonar os romances, começando a dedicar todo o seu tempo às questões da fé. Como já atrás referimos, Tolstói sente, inclusivamente, vergonha por um dia se ter dedicado à escrita de romances.

**CAPÍTULO II – ANÁLISE COMPARADA DA TRADUÇÃO DO
CAP. XXXI, PARTE VII PARA PORTUGUÊS**

Apoiando-nos na teoria de Vinay & Darbelnet, descrita no livro *Comparative Stylistics of French and English* (1995), fizemos uma análise comparativa, o mais exaustiva possível, do TO de Lev Tolstói com o TC, de Nina Guerra e Filipe Guerra, que apresentamos no **Anexo 4**, da presente dissertação. As nossas opiniões são apresentadas sob a forma de comentários e propostas de tradução.

Vinay & Darbelnet distinguem três planos de expressão estilística externa: a) o léxico; b) a estrutura sintática e c) a mensagem. Assim, na nossa análise, não só elencamos as dificuldades tradutivas, encontradas a nível microestrutural, mas também a nível metalinguístico, nomeadamente dificuldades de carácter cognitivo e cultural, a nível do TP e do TC. Como afirma Vinay & Darbelnet:

in [the] study of a text, we encounter (...) certain factors which can be explained neither by considerations of a lexical nor a syntactic nature because they originate from a higher level of reality, which is less accessible yet essential, and which some linguisticians refer to as ‘context’” (1995, pp. 29-30).

A nível do TC, os problemas encontrados, são resultado, em grande parte, do facto da tradutora não ser uma falante nativa do português, o que se reflete em erros a nível lexical, gramatical, sintático e cultural.

A nível narratológico, há uma característica inerente ao estilo de Tolstói, que sai muito prejudicada. Referimo-nos ao discurso indireto livre, que mais não é do que um discurso híbrido, “onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono, fazendo emergir uma voz ‘dual’” (Reis, & Lopes, 1998, p. 320). Nele, os tempos da narração aparecem lado a lado com interrogações diretas, monólogos interiores na primeira pessoa, etc.

Uma das maiores dificuldades de carácter morfossintático, na tradução de russo para português, resulta da ausência, no russo, de artigos definidos e indefinidos. É no contexto da frase que entendemos qual o artigo que temos de utilizar em português. Daí se tornar claro, não ser o português a língua materna da tradutora.

2.1 Perdas, ganhos e compensações

O TC é sempre *outro* texto. O tradutor é, no caso da tradução interlinguística, um autor quase *desconhecido*, na maioria dos casos, que recria a obra, usando para isso *outro* código linguístico. O tradutor entra num verdadeiro diálogo com o autor e a sua época,

que tornará possível a *impossível* tarefa de recriar a obra noutra língua e para um público diferente, que conhece e vive noutra realidade cultural.

Como referem Vinay & Darbelnet, “one of the majors concerns of translators is to ensure that the translation preserves the content of the original without losses. Any loss (...) should be recovered by the procedures of compensation” (1995, p. 169). Ora uma das maiores perdas, na tradução em apreço, é a ausência quase total do discurso indireto livre.

Exemplo N° 1

TC: “(...) que o marido a enganava e incentivava nela esta opinião.”

Proposta: Mantendo a estilística de Tolstói – o discurso indireto livre – o correto seria colocar esta unidade tradutiva no presente do indicativo, i.e., “engana e incentiva”

Exemplo N° 2

TC: “Seria curioso perguntar-lhe o que ele queria dizer com isso”

Proposta: Ver nota no Exemplo N° 1, supra, i.e., “quer”

Os tradutores utilizam diversos procedimentos de tradução. A pontuação é um deles. Ela permite introduzir as pausas no discurso narrativo, reduzindo a ambiguidade estrutural. No TC em análise, são muitos os erros e omissões de pontuação, o que chega a obscurecer o sentido de algumas passagens.

Exemplo N° 1

TC: “(...) soergueu o seu chapéu com galão em sinal de despedida, o descarado revisor fechou a porta e trancou-a.”

Proposta: A seguir a “despedida”, em lugar de vírgula, devemos aqui colocar “e” de acordo com a estilística interna do português.

Exemplo N° 2

TC: “O casal sentou-se em frente, observando com atenção dissimulada o seu vestido.”

Proposta: A unidade tradutiva “com atenção dissimulada” deveria estar entre vírgulas.

Destacariamos ainda os seguintes procedimentos, utilizados pelo tradutor para ultrapassar algumas dificuldades tradutivas:

1. O *decalque* que podemos constatar no seguinte exemplo:

Exemplo N° 1

ТР: ДИВАН

ТС: Divã

Na verdade, o termo correto é “assento”. *Vide* Tabela 1.

2. O *empréstimo* onde, não existindo um correspondente na LC, a tradutora optou, e bem, por manter as palavras transliteradas em itálico, conforme os seguintes exemplos:

Exemplo N° 1

ТР: поддѐвка

ТС: *poddiovka*

Exemplo N° 2

ТР: квас

ТС: *kvass*

Umberto Eco considera que quando isto acontece estamos perante uma perda absoluta, fundamentando a sua opinião da seguinte forma: “são os casos onde não é possível traduzir, e se se verificarem casos do género (...) no decorrer de um romance, o tradutor recorre à *ultima ratio*, a de pôr uma nota de rodapé – e a nota de rodapé ratifica a sua derrota.” (2006, p. 96).

3. A *tradução literal (palavra-a-palavra)* que não resulta dada as diferenças lexicais, sintáticas e semânticas entre a língua russa e a língua portuguesa, como podemos verificar no exemplo seguinte:

Exemplo N° 1

ТР: Очень жалею, что записка не застала меня.

ТР: Lamento muito o bilhete não me ter apanhado.

Proposta: Lamento muito que o bilhete não me tenha chegado (às mãos) a tempo.

4. O *shift grammatical*, conforme exemplo seguinte:

Exemplo N° 1

TP: Кондуктор и входившие не заметили под вуалем ужаса на её лице.

TC: O revisor e as pessoas à entrada não repararam no terror por trás do seu véu.

A tradutora optou por substituir um particípio presente da voz ativa “входившие” (que estavam a entrar) por um complemento circunstancial “à entrada”.

Proposta: O revisor e as pessoas que entravam não repararam na expressão de horror, estampada no seu rosto, escondido pelo véu.

Ao utilizarmos uma *collocation* (“na expressão de horror”) adequamos a frase à estilística da língua portuguesa, sem que, com isso, alteremos o estilo do autor, conseguindo provocar o mesmo efeito estético no leitor.

Na tradução de obras literárias de grandes autores, raramente ou nunca, se registam ganhos, na medida em que isso se manifestaria como um desvio estético que poria em causa a correta receção da obra pelo público-leitor. Assim, no caso da tradução em análise, não encontramos ganhos.

2.2 Aspectos interculturais da tradução interlinguística

O tradutor que se propõe traduzir uma obra literária que se insere numa cultura diferente da cultura de chegada, deverá ter em conta não apenas os aspetos interlinguísticos, mas também os aspetos extralinguísticos da obra que se propõe traduzir.

No texto analisado podemos comprovar que existem diversos problemas lexicais, sintáticos e semânticos o que prova que, idealmente, o tradutor deveria traduzir de uma língua estrangeira para a sua língua nativa, devendo ser um bom conhecedor da língua de chegada (LC).

Podemos, ainda, enumerar alguns exemplos, onde o vocabulário utilizado está fora do contexto social da época em que o livro foi escrito.

Exemplo nº 1

TP: штиблеты

TC: sapatos

Em português, e tendo em atenção a época e a condição social, a melhor tradução deste termo seria “botins” ou “botas”.

Exemplo nº 2

TP: Турниюр

TC: Anquinhas

O termo “anquinhas” leva-nos para uma época bem anterior àquela em que decorre a narrativa. A tradução correta seria “merinaque”. Estamos perante uma dificuldade tradutiva que resulta de fatores extralinguísticos, nomeadamente a nível cognitivo e cultural a nível da LC.

By his/her translation choices, the translator plays an important role in the dialogic process of delivering to the receiver of the target text the social tensions underlying a text, even if apparently aseptic. (...) In his/her Dialogue with the author, the text and the characters, and by certain translative choices, the translator, unintentionally, or not, sometimes lets the values of the society he lives, the system of ideas that structure his/her experience of the world influence the process of translation. (Guimarães, 2017, pp. 112)

**CAPÍTULO III – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA *ANNA
KARENINA***

De acordo com Charles S. Peirce, é através do signo, que ele designa por *representamen* (R), que se estabelece a relação triádica entre objeto e interpretante no processo de significação. Nesta tríade, a função do objeto (O) é fundar a relação entre signo e interpretante (I), sendo a função deste relacionar O com R. (cf. Peirce, 1997, pp. 272-273). Por sua vez, o processo de significação, ou semiose, é infinito, na medida em que I pode, por sua vez, ser O, numa nova relação triádica. No caso da obra em análise, podemos dizer que O, neste caso, o pensamento/inspiração de Tolstói, através de um código linguístico (o russo) consubstancia-se na obra *Anna Karenina*, que, por sua vez, constituirá o objeto de novas relações triádicas: traduções para outros códigos linguísticos, adaptações cinematográficas, obras musicais, etc.

A estrutura triádica do signo produz, assim, uma permanente semiose interpretativa, cuja base é a correlação de três categorias: Primeiridade, Segundidade e Terceiridade., i.e., o que pode ser, o que é e o que interpreto. Peirce escreve sobre a Primeiridade que: “La idea de primero es predominante en las ideas de frescura, vida, libertad” (1997, p. 169). Assim, no presente, a criação “só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone” (Plaza, 2003, p. 6).

Julio Plaza irá definir a Tradução Intersemiótica como:

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (2005, p.14)

O poeta e tradutor brasileiro Haroldo Campos, referindo-se ao pensamento criativo afirmará que “o cenário do pensamento inventivo (...) parece ser (...) o qualissigno, o ícone em estado genuíno, pura aptidão de similaridade enquanto possibilidade ainda não atualizada em objeto, em nível de primeiridade, portanto” (apud Plaza, 2005, p. 42). De facto, o qualissigno é definido por Peirce, como um signo que não pode atuar enquanto não se corporifique (cf. Peirce, 2005, p. 52).

Como já tivemos a oportunidade de referir nesta dissertação, a primeira referência à TI, aparece pela mão de Roman Jakobson, que a define como sendo a “transposition from

one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting” (1959, p. 331).

Roman Jakobson, a quem não é alheia a teoria peirciana, irá igualmente definir seis funções linguísticas, das quais destacamos a função poética ou estética, i.e., a relação da mensagem consigo própria (cf. Jakobson, 2007, pp. 123-129). De facto, para o nosso trabalho de investigação, a definição da função poética da linguagem revestiu-se de especial importância, já que, nela o referente é a mensagem em si. Ora é, na esfera da literatura e das artes, que se criam mensagens-objetos, portadoras da sua própria significação. Assim, *Anna Karenina* de Tolstói, é, enquanto obra literária, um objeto linguístico significativo. Por seu turno, as suas transposições para o bailado, a música e o cinema, através da utilização dos *media* e códigos correspondentes, criam significados que são, por sua vez, significantes.

Também Paul Valéry, no seu *Discurso sobre a Estética, Poesia e Pensamento Abstracto*, pronunciado no Segundo Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte, a 8 de agosto de 1937, havia definido a sua *Poiética*, como “o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, o da reflexão, o da imitação” (1995, p. 47). Neste capítulo, pretendemos, assim, na medida do possível, verbalizar o processo de (re)criação/(re)invenção da obra *Anna Karenina* noutros *media* e com recurso a outros códigos.

3.1 Música

(...) as relações entre as diversas modalidades de percepção entre sentidos e meios, entre formas visuais, hápticas, musicais, cromáticas e espaciais (...) só são possíveis através da sinestesia como lei e memória sensorial que providencia a transformação sígnica através da associação por similaridade. (Plaza, 2003, p. 82)⁴⁵

Definida como uma linguagem universal, a música está presente na sociedade desde tempos imemoriais. Não existe acontecimento que não seja assinalado com música; desde uma cerimónia religiosa até às celebrações desportivas, a música está presente para unir as gentes; evolui com a Humanidade e reinventa-se a cada nova geração, recorrendo a novos instrumentos sem deixar de lado os clássicos.

⁴⁵ A importância da sinestesia é abordada em profundidade por V. Kandinsky no seu ensaio “O Efeito da Cor” (1911), representando a sua composição cénica *O Som Amarelo* (1909), uma junção em cena, de cor, som, movimento, música e palavra. Esta composição, aliás, não se divide em atos, mas sim em quadros.

Do ponto de vista dos estudos intersemióticos, a música é uma forma de arte que, tal como o cinema ou o bailado, recorre a um sistema de signos não-verbais para produzir objetos dentro do sistema de notação monossémico, que lhe é próprio - a notação musical.

O processo de transposição/recriação de uma obra literária, neste caso, *Anna Karenina* de Tolstói, para a música desenvolve-se em dois estádios distintos, mas que não sobrevivem um sem o outro. No primeiro, a transmutação acontece quando o compositor traduz o TO, criando um novo texto, que fixa na partitura, por meio de um sistema de notação que se distingue do alfabeto fonético. No segundo estádio, a transmutação acontece quando os músicos traduzem/interpretam a partitura num fluxo de sons, ou seja, traduzem os signos anotados em signos sonoros.

Tal como na literatura, também o texto musical se reveste de uma organização composicional construída de acordo com as leis da narrativa. Além disso, o texto musical desenvolve-se linearmente, tem uma estrutura sintática tal como acontece com o texto verbal. O compositor, tal como o escritor, tem um estilo de escrita próprio que o distingue dos seus pares.

Contudo, de acordo com Gérard Genette, a música teria possibilidades de transformação mais vastas do que a literatura, devido à maior complexidade do discurso musical, que, não se encontra sujeito à linearidade do significante verbal (cf. 1989, p. 481). De facto, um som pode ser definido no tocante à altura, intensidade, duração e timbre, sendo que qualquer som pode ser objeto de modificações, tais como: reforço ou enfraquecimento dinâmico, alargamento ou encurtamento da emissão, etc. Por seu turno, a melodia pode sofrer modificações complexas, como, por exemplo, uma mudança de ritmo ou de tempo, ou pela sobreposição de linhas melódicas múltiplas. (cf. Id.).

3.1.1 Anna's Last Train de Dario Marianelli

Dario Marianelli nasceu em 1963, em Pisa, Itália, e estudou piano e composição em Florência e Londres tendo concluído a sua formação em 1997.

Atualmente, Dario Marianelli será, provavelmente, o único compositor italiano com dimensão internacional e com êxitos comparados aos do seu compatriota Ennio Morricone. A experiência de Dario Marianelli, enquanto compositor de bandas sonoras para o cinema, é já bastante vasta tendo recebido vários prémios e nomeações pelas bandas sonoras que compôs para filmes como *The Soloist (O Solista)*, *Eat, Pray, Love*

(*Comer, Orar e Amar*), *Jane Eyre (Jane Eyre)*, *Salmon Fishing in the Yemen (A Pesca do Salmão no Iémen)* ou *The Drakest Hour (A Hora Mais Negra)*.

A colaboração entre Dario Marianelli e Joe Wright ter-se-á iniciado em 2005 com o filme *Pride and Prejudice (Orgulho e Preconceito)*, tendo o compositor italiano recebido uma nomeação para o Oscar de Melhor Banda Sonora Original. Em 2007, assistimos a uma nova parceria entre Marianelli e Wright, desta vez com o filme *Attonement (Expição)* com o qual Marianelli ganhou, entre outros, um Oscar e um Globo de Ouro na categoria de Melhor Banda Sonora Original.

Em 2012, Dario Marianelli volta a colaborar com o cineasta inglês, desta feita com a adaptação ao cinema da obra *Anna Karenina* de Tolstói.

Ao criar a banda sonora do filme *Anna Karenina*, Dario Marianelli contextualizou-a não apenas na obra de Tolstói, mas também na cultura russa. Marianelli começa, assim, por se familiarizar com a música russa, como refere numa entrevista a Maurizio Caschetto:

One of the things I did at the beginning of the work was to listen to a lot of music that is considered the beginning of the Russian national school. Glinka and Balakirev were especially influential to the approach of Mussorgsky, Rimsky Korsakov and music of the second half of the nineteenth century, which in turn prepared the road to Russian music of the twentieth century. (2013).

Marianelli realizou, ainda, diversas pesquisas sobre música popular russa, recorrendo, nomeadamente, à transcrita e usada em arranjos, por Balakiev. Para a composição de algumas das faixas, acaba por se inspirar na canção popular Beryoza⁴⁶, que ouve cantar a uma das atrizes que se apresentaram para o *casting*. Aliás, a música popular russa desempenha um papel bastante relevante na banda sonora e para capturar a sua autenticidade, Dario Marianelli recorre com frequência à instrumentação local tradicional, introduzindo as balalaicas e os acordeões *garmon*⁴⁷. Além destes instrumentos, Dario Marianelli selecionou ainda o piano, o violino, o violoncelo, o clarinete e o trompete.

⁴⁶ Em russo, esta canção chama-se *Во поле берёза стояла*. Pode ser ouvida em <https://youtu.be/RCbEIJk2UDo>.

⁴⁷ Em russo: гармонь, acordeão usado na música popular russa

Nas composições onde existem partes vocais, Dario Marianelli quis, também, conectá-las com o texto de Tolstói, transpondo para as suas composições alguns excertos do romance *Anna Karenina*⁴⁸.

As diversas músicas são compostas com os mesmos acordes, i.e., existe um tema principal que cria uma ligação entre cada uma das composições e que, tal como no filme, nos contam uma história. Existe, ainda, uma melodia facilmente reconhecível que se associa a cada personagem – um *leitmotif*.

Os títulos escolhidos por Dario Marianelli para as vinte e quatro faixas que constituem a banda sonora de *Anna Karenina*, representam quase um roteiro sequencial do romance de Tolstói. Desde *Clerks* a lembrar-nos o atarefado e cómico Oblonsky, passando por *Kitty's Debut*, *Unavoidable*, *Leaving Home*, *Coming Home*, *A Birthday Present*, *At The Opera*, *Anna's Last Train* e terminando com *Seriously*, em que Levin encontra finalmente o sentido da vida e a felicidade.

No presente trabalho, iremos focar-nos apenas na análise da faixa nº 21 intitulada *Anna's Last Train* e da nº 22 intitulada *I Understood Something* (**Anexo 5**) por serem estas que acompanham a cena da morte de Anna no filme de Joe Wright, também analisado neste trabalho.

Annas's Last Train é a música escolhida para acompanhar Anna na sua última viagem de comboio ao encontro da morte. Para a orquestração deste tema, Dario Marianelli elegeu o acordeão e as cordas, regressando à melodia das valsas do Séc. XIX, que formam, aliás, o *leitmotif* de Anna.

Iniciamos, assim, a nossa análise a partir do momento em que a câmara faz um *close-up* do rosto de Anna, sentada na estação de comboios. A música é introduzida por um quarteto de cordas com violino a solo *poco animando*, melancólico, tal como o estado de espírito de Anna. A música começa, então, a aumentar, não de ritmo, mas sim de intensidade. No filme, ouve-se, subitamente, o apito do comboio que conecta com os agudos na partitura e despertam Anna da sua apatia, como se se lembrasse de repente “do homem atropelado no dia do seu primeiro encontro com Vronski” (Tolstói, 2014, p. 744) e percebesse “o que devia fazer” (Ibd.) conforme podemos ler no TO.

⁴⁸ Na faixa *At The Opera* a parte vocal é um excerto do TO de Tolstói.

Anna levanta-se e podemos ouvir o quarteto de cordas com violino a solo *crescendo* a cada passo que dá em direção à plataforma. A música começa a tornar-se mais vibrante, mais urgente, como um lamento ou um pedido.

Na cena em que Anna aparece estendida, sem vida, na linha de comboio ouve-se um *piano solo* com *cello expressivo* que são os primeiros acordes da faixa *I Understood Something*. Esta melodia melancólica e triste faz a ligação com a parte final do filme.

3.1.2 Final do 3º Ato de Anna Karenina de Rodion Shchedrin

Nascido a 16 de dezembro de 1932 na capital da Rússia, o compositor Rodion Shchedrin⁴⁹ estudou composição e piano no Conservatório de Moscovo com Yuri A. Shaporin⁵⁰ e Yakov Flier⁵¹, respetivamente. Em 1955, terminaria os seus estudos com distinção, mas apesar de ser um excelente pianista, desde cedo, que Shchedrin se decidiu pela carreira de compositor.

Em 1958, Rodion Shchedrin casa-se com Maya Plisetskaya⁵², *prima ballerina* do Teatro Bolshoi, criando com ela uma parceria de grande sucesso não apenas na vida particular, mas também na vida profissional.

Rodion Shchedrin é um dos compositores mais reconhecidos do mundo, vivendo tanto na União Soviética, e atualmente na Rússia, como na Europa Ocidental, nomeadamente em Munique, onde se encontra a mais importante e antiga editora da Europa, a Editora Schott. Tanto na área da música, como na vida em sociedade, o compositor mostrou-se sempre um homem inovador e desassombrado. Nesse contexto, em 1968, Rodion Shchedrin recusa-se a assinar uma carta aberta de apoio à invasão das tropas do Pacto de Varsóvia na então Checoslováquia. Apesar disso, ele virá a chefiar, a partir de 1973 e durante quase vinte anos, a União dos Compositores da RSFSR, tendo sido a sua designação apoiada pelo compositor e fundador da União, Dmitry Shostakovich⁵³.

Ao longo da sua vida, Rodion Shchedrin recebeu vários prémios e condecorações, a nível nacional e internacional. Entre as condecorações, cremos importante destacar o Prémio do Estado Russo, concedido em 1992, pelo então Presidente Boris Yeltsin⁵⁴, pela sua obra

⁴⁹ Em russo: Родион Щедрин

⁵⁰ Em russo: Юрий А. Шапорин

⁵¹ Em russo: Яков Флиер

⁵² Em russo: Мауа Plisetskaya

⁵³ Em russo: Дмитрий Шостакович

⁵⁴ Em russo: Борис Ельцин

Запечатанный Ангел (O Anjo Selado), a Ordem de Honra concedida, em 2017, pelo atual Presidente da República Russa, Vladimir Putin⁵⁵ e, mais recentemente, em 2019, o Prémio de Estado pelos valiosos contributos na esfera das Humanidades.

Rodion Shchedrin recebeu diversos prémios internacionais, foi membro e professor honorário de diversas instituições em várias partes do mundo. Em 2001, foi nomeado para os Grammy na categoria de Melhor Composição Contemporânea com o seu *Concerto Cantabile* e, em 2008, ganhou o prémio alemão da música *Echo Klassik 2008* pela ópera coral *Boyarynya Morozova*⁵⁶ na categoria de *Ópera Gravada do Ano*.

As composições musicais do autor russo são vastas e tão variadas que abrangem áreas como a ópera, o canto coral, a música litúrgica, o ballet e o cinema.

Rodion Shchedrin colaborou com Aleksandr Zarkhi⁵⁷ em diversos filmes nomeadamente *Высота (Altura)* realizado em 1957, *Люди на мосту (Gente na Ponte)* em 1959 e *Анна Каренина (Anna Karenina)* em 1967.

Como atrás referimos, Rodion Shchedrin compôs a banda sonora original do filme *Anna Karenina* propositadamente para o filme de Aleksandr Zarkhi e, por isso, ela assume um papel extremamente relevante na dramaturgia da obra.

A estreia aconteceu a 17 de outubro de 1967 e foi executada pela Orquestra Estatal Sinfónica Cinematográfica, sob direção do maestro Emin Khachaturian⁵⁸.

O libreto de *Anna Karenina* de Shchedrin é da autoria de Boris Lvov-Anokhin⁵⁹. *Anna Karenina* de Rodion Shchedrin tornou-se na primeira obra de bailado com base na prosa de Tolstói. O compositor explicou a sua abordagem do romance da seguinte forma:

Выбирая путь для музыкального решения, я склонился к мысли обратиться к партитурам композитора, чье творчество было ближе всего Толстому, который был вровень с ним по таланту и значению для истории нашей отечественной культуры. Я имею в виду П. И. Чайковского... Я пришел к решению использовать в музыке некоторые тематические и формообразующие элементы инструментальных сочинений Чайковского,

⁵⁵ Em russo: Владимир Путин

⁵⁶ Em russo: Боярыня Морозова

⁵⁷ Em russo: Александр Зархи

⁵⁸ Em russo: Эмин Хачатурян

⁵⁹ Em russo: Б. Львова-Анохина

совпадающие по времени написания с годами замысла и работы Толстого над романом „Анна Каренина". Не могло не быть общности восприятия, оценки, совместливого отношения к жизни, общности „сочувствия" у двух великих русских художников — при всем различии их темпераментов и вкусов! (apud Degen, s/d)⁶⁰

A obra é moderna, expressiva e cheia de contrastes sonoros e dinâmicos audaciosos, nomeadamente no final, onde o *crescendo progressivo* num só som simboliza a determinação de Anna, que conduz ao desfecho fatal, deixando em nós uma impressão deveras forte. Toda a partição, aliás, está cheia de momentos de grande originalidade, que mantêm a intensidade dramática. Shchedrin olha o mundo através dos olhos de Anna. O seu discurso musical é na 1ª pessoa. Os traços musicais e plásticos de Anna são de longe os mais importantes, incluindo-se tudo o resto no fundo sobre o qual se desenrola a ação. Shchedrin consegue assim criar uma personagem rica e complexa.

Seguidamente, propomo-nos analisar de que forma Rodion Shchedrin transpôs/traduziu a cena da morte de Anna Karenina e, tal como no ponto anterior, iremos focar-nos apenas nos excertos selecionados para o filme de Aleksandr Zarkhi.

Partindo da cena em que Anna entra na estação de comboios e deambula no meio das carruagens, a música que a acompanha é executada de uma forma rígida, com uma batida muito repetitiva, um *secco possibile sempre*.

Os instrumentos musicais selecionados por Rodion Shchedrin como o saxofone, o oboé, a trompa, o trompete e o trombone, entre outros, executados desta forma transmitem uma sensação de urgência, de fuga, são quase gritantes. Podemos concluir que o compositor traduziu o desespero gritante de Anna nos *gritos metálicos* dos instrumentos musicais. A intensidade da música vai *crescendo molto poco a poco*. Juntam-se outros instrumentos como os chocalhos, as maracas, a lastra, o apito, também eles *crescendo poco a poco*, acompanhando, assim, o “passo rápido” de Anna. Estes instrumentos musicais representam um paralelismo linguístico com o TO; os chocalhos, as maracas e a lastra

⁶⁰ Trad. nossa: No momento de escolher qual seria a solução musical, inclinei-me para a ideia de me voltar para as partituras do compositor, cuja obra era mais próxima de Tolstói e que era igual a ele em termos de talento e significado para a história da nossa cultura nacional. Refiro-me a P.I. Tchaikovsky... Tomei, então, a decisão de usar na música alguns elementos formativos e temáticos presentes em obras instrumentais de Tchaikovsky, que coincidiam, no tocante à época em que foram compostas, com a altura em que Tolstói começou a trabalhar no romance "Anna Karenina". Não poderia deixar de haver uma similitude na forma de perceber e avaliar, uma atitude perante a vida, um sentimento de compaixão comum aos dois grandes artistas russos, apesar da diferença temperamento e gosto.

remetem-nos para o som metálico das rodas do comboio a deslizarem nos carris e o apito remete-nos, claramente para o sinal sonoro que avisa da entrada do comboio na estação.

Lendo a partitura de Rodion Shchedrin (**Anexo 6**), podemos seguir as suas indicações precisas, como, uma chapa de ferro a tremer (*ластра - железный лист, встряхивая*) ou o bater de duas barras de ferro numa base de madeira para imitar o som metálico das rodas do comboio a deslizarem sob os carris (*Подражая звуку шпал: об пол деревянного подиума двумя железными трубами*). Desta forma, Rodion Shchedrin consegue traduzir em sons as palavras do TO: “Olhava para baixo, para os parafusos e as correntes, e para as altas rodas de ferro do primeiro vagão que rodava lentamente...” (Tolstói, 2014, p. 744) e “não desviava os olhos das rodas do segundo vagão que estava quase a chegar.” (Id., Ibid., p. 745)

Quando Anna olha para o céu e se benze, os sons dos instrumentos de percussão - o gongo, os pratos, o apito entre outros - tornam-se muito intensos, urgentes, como se fossem já um prenúncio da fatalidade. Podemos estabelecer um paralelismo com o TO, nomeadamente, com o último parágrafo do Cap. XXXI, Parte VII:

E a vela, com que ela leu o livro cheio de inquietudes, mentiras, desgraça e maldade, lançou uma luz mais forte do que nunca, iluminou-lhe tudo o que, dantes, estava sob a escuridão, crepitou, começou a extinguir-se e apagou-se para sempre. (Tolstói, 2014, p. 745.)

3.2 Bailado

A tradição e o prestígio das companhias de bailado russas são incontestáveis, nomeadamente das companhias do Teatro Bolshoi e do Teatro Mariinsky. Daí saíram muitos dos grandes bailarinos de renome internacional como Mathilde Kschessinska⁶¹, Anna Pavlova⁶², Vaslav Nijinsky⁶³, Galina Ulanova⁶⁴, Maya Plisetskaya, Rudolf Nureyev⁶⁵, Boris Godunov⁶⁶ e Mikhail Baryshnikov⁶⁷.

⁶¹ Em russo: Матильда Кшесинская

⁶² Em russo: Анна Павлова

⁶³ Em russo: Вацлав Нижинский

⁶⁴ Em russo: Галина Уланова

⁶⁵ Em russo: Рудольф Нуреев

⁶⁶ Em russo: Борис Годунов

⁶⁷ Em russo: Михаил Барышников

Ainda recentemente, a sétima arte prestou homenagem a um dos grandes vultos do bailado russo ao estrear o filme biográfico *O Cisne Branco* sobre a vida de Rudolf Nureyev.

Entre os grandes nomes do bailado russo estão, sem dúvida, Maya Pliesetskaya e Vera Arbutova⁶⁸, talentosas bailarinas de gerações diferentes. Nos bailados que nos propomos analisar – o primeiro de 1972 e o segundo de 2005 – ambas representam o papel de Anna Karenina no bailado homónimo.

A tradução de uma obra literária (palavra) em bailado (movimento) representa um grande desafio para os coreógrafos do ponto de vista da criatividade. Como refere Bennett “the main difficulty in adapting a work of literature to the ballet stage is essentially the question of how to translate words (which may be abstract, poetic or hypothetical) into movement” (2007, p. 4).

Mas um bailado não se compõe apenas de movimento corporal e de som, existem outros elementos relevantes para a dramatização de uma determinada coreografia, elementos esses muitas vezes carregados de simbolismos.

Although ballet, like other kinds of performance, may partake of the semiotic potential offered by the set, lighting, props, costumes, music, etc, it is the kinesthetic code (i.e. the expressive resource of the body and of movement through space and time) that defines this particular art form and carries most of the semantic responsibility. The choreographer’s raw material thus involves both shape (the forms assumed by bodies, individually and in ensemble, and the way they are positioned in the dance area) and time (rhythm and speed of movement, and general dynamics). (Bennet, 2007, p. 6)

3.2.1 Maya Plisetskaya no papel de Anna Karenina. Teatro Bolshoi

Nascida em Moscovo a 20 de novembro de 1925, Maya Plisetskaya (1925-2015) é considerada uma das bailarinas mais extraordinárias do século XX.

Desde o início da sua carreira, Maya Plisetskaya cria um estilo muito próprio, caracterizado pela perfeição e graciosidade de cada um dos seus movimentos individuais e por uma técnica exímia aliadas a uma extraordinária musicalidade.

⁶⁸ Em russo: Вера Арбузова

Em 1960, Galina Ulanova reforma-se e Maya Plisetskaya torna-se *prima ballerina assoluta* do Teatro Bolshoi.

Além de bailarina, Maya Plisetskaya foi, também, coreógrafa e atriz, tendo participado no filme *Anna Karenina* de Aleksandr Zarkhi no papel de princesa Betsy.

Juntamente com o marido, o compositor russo Rodion Shchedrin, levam a cabo diversos projetos de sucesso, destacando-se o bailado *Anna Karenina* com música de Shchedrin e coreografia de Maya Plisetskaya. A música foi especialmente criada por Rodion Shchedrin para Maya Plisetskaya, sua mulher e musa.

A *première* do bailado *Anna Karenina* ocorreu a 10 de junho de 1972 no Teatro Bolshoi, em Moscovo. Baseado na obra homónima de Lev Tolstói, coube a B. Lvov-Anokhin a responsabilidade pelo *libretto*, ficando a direção da orquestra a cargo do maestro Y. Simonov⁶⁹.

Trata-se de um bailado em três atos focado apenas no romance de Anna Karenina e do Conde Vronski.

O primeiro ato centra-se no encontro de Anna e Vronski na estação de comboios e nos bailes da alta sociedade russa. É interessante verificar como é transposta para o movimento a representação coreográfica do *prelúdio* da morte, que surge aqui na figura acrobática do *mujiqe* realçado pelo palco iluminado de vermelho. Aliás, esta figura irá aparecer diversas vezes durante os três atos simbolizando quer maus presságios quer o peso de consciência e a loucura da Anna.

O segundo ato foca-se numa das cenas mais relevantes do livro – a corrida de cavalos – e o envolvimento físico de Anna e Vronski. Na cena da corrida de cavalos é interessante observar a riqueza dos figurinos e dos cenários, mas também a genialidade dos passos que representam os cavalos em competição e a solução coreográfica encontrada para a representação icónica de tais movimentos.

No terceiro ato, assistimos à fuga dos amantes para Itália; o cenário criado – as colunas e as esculturas ancestrais romanas, assim como as diversas fontes de água criam a relação icónica com o TO. Assistimos ainda ao regresso dos amantes à Rússia e ao reencontro de

⁶⁹ Em russo: Ю. СИМОНОВ

Anna com o filho, a ida à ópera onde Anna é ostracizada pela sociedade e, por fim, à morte de Anna.

É precisamente na morte de Anna que iremos focar a nossa análise. Após a cena da ópera que termina com um *pas de deux* entre Maya Plisetskaya (Anna) e Alexander Godounov (Vronski), Anna surge no palco sozinha com as mãos a esconderem-lhe o rosto, executando um magnífico *pas de bourrée en couru*. Fazendo uma análise comparativa com o TO, e apesar de estarmos perante dois sistemas de códigos linguísticos totalmente diferentes, através da magnífica dramaturgia de Maya Plisetskaya, é possível captar a mensagem de desespero e vergonha sentidos por Anna Karenina naquele momento. Em contraste com a cena anterior, repleta de gente, nesta cena Anna está sozinha num palco totalmente despido de adereços, uma metáfora clara do sentimento de solidão que a assola.

Anna executa várias *pirouettes* em diversos sentidos como que desorientada, sem saber o que fazer. Subitamente, dá de caras com o *mujiqe* iluminado de vermelho e podemos observar o pânico no rosto de Anna.⁷⁰ Mais uma vez, é a representação do prenúncio da morte que poderemos considerar como a tradução das palavras de Tolstói: “De repente lembrou-se do homem atropelado no dia do seu primeiro encontro...” (Tolstói, 2014, p. 744). Nesta cena, as luzes vermelhas poderão simbolizar o fogo eterno do inferno destinado a quem peca.

Enquanto o *mujiqe* - fantástico bailarino acrobático - executa várias *pirouettes en brisé* que poderemos considerar como a representação do turbilhão de pensamentos e sentimentos de Anna, esta permanece ajoelhada, imóvel com as mãos em pose de oração.

Além da música e da coreografia, elementos fundamentais sem os quais os bailados não seriam possíveis, é importante ter em conta outros elementos também eles relevantes como as luzes, os cenários e os adereços. Nesta cena, o jogo de luzes e a falta de acessórios em palco, acrescentam uma carga ainda mais dramática. Enquanto o *mujiqe* gira em torno de Anna iluminado de vermelho, esta permanece imóvel iluminada de branco.

Anna executa diversos movimentos de braços com a cabeça descaída para trás como que *embriagada* até ficar prostrada no chão; levanta-se de imediato e executa alguns movimentos suaves, em câmara lenta, até aumentar o ritmo dos seus passos e começar a

⁷⁰ A enorme expressividade facial era outra das características de Maya Plisetskaya

rodopiar e a saltar mexendo sempre os braços. De repente, desaparece de cena durante uns segundos e reaparece em passos largos e apressados, executando alguns saltos com os braços em movimentos ora para a frente ora para o alto (passos *en manège* e *arabesques*). Estes passos rápidos e repetitivos, com os braços em movimentos ora para a frente ora para o alto, transmitem ao espectador a sensação da distância percorrida por Anna entre a ópera e a estação de comboios. Mais uma vez, o palco apresenta-se despido de adereços e pessoas e quase às escuras.

Subitamente, vemos um grande plano do *mujiq* iluminado de vermelho, olhando fixamente com um ar acusador e segurando uma lanterna. Anna inicia um diálogo interior fiel ao diálogo de Tatiana Samoilova⁷¹ no filme *Anna Karenina* de Aleksandr Zarkhi que iremos analisar na presente dissertação. O comboio fumegante com os dois faróis da frente acesos assume quase características humanas, como se estivesse a medir forças ou a desafiar Anna.

Enquanto continua o seu monólogo, a sombra de Anna aparece recortada sobre um fundo luminoso branco; estica um braço que roda de trás para a frente e a imagem da lua aparece encoberta por nuvens escuras.

Uma vez que a cena seguinte é já a morte efetiva de Anna, podemos considerar os movimentos atrás descritos como a transposição do salto de Anna para a linha de comboio e a imediata tomada de consciência do disparate que acaba de cometer.

A imagem de Anna aparece de frente, assustada e com os braços esticados em direção ao comboio que se aproxima; no momento seguinte podemos vê-la a tentar proteger o rosto com os braços e a começar a andar de um lado para o outro, os braços sempre em movimentos apressados como se tentasse sair da frente do comboio sem o conseguir. Podemos constatar, mais uma vez, o grau de fidelidade ao TO, nomeadamente com as palavras de Tolstói: “No mesmo instante, aterrorizou-se com o que estava a fazer. Onde estou? O que fui fazer? Para quê? Quis levantar-se, recuar; mas qualquer coisa enorme, implacável empurrou-lhe a cabeça e arrastou-a pelas costas.” (2014, p. 745).

Anna aparece de pé e benze-se, levanta os dois braços, bem esticados em paralelo e mergulha na escuridão, como se se tivesse apercebido que era demasiado tarde para voltar a trás ou como refere o TO “sentindo a impossibilidade de luta.” (Id., *Ibd.*)

⁷¹ Em russo: Татьяна Самойлова

Estabelecendo um paralelismo com o TO, podemos concluir que ao benzer-se, Anna está a pedir perdão a Deus pelos seus pecados. A *escuridão* do palco traduz a vela a extinguir-se para sempre do TO. Podemos, assim, constatar, mais uma vez, o grau de fidelidade do TC ao TP.

Tal como na obra de Tolstói, também neste bailado as últimas palavras de Anna são de arrependimento: “Meu Deus, perdoai-me tudo!” (2014, p. 745).

A nossa análise baseia-se na gravação em vídeo realizada em 1974, tendo sido introduzidos diversos elementos visuais que não seriam possíveis num bailado convencional. Entre esses elementos, destacamos o recurso a grandes planos quer de Anna quer do *mujique*, aos movimentos em câmara lenta, à inserção de *frames* como a lua oculta pelas nuvens escuras ou o comboio a aproximar-se envolto em fumo. Outro elemento interessante é a inclusão dos diálogos interiores de Anna.

Os grandes planos de Anna e do *mujique* ajudam-nos a entender a dramaturgia dos atores, nomeadamente, as suas expressões faciais, uma vez que as expressões corporais são perceptíveis mesmo sem estes grandes planos.

3.2.2 Vera Arbuzova no espetáculo Anna Karenina de Boris Eifman

Vera Arbuzova nasceu em 1974 na Província de Krasnoyarsk, na Rússia. Terminou a sua formação académica na Escola de Ballet de Krasnoyarsk em 1992, ano em que se tornaria *ballerina* solista da Companhia de Bailado Boris Eifman⁷².

Fundada em 1977 em São Petersburgo, na Rússia, a Companhia de Bailado Boris Eifman tem-se afirmado como uma companhia de referência. O seu mestre criativo manteve o *ballet* clássico na essência das suas coreografias, desenvolvendo ao mesmo tempo uma linguagem corporal original e técnicas de bailado inovadoras reconhecidas internacionalmente.

Enquanto *ballerina* residente da Companhia de Bailado Boris Eifman, Vera Arbuzova participou em alguns dos mais importantes bailados levados a cena por Boris Eifman, com especial destaque para *Tchaikovsky*⁷³ no papel de Nadezhda von Meck⁷⁴,

⁷² Em russo: Борис Эйфман

⁷³ Em russo: Чайковский

⁷⁴ Em russo: Надежда фон Мекк

*Karamazovs*⁷⁵ como Grushenka, *Anna Karenina* no papel de Anna e *Don Juan de Molière* no duplo papel de Armand e Donna Anna.

Vera Arbusova recebeu por duas vezes o *Золотой софит*⁷⁶ (*Holofote Dourado*) pela sua *performance* em bailados de Eifman; em 1997, no papel de Ballerina em *Красная Жизель* (*Gisela Vermelha*) e, em 2003, no papel de Lynn em *Кто есть кто* (*Quem é Quem*).

Recebeu ainda o título de Artista de Honra da Rússia, em 2002, e o prémio *Душа танца* (*Alma da Dança*) em 2005.

Desde 2008 que é *ballerina* solista do Teatro Mikhailovsky onde tem participado no papel principal em bailados como *Spartacus*, *Giselle*, *O Quebra Nozes*, *The Moor's Pavana*, *Laurencia*, *Sonatas in Minor* e *Nunc Dimittis*.

Vera Arbusova faz a sua estreia no mundo da coreografia em 2010, com a obra *Seasons* com música de Tchaikovsky. A 2 de julho de 2019, o Teatro Ópera e Ballet de Chelyabinsk apresenta a *première* do bailado *Anna Karenina*, coreografado por Vera Arbusova.

Enquanto o bailado de Rodion Shchedrin tem como base musical a composição que este escreveu para o filme *Anna Karenina*, o bailado de Boris Eifman ancora-se na música de Tchaikovsky: sinfonias (No. 2, No. 6, *Manfredo*), suites (No. 1 e No. 2), fantasias sinfónicas (*Francesca da Rimini*, *A Tempestade*), baladas sinfónicas (*Voivoda*), e aberturas (*Hamlet*, *Romeu e Julieta*), etc. A *6ª Sinfonia de Tchaikovsky – La Pathétique*⁷⁷ merece particular atenção. Apesar de Tchaikovsky ter dedicada esta sinfonia ao seu sobrinho Vladimir (Bob) Davydov, é inegável o paralelismo entre os quatro andamentos da sinfonia e as fases da personagem de Tolstói; o primeiro andamento é a força da juventude, o segundo o amor, o terceiro a desilusão e o quarto a morte. Tanto *La Pathétique* como *Anna Karenina* começam cheias de vida, apaixonadas e terminam num silêncio sepulcral.

⁷⁵ Em russo: Карамазовы

⁷⁶ Prémio de maior prestígio do teatro de São Petersburgo.

⁷⁷ Um dos irmãos do compositor sugeriu que Tchaikovsky batizasse a sua sinfonia com o título de *Патетическая* que significa apaixonada ou enamorada. No entanto, devido a um erro de tradução para o francês, acabou por ficar mundialmente conhecida como *La Pathétique*.

A *première* do bailado *Anna Karenina* de Boris Eifman ocorreu a 31 de março de 2005 em São Petersburgo. Trata-se de um bailado em dois atos centrado no triângulo amoroso entre Anna, Vronski e Karenin.

No primeiro ato, a cena de abertura apresenta Anna Karenina em família e nos bailes da alta sociedade onde encontra o jovem conde Vronski. Em casa, Anna discute com o marido. Tal como no bailado de Rodion Shchedrin, também na adaptação de Boris Eifman não foi esquecida a cena das corridas de cavalos onde Anna e Vronski declaram o seu amor.

Começam os problemas para Anna com os rumores da sua relação adúltera. Após uma acesa discussão com o marido Anna é assolada por pensamentos tumultuosos. O primeiro ato termina com a reconciliação do casal.

No segundo ato, Vronski reúne-se com Karenin em casa deste e Anna abandona o marido. De seguida, o casal parte para o Carnaval de Veneza onde a relação de ambos começa a esmorecer. De regresso a São Peterburgo, a sociedade volta as costas a Anna que se sente humilhada e só. Sob o efeito de *opium*, Anna fica presa a visões e fantasias, acabando por de suicidar.

É precisamente a coreografia do suicídio de Anna, que, de seguida, nos propomos analisar. Tentaremos verificar de que forma Boris Eifman traduziu as palavras de Tolstói em movimento.

No TC, um grupo de bailarinos com roupas escuras, executa uma “dança de máquinas”⁷⁸, como explica Eifman numa entrevista a Natalya Sherbina (2005). O grupo marcha em passos sincronizados, movendo as pernas e os braços de forma mecânica, simulando, deste modo, o comboio a aproximar-se. Podemos concluir, assim, que esta foi a solução tradutiva para “um comboio de mercadorias estava a chegar” do TP (Tolstói, 2014, p. 745). A intertextualidade está claramente presente na relação entre hipertexto e hipotexto, sendo possível estabelecer um paralelismo entre os textos.

Nos passos seguintes, podemos constatar o elevado grau de fidelidade do TC ao TP; Anna caminha ao lado do comboio - aqui representado pelos bailarinos sincronizados – e, subitamente, começa a fazer movimentos bruscos com os braços e a mover-se de um lado

⁷⁸ Sob a influência do Manifesto Futurista da Dança, de Marinetti, surge, na Rússia, a chamada Dança de Máquinas (*Танец машин*), que celebrava o esplendor geométrico e mecânico da Máquina.

para o outro tal como Tolstói descreve na sua obra “Descendo em passo rápido e leve os degraus desde a bomba de água até aos carris, parou perto do comboio que passava ao lado dela.” (2014, p. 744)

Em movimentos *aparentemente* descoordenados, Anna, vestida de negro, parece medir forças com o “comboio”, aqui representado pelo corpo de *ballet* também eles vestidos de negro. De repente, Anna desliza para o meio do *comboio*, ou seja, “...caiu sob o vagão” (Tolstói, 2014, p. 745) e tenta libertar-se com movimentos vigorosos. A música, com compassos repetitivos e pancadas secas e metálicas, recorda a aproximação do comboio e dramatiza ainda mais a cena.

No momento seguinte, Anna aparece de pé, por cima das luzes, ergue os braços e dá um salto para o meio dos bailarinos, ou seja, aceita a sua fatalidade “...na impossibilidade da luta”. O palco fica completamente às escuras, fazendo, desta forma, a transposição das palavras de Tolstói “E a vela... apagou-se para sempre.” (2014, p. 745)

Na última cena, o centro do palco vai-se iluminando gradualmente e começa a nevar sob um grupo concentrado de bailarinos vestidos de negro que se afastam em movimentos suaves para dar passagem a um homem que empurra um carrinho com o corpo inerte de Anna. Não encontramos esta cena no TO. Cremos que, com ela, Eifman pretende dizer-nos que não há salvação pela morte e que Anna é um exemplo da mulher-vítima, numa visão freudiana. O único movimento em palco é o da neve a cair suavemente.

3.3 Cinema

Tornado linguagem graças a uma *escrita* própria, que se encarna em cada realizador sob a forma de um *estilo*, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (Martin, 2005, p. 22).

As diversas histórias contidas na obra *Anna Karenina* de Leo Tolstói, a par da profundidade dos seus personagens principais, exerceram, desde sempre, um enorme fascínio nos leitores de todo o mundo.

Segundo Gérard Genette, “La transformación sería, o *transposición*, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea (...) por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella.”

(1989, p. 262). Assim, partindo da obra de Tolstói, que funciona como hipotexto, é possível criar um número infindável de hipertextos.

De seguida, viajaremos através da máquina do tempo para conhecermos, ainda que superficialmente, algumas das Anna(s) Karenina(s), já representadas no grande ecrã.

A primeira adaptação cinematográfica de *Anna Karenina* foi uma curta-metragem, realizada por Maurice Maître. Estreou em 1911, ainda no período do cinema mudo, e logo após a morte de Lev Tolstói.

Ainda durante a primeira década do século XX, estrearam diversas adaptações cinematográficas nos EUA, em Itália, na Hungria e na Alemanha; e na segunda metade do século, também a Argentina, o Brasil e o Reino Unido apresentaram as suas versões fílmicas da obra de Tolstói.

O último filme mudo baseado na obra de Tolstói, foi realizado em 1927 por Edmund Goulding e tinha no papel principal a atriz Greta Garbo. O título original do filme era *Love* e tinha dois finais diferentes; um final trágico, a exemplo do livro, para o público europeu e um final feliz para o público americano (este podia escolher um dos dois finais).

Em 1935 o realizador Clarence Brown fez a primeira transposição cinematográfica de *Anna Karenina* na era do cinema sonoro e Greta Garbo foi escolhida, uma vez mais, para interpretar o papel da heroína. Esta adaptação arrecadou o prémio de Melhor Filme Estrangeiro no Festival de Veneza.

Pelas mãos do realizador Julien Duvivier, em 1948, os britânicos apresentaram ao mundo a sua *Anna Karenina* com Vivien Leigh.

A primeira adaptação do romance *Anna Karenina* levada a cabo na União Soviética aconteceu em 1953. Na verdade, tratava-se de uma gravação para televisão da representação do *MXAT - Московский Художественный Академический Театр (Teatro de Arte de Moscovo)* sob a direção de Tatyana Lukashevich⁷⁹ e com Alla Tarasova⁸⁰ no papel principal. A peça já estava em palco, desde 1937, com grande sucesso e, talvez, por isso, Tarasova e os outros atores ficaram um pouco céticos com a ideia da gravação. Ao verem o resultado, ficaram de tal forma horrorizados que imploraram a T.

⁷⁹ Em russo: Татьяна Лукашевич

⁸⁰ Em russo: Алла Тарасова

Lukashevich que destruísse o filme. Felizmente, ela não aceitou a este pedido e o filme foi recordista de bilheteira, nesse ano, com cerca de 37 milhões de espectadores⁸¹.

Em 1967, o cineasta russo, Aleksandr Zarkhi apresentava ao mundo a sua transposição de *Anna Karenina* com Tatiana Samoilova no papel principal, com música de Rodion Shchedrin e fotografia de Leonid Kalashnikov.

O cineasta americano, Simon Langton, dirigiu o telefilme *Anna Karenina* em 1985 com Jacqueline Bisset a fazer a sua estreia na televisão.

Com realização e argumento de Bernard Rose, em 1997, surgiu a primeira adaptação estrangeira a ser filmada inteiramente na Rússia – em Moscovo e São Petersburgo.

O início do século XXI também viu nascer algumas adaptações cinematográficas de *Anna Karenina*. De entre elas, destacamos a versão de Hollywood pelas mãos do realizador Joe Wright, com Keira Knightley no papel principal.

As inúmeras adaptações fílmicas do TO de Tolstói são a prova inequívoca que não existem limites para a criatividade. De facto, como bem refere Thaís Diniz, “não existe uma única forma de realizar adaptações fílmicas. Os cineastas podem escolher contar a mesma história de uma obra e ser ou não fiéis aos acontecimentos, ou ao espírito ou à ideologia”. (2005, p. 93)

Da mesma forma que cada leitor ao ler *Anna Karenina* vai transpondo mentalmente as personagens, os cenários, os sons, as cores - no fundo, vai fazendo a sua própria tradução intersemiótica mental - também os realizadores transpõem para o ecrã a sua visão da obra.

Na obra literária, as palavras transformam-se mentalmente em imagens provocando reações no leitor, enquanto no cinema são as próprias imagens que, direta e instantaneamente, despertam emoções nos espectadores. Quantas vezes, muitos de nós não se terão já desiludido ao ver a adaptação cinematográfica de uma obra literária da sua preferência? A razão para tal, poderá residir no facto de ao lermos um romance estarmos, nós mesmos, instantaneamente a fazer mentalmente a nossa própria *transmutação*, ou seja, a transformar as palavras em imagens mentais. Depois de lermos um livro e o adaptarmos na nossa mente, ao vermos a adaptação fílmica da mesma, ela será,

⁸¹ Vide: <https://uznayvse.ru/interesting-facts/istoriya-ekranizaciy-anny-kareninoy.html>

certamente, diferente do que criamos, do que imaginamos porque é fruto das vivências de uma terceira pessoa (o realizador).

Ao atentar numa análise comparada entre literatura e cinema não nos poderemos abstrair do facto de estarmos perante duas artes distintas, de dois sistemas semióticos distintos e, por isso, com códigos, também, eles distintos. Uma das grandes diferenças entre a linguagem cinematográfica e a língua residiria no facto de que “no interior da primeira citada, as diversas unidades significativas minimais não têm significado estável e universal” (Martin, 2005, p. 305).

Enquanto a literatura se apoia no texto verbal, na linguagem escrita; já o cinema se socorre de textos, imagens, sons e movimentos; o cinema estabelece um diálogo entre signos verbais, icónico-verbais e não-verbais. Na taxonomia da tradução intersemiótica, Henrik Gottlieb insere a *screen adaptation* no grupo da tradução *inspiracional* com um elevado grau de liberdade para o tradutor/artista e onde “a monosemiotic work (typically, a novel) is semiotically ‘unzipped’ and thus recreates the underlying (poly)semiotic structure of the dramatic work.” (2005, p. 8)

Deveremos ter em mente que, ao transformarmos uma obra literária numa adaptação fílmica, ver-nos-emos sempre perante questões de tempo e de espaço a considerar. Por outro lado, no filme existe uma simultaneidade porque “o cinema, pelas características que lhe são próprias, é uma linguagem híbrida, porque se forma juntando som, imagem e palavra.” (Curado, 2012, p. 248).

Se pensarmos no romance *Anna Karenina*, o tempo de leitura gerido pelo leitor, poderá demorar vários dias, enquanto a visualização da sua transposição para o cinema demorará pouco mais de duas horas. Ao contrário do texto verbal que obriga a efetuar diferentes operações semânticas e sintáticas, o cinema desperta reações imediatas pelo seu carácter visual. Como refere Curado:

se, por um lado, a linguagem verbal evoca imagens e organiza uma visão do mundo, por outro, o cinema, por meio da linguagem visual, figurativa e sonora em movimento, e do hibridismo que o configura, faz o mesmo na concretude das películas. De modo que o conteúdo da narrativa fica em segundo plano e é na forma como o cineasta monta os quadros que o filme acontece. (Ibid., p. 250)

Tais constrangimentos de tempo e de espaço, por si só, levantam questões relacionadas, nomeadamente com a montagem, isto é, a nível da ordenação das tomadas ou planos segundo uma sequência lógica ou cronológica:

O cinema trabalha no âmago da linguagem: a metáfora e a metonímia através de planos gerais, planos médios e primeiros planos; *pars pro toto* é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos do real em signos. O cinema retalha o espaço e o tempo, emoldura-os e trabalha com eles articulando-os conforme as leis da contiguidade ou da similaridade. A imagem fílmica, em montagem narrativa e linear, suscita no espectador um ‘sentimento de realidade’ muito forte.” (Plaza, 2003, p. 142).

Além disso, a relação entre diferentes linguagens artísticas engloba em si diversos conceitos, que tentaremos analisar, nomeadamente, os conceitos de fidelidade ao TP, de paratextualidade, de hipertextualidade e de intertextualidade, entre outros. Na obra *Palimpsestos*, Genette define a transtextualidade como “transcendencia textual del texto” (1989, p. 9), i.e., “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Id.), transcendência essa que deve ser entendida como uma espécie de *transposição*: “estas transposições são, por si só, uma tradução de conteúdo, de estrutura e de estilo, feita pelo próprio escritor, ou pelo editor, que o tradutor-paratradutor do texto original verbal, icónico ou verbo-icónico poderá, ou não, estar em posição de traduzir.” (Guimarães, 2009)

Dudley Andrew distingue três tipos essenciais de adaptação: a) a transposição, mais ou menos, fiel ao texto, na qual não se perde a relação entre hipotexto e hipertexto, estando nós, neste caso, perante um *borrowing*; b) a adaptação por *intersecting*, em que se preserva a tal ponto a unicidade do TO que ele não é, intencionalmente, assimilado; c) a transformação, na qual as representações culturais são transformadas (cf. 1984, pp. 111-154). Já para John Ellis, “adaptation trades upon the memory of the novel, a memory that can derive from actual reading” (apud Sanders, 2006, p. 25), assim, tal afirma Sanders “an adaptation signals a relationship with an informing source text [ST] or original” (Ibid., p. 26). Já a apropriação de que fala a autora implica um afastamento em relação ao TP, que acaba por resultar num novo produto cultural.

No caso dos filmes em análise, consideramos que se trata de versões/adaptações que mantêm uma forte ligação ao TO, embora centrando-se mais na figura de Anna, perdendo as outras personagens algum do seu brilho.

Dada a extensão e complexidade da obra de Lev Tolstói, para efeitos da presente dissertação, debruçar-nos-emos apenas sobre o cap. XXXI, parte VII fazendo uma análise comparada entre três representações fílmicas da morte de Anna Karenina.

No âmbito da nossa dissertação iremos focar-nos apenas nas cenas a partir do momento em que Anna Karenina chega à estação de comboios.

3.3.1 Anna Karenina do realizador Aleksandr Zarkhi (1967)

Я обратился к постановке ‘Анны Карениной’ и попал в плен к Толстому⁸²
(Aleksandr Zarkhi)

Aleksandr Grigoryevich Zarkhi⁸³ nasceu em 1908 em São Petersburgo, no então Império Russo. Em 1927, terminou os seus estudos no *Instituto Técnico de Fotografia e Cinema de Leninegrado*⁸⁴. Entre 1927 e 1928, estudou no Departamento de Cinema da (*Escola de Cultura Proletária de Leningrado*)⁸⁵.

Em 1929, começa a trabalhar nos estúdios cinematográficos *Sovkino*⁸⁶ de Leninegrado (atualmente Lenfilm), onde, juntamente com *Iosif Yefimovich Kheifits*⁸⁷ lançou os seus primeiros filmes, em 1930 e 1931.

A partir de 1952, Aleksandr Zarkhi passa a trabalhar a solo e, em 1955, torna-se diretor dos estúdios de cinema *Mosfilm*⁸⁸.

Em 1941 e em 1946 Aleksandr Zarkhi recebe o *Prémio Estaline*⁸⁹ e, em 1969, foi-lhe concedido o título honorário de *Artista do Povo da URSS*⁹⁰.

⁸² Trad. nossa: Virei-me para a produção de "Anna Karenina" e fui capturado por Tolstói.
(Vide: <https://aleks070565.livejournal.com/3709265.html>)

⁸³ Em russo: Александр Григорьевич Зархи.

⁸⁴ Em russo: Ленинградский государственный фотокинотехникум.

⁸⁵ Em russo: Ленинградский Пролеткульт.

⁸⁶ Em russo: Совкино.

⁸⁷ Em russo: Иосиф Ефимович Хейфиц.

⁸⁸ Em russo: Мосфильм.

⁸⁹ Em russo: Сталинская премия.

⁹⁰ Em russo: Народный артист Республики.

Aleksandr Zarkhi é considerado um dos realizadores mais conceituados, permanecendo uma importante referência do cinema de autor. Entre as suas inúmeras obras destacam-se o filme *Anna Karenina* realizado em 1969 e o filme *Vinte e Seis Dias na Vida de Dostoievsky*, realizado em 1981 e que lhe valeu uma nomeação para o Urso de Ouro da 31ª edição do Festival Internacional de Berlim do mesmo ano.

A adaptação russa feita por Aleksandr Zarkhi do livro de Tolstói, com Tatiana Samoilova no principal papel, distingue-se das demais por ser a adaptação mais fiel ao texto literário.

Aleksandr Zarkhi poderia ter escolhido a sua Anna Karenina entre várias outras belíssimas atrizes da altura⁹¹, mas optou por Tatiana Samoilova por causa dos seus cabelos e olhos escuros e a sua pele clara que tão bem correspondiam à aristocrática Anna criada por Tolstói.

Após o incrível sucesso do filme *Quando Voam As Cegonhas*⁹² no Festival de Cinema de Cannes, onde Tatiana Samoilova desempenhava o papel principal, diversos realizadores estrangeiros convidaram a atriz para a adaptação da obra *Anna Karenina* na versão Hollywood; o governo soviético não lhe deu autorização para tal, a pedido pessoal do pai.

O interesse e o prestígio de Tatiana Samoilova podem ser testemunhados através da leitura da sua biografia onde podemos ler:

Среди других ее достижений – плита с отпечатком руки на звездной набережной Круазет, внесенной в список культурного наследия Франции; портрет работы великого Пабло Пикассо; нареченная в ее честь аллея роз в Париже; премия «Живая легенда Канн 1990». Такой чести помимо нее были удостоены только Марчелло Мastroяни и Софи Лорен. (...) Но на кинофоруме в Каннах 24-летнюю Татьяну ожидал ошеломительный успех. Она сумела затмить саму Софи Лорен, которой прочили тогда награду за роль Анны в киноленте «Любовь под вязами». От «русской богини» и фильма был в восторге Пабло Пикассо. После просмотра фильма он заявил,

⁹¹ Elina Bystritskaya, Lyudmila Chursina, Tatiana Doronina: Cf. Artigo Роль Анны Карениной приносит несчастье?, Jornal KP de 22/04, disponível em <https://www.kp.ru/daily/23263/28341/>

⁹² “Летят журавли” – filme de 1957 realizado por Mikhail Kalatozov, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes

что сегодня Татьяна – еще просто прекрасная женщина, но завтра станет всемирной звездой.⁹³

A própria Tatiana Samoilova não teria interesse em participar nessas adaptações do romance do autor russo como se poderá comprovar pela entrevista dada ao jornal *Karaganda Industrial*⁹⁴, em 25 de novembro de 1965, na qual a atriz refere que esperava que Zarkhi, por uma questão de prestígio nacional, fizesse a sua adaptação da obra de Tolstói. Ela refere mesmo:

любая заграничная картина о России неизбежно имеет привкус «клюквы», каким бы чувством ни руководствовались ее создатели. Я ждала своей Анны, жила для встречи с ней в нашем, советском фильме.⁹⁵

Além da excelente direção de Aleksandr Zarkhi, o filme tem inúmeros êxitos criativos inquestionáveis, como o trabalho delicado e inteligente da câmara de Leonid Kalashnikov, marcado pelo subtil colorido da era tolstoiana e a música arrebatadora e, por vezes, sinistra de Rodion Shchedrin, elementos-chave que ajudam a dramatizar o enredo.

A adaptação de Aleksandr Zarkhi concorreu ao Festival de Cinema de Cannes de 1968. No entanto, devido aos eventos conturbados que ocorriam, então, em França – Maio de '68 – o festival foi cancelado.

Apresentamos, a seguir, a nossa análise da morte de Anna Karenina na visão do realizador russo Aleksandr Zarkhi, onde tentamos perceber de que forma ele terá conseguido, através da sua mestria criativa, ultrapassar algumas questões *transmutativas*.

Através dos movimentos *zigue-zagueantes* da câmara de Leonid Kalashnikov⁹⁶, somos conduzidos pelo olhar de Anna que vagueia através de um corredor estreito e escuro, que contrasta com a luz forte ao fundo. No meio do caminho Anna repara no *mujiqe* que

⁹³ Trad. nossa: Entre as várias conquistas destacam-se uma placa com a marca da sua mão no Passeio das Estrelas de Croisette [Cannes], herança cultural de França; retrato feito pelo grande Pablo Picasso; a Av. Das Rosas, Paris, assim chamada em sua honra e o Prémio Cannes Living Legend 1990. Além dela, apenas Marcello Mastroianni e Sophia Loren foram agraciados com tal honra. (...) Mas, no fórum de cinema em Cannes, um sucesso esmagador esperava Tatiana, de 24 anos. Ela conseguiu ofuscar a própria Sophia Loren, que foi então recompensada com o prémio pelo seu papel no filme "Love under the Elms" [1958]. Pablo Picasso ficou encantado com a "Deusa Russa" e com o filme. Depois de assistir à exibição do filme, ele disse que Tatyana ainda era apenas uma mulher bonita, mas que se iria tornar numa estrela mundial. Vide: <https://uznayvse.ru/znamenitosti/biografiya-tatyana-samoylova.html>.

⁹⁴ Em russo: Индустриальная Караганда.

⁹⁵ Trad. nossa: "Qualquer filme estrangeiro sobre a Rússia terá sempre um sabor "amargo" quaisquer que fossem os sentimentos que guiassem os seus criadores. Eu esperava pela minha Anna e vivia à espera do encontro com ela no nosso cinema soviético. Vide: <http://1001material.ru/22324.html>

⁹⁶ Em russo: Леонид Калашников

surge dentro de um dos armazéns, encoberto pela escuridão e, então “lembrou-se do homem atropelado no dia do seu primeiro encontro com Vronski e percebeu o que devia fazer” tal como descreve Tolstói no TO (Tolstói, 2014, p. 744).

Os contentores que vão ficando para trás são uma metáfora discreta daquilo que está a suceder a Anna; também a sua vida vai ficando para trás à medida que se aproxima o desfecho trágico. O plano fechado desta cena, com toda a carga emotiva que traz com ela, cria no espectador a ideia mental de claustrofobia, de falta de liberdade. E são esses os sentimentos de Anna; a falta de liberdade para viver a sua vida sem que os outros a julguem ou opinem sobre isso.

Ao optar por um plano profundo, Aleksandr Zarkhi transmite ao espectador a profundidade da tortura e do sofrimento de Anna.

Este ambiente sujo, desordenado em contraste com a sofisticação a que Anna nos habituou ao longo do livro, é mais uma metáfora da metamorfose da personagem.

Subitamente, surge Anna num primeiro plano, afastando-se em direção à luz, com passo acelerado e determinado e depois mais lento, como se tivesse tomado uma decisão e, de repente, já não estivesse tão segura de si.

Na cena seguinte, já cheia de luz, e num plano longo, Anna caminha lado-a-lado com um comboio fumegante, como que medindo forças com o seu executor.

De repente, a câmara mostra-nos um grande plano do rosto de Tatiana Somoilova e podemos, então, constatar pela sua fantástica representação, todo o sofrimento e toda a loucura que os olhos da sua Anna Karenina exprimem.

Ela olha para o céu, através do véu que lhe cobre o rosto, criando alguma ambiguidade dramática, pois o espectador pode interpretar a intensidade do seu olhar como um pedido de perdão a Deus pelo ato que está prestes a cometer ou como um pedido de ajuda a Deus para lhe dar forças para o não cometer. O dramatismo da cena é intensificado com um plano curto dos vagões que passam a grande velocidade.

Antes de avançar para a borda da plataforma, mais um *close-up* do rosto de Anna que olha diretamente para a câmara e sorri, como se finalmente tivesse tomado uma decisão. A forma como Tatiana Somoilova presenteia o espectador com diversas expressões atinge-o com uma incrível e única dramaticidade.

Tal como no livro, Anna benze-se antes de avançar. Zarkhi terá, nesta cena, recorrido à técnica do decalque, pois a expressão usada no TP é transferida literalmente para o TC. A dança da câmara que se posiciona em *travellings* ora bruscos ora lentos, proporciona ao espectador uma série de desconfortos próprios do contexto e do enredo do livro. A câmara inquieta, em turbilhão, as carruagens que passam quase atropelando-se, a luz fraca e, por vezes, a escuridão total põem fim ao sofrimento de Anna.

Ao compararmos a cena da morte de Anna Karenina no TO com a transposição de Aleksandr Zarkhi, rapidamente nos apercebemos que o cineasta teve de tomar algumas decisões importantes, especialmente no que diz respeito a várias omissões de alguns personagens e diálogos.

Na versão literária, para darmos um exemplo, a estação de comboios está cheia de gente (criadas que admiram as rendas de Anna, os rapazes que a olham, o rapazinho que vendia *kvass*, senhoras e crianças, ...), já, na versão de Zarkhi, Anna está sozinha tal como está sozinha na vida.

3.3.2 Anna Karenina (1997) do realizador Bernard Rose

What's great about Tolstoy is that he asks the big questions. The existential, spiritual and emotional questions, and he really tries to answer them. None of those questions have been resolved by us in the slightest – we're still dealing with the same things. (Bernard Rose, 2012)

Nascido no Reino Unido, em agosto de 1960, Bernard Rose iniciou a sua carreira na MTV, realizando vídeos de música. A sua carreira como realizador de filmes inicia-se na BBC com programas como *Smart Money e Body Contact*, mas é, em 1992, que consegue captar a atenção do público americano com o filme de terror *Candyman*, escrito e dirigido por si.

Em 1994, escreve e realiza o filme *Paixão Imortal* (título original *Immortal Beloved*) e será através dele, e mais concretamente através da *Sonata para violino e piano Nº 9 em Lá Maior Kreutzer* de Beethoven, que descobrirá a obra de Lev Tolstói e se tornará um admirador incontestável do escritor russo.

Tolstói escreveu o romance *A sonata de Kreutzer*⁹⁷ em 1889 baseando-se no Sermão da Montanha “... todo aquele que olha para uma mulher com desejo libidinoso já cometeu adultério com ela no seu coração.” O filme *Paixão Imortal* é uma obra biográfica que nos conta a vida do lendário compositor Ludwig van Beethoven e dos seus inúmeros desamores, focando-se na descoberta, após a morte do compositor, da sua amada secreta, descrita numa carta apenas como *immortal beloved*.

Em 1997, Bernard Rose volta aos romances de Lev Tolstói e, numa grande produção bem ao estilo de Hollywood, faz a sua adaptação para o cinema da grandiosa obra *Anna Karenina*, produzida pelos estúdios Warner Bros.

Filmado entre São Petersburgo e Moscovo, os espectadores viajam pelas deslumbrantes paisagens, os sumptuosos salões de baile e os luxuosos teatros onde se desenrola toda a trama.

Para o papel de Anna Karenina, Bernard Rose procurava uma mulher bonita e misteriosa, mas, ao mesmo tempo, aristocrática e vulnerável, capaz de enlouquecer um homem. Opta então pela atriz francesa Sophie Marceau que lhe terá sido sugerida por Mel Gibson que tinha trabalhado com ela em *Braveheart*.

O aspeto visual e estético será, sem dúvida, o mais relevante da transposição de Bernard Rose da obra de Tolstói, mas não foi o suficiente para salvar o filme de um fracasso de bilheteira. Segundo os críticos de cinema da altura, as representações dos principais atores como Sophie Marceau, Sean Bean ou James Fox ficaram muito aquém da fama dos mesmos.

Além disso, os estúdios Warner Bros terão obrigado ao corte de meia hora de filme e o próprio Bernard Rose faz o seu *mea culpa* ao afirmar:

You take an 800-page masterpiece and try to make it into a normal-length movie – in the end you just boil it down to a story about a woman who leaves her husband for a man who gets bored. And, of course, that's not the impact of the book. What I realized was that all the carriages and costumes and ballrooms, all that stuff just got in the way. None of it's got anything to do with the story.

⁹⁷ Título original: *Крейцерова соната*.

Really, the only way to make the story work was to use the same level of honesty Tolstoy used. (2012)

Numa tentativa de remissão pelo fracasso de *Anna Karenina*, Bernard Rose regressa a Tolstói em 2000 para escrever e realizar o filme *Ivans xtc.* que é, claramente, uma apropriação da obra *A Morte de Ivan Ilych*. No TO, um abastado proprietário de terras e o seu motorista perdem-se, quando procuram uma floresta para comprar; no filme um aspirante a empresário e seu irritante motorista percorrem estradas nas montanhas à procura de propriedades baratas e penhoradas. As questões levantadas por Tolstói sobre a divisão de classes, a amoralidade capitalista e o vazio espiritual continuam atuais e sem respostas.

Em 2012, Bernard Rose realiza mais dois filmes baseados em obras de Tolstói; o filme *Two Jacks* que é uma apropriação moderna do livro *Cossacos* e o filme *Boxing Day* que é uma apropriação do livro *Mestre e Homem*⁹⁸.

Trinta anos separam a adaptação cinematográfica de Bernard Rose daquela de Aleksandr Zarkhi. Esta distância temporal, a par do contexto histórico e social dos dois realizadores, são já argumento suficiente para duas criações distintas.

Anna aparece sentada na estação de comboios, rodeada da multidão que passa apressada, ignorando-a. A câmara de Daryn Okada, começa num *zoom* lento e termina num *close-up* do rosto de Anna que murmura os seus desassossegos com olhos doces. Apesar das palavras serem impercetíveis, este monólogo silencioso é uma representação das palavras escritas por Tolstói para os diálogos interiores de Anna.

Em termos de grau de fidelidade ao TP, podemos afirmar que, nesta cena da estação, a adaptação de Bernard Rose é mais fiel ao texto de Tolsói do que a versão de Aleksandr Zarkhi.

A genialidade da *Sinfonia Nº 6* de Tchaikovsky, particularmente o *adagio lamentoso*, representado por movimentos suaves, acompanha esta cena numa clara analogia ao estado de espírito de Anna.

Caminhando cabisbaixa ao longo da plataforma, Anna vê aproximar-se o comboio em movimentos, também eles, suaves. A lentidão com que o comboio se aproxima de Anna

⁹⁸ Título original: *Хозяин и работник*.

representa quase uma tortura, como que um acontecimento que se adivinha inevitável, mas que tarda em acontecer. Desta forma, Bernard Rose consegue criar no espectador toda a tensão e ansiedade que Anna está a sentir.

O coração de Anna bate apressado dentro da sua roupa negra e apertada. A câmara faz um *close-up* do rosto de Anna totalmente centrado no ecrã e de repente ela levanta os olhos tristes forçando o espectador a encará-la. E, neste momento, todos os que até então a consideravam uma neurótica, possessiva e descontrolada sentem compaixão por esta Anna que sofre e cujo fim está iminente.

É um olhar meigo e quase infantil e então ela sorri e em *flash-back* transporta-nos até à sua infância. Através desta metáfora, Bernard Rose lembra-nos a vida feliz e inocente da Anna criança em contraste com a vida infeliz da Anna adulta. E, assim, tal como a Anna criança mergulhava no lago (uma metáfora de purificação), a Anna adulta mergulha nos carris no momento em que o comboio passa.

O fumo, as carruagens em grande velocidade, as imagens quase impercetíveis, as rodas do comboio em grande plano e a ausência de cor acrescentam maior dramatismo a uma cena, já por si só, bastante dramática.

O grande plano do olho ensanguentado de Anna a fechar-se transmite uma carga emocional de grande intensidade levando o espectador a sentir empatia por ela. Tal como no TP, o espectador sabe que a morte de Anna não foi imediata; “Onde estou? O que fui fazer? Para quê?” Quis levantar-se, recuar; mas qualquer coisa enorme, implacável empurrou-lhe a cabeça e arrastou-a pelas costas.” (Tolstói; 2014, p. 745).

A vela a extinguir-se é mais uma metáfora da vida de Anna a apagar-se para sempre e, também aqui, Bernard Rose faz uma transposição direta do texto de Tolstói quando este escreve no TO “E a vela, ...crepitou, começou a extinguir-se e apagou-se para sempre.” (Tolstói; 2014, p. 745).

3.3.3 Anna Karenina (2012) do realizador Joe Wright

Em 2012, o mundo assistia a mais uma adaptação cinematográfica da obra de Lev Tolstói, desta vez pelas mãos do realizador inglês Joe Wright, com argumento de Tom Stoppard.

Joe Wright nasceu em Londres, Reino Unido, em 1972 e começou a sua carreira a trabalhar no teatro de marionetas propriedade dos seus pais. Estudou teatro na Escola de Teatro Anna Scher chegando a representar profissionalmente.

O arranque da sua carreira como realizador aconteceu em 2000 com a minissérie *Nature Boy* produzida para a BBC e com a qual ganhou um Bafta.

O seu primeiro filme foi uma adaptação da obra de Jane Austen, *Orgulho e Preconceito* realizado, em 2005, com Keira Knightley no papel principal.

Em 2007, realiza *Expição* e, com este filme, torna-se no mais novo realizador de sempre a exhibir um filme seu na abertura do 64º Festival Internacional de Veneza. Keira Knightley figura como protagonista do filme.

A parceria entre Joe Wright e Keira Knightley é firmada, uma vez mais, no filme *Anna Karenina* de 2012 onde a atriz assume o papel de Anna.

É também relevante o filme *A Hora Mais Negra* (2017) com o qual Joe Wright recebeu uma nomeação para o Óscar de Melhor Filme, entre outras. Gary Oldman recebeu um Óscar, um Bafta e um Globo de Ouro (EUA) para Melhor Ator Principal.

A preparação para a filmagem de obra *Anna Karenina* levou Joe Wright até à Rússia na busca dos lugares ideais para as suas filmagens, mas já todos tinham sido usados em produções anteriores. O mesmo aconteceu, quando Wright começou a procurar em Inglaterra. Foi então que o realizador teve a ideia de gravar as cenas nos estúdios de Shepperton.

Os estúdios de Shepperton, no condado de Surrey, Inglaterra, foram transformados num enorme e sumptuoso teatro russo do séc. XIX onde alguns cenários mudam mesmo em frente aos espectadores.

Ao analisarmos a versão de Joe Wright, desde logo nos deparamos com uma importante questão. Deveremos considerá-la uma *adaptação* ou uma *apropriação*? Para encontrarmos a resposta a esta pergunta convém definirmos ambos os conceitos. No livro intitulado *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders refere que

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 processes of proximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called “classic” novels or drama for television and cinema. (2006, p. 18)

e

the appropriated text or texts are not always as clearly as signaled or acknowledged as in the adaptive process. (Id., Ibid., p. 26).

Apesar da versão de Joe Wright estar bastante *travestida*, é fácil verificar que o TC não se afasta muito do TP e o espectador consegue facilmente criar a ligação entre eles. A apropriação de um TP dá-se quando a ligação ao hipertexto se dilui e o espectador nem sempre consegue descortinar a intertextualidade presente no TC.

A grande diferença entre esta transposição e as restantes duas atrás analisadas é o facto de Joe Wright apresentar a obra de Tolstói como uma grande peça de teatro. Poderíamos, talvez, afirmar que o realizador pretendeu, desta forma, fazer uma analogia com a hipocrisia da alta sociedade russa do séc. XIX. De facto, entre os variadíssimos temas, Tolstói pretendeu chamar a atenção dos leitores para a hipocrisia e a futilidade da sociedade que ele tão bem conhecia.

Em 21 de janeiro de 2013, o correspondente em Moscovo do *The Telegraph* escrevia um artigo sobre a receção da adaptação da obra de Lev Tolstói por parte dos críticos russos e, se por um lado, alguns críticos de cinema ingleses e norte-americanos acharam genial a ideia do teatro como forma de explorar os temas da dor, da fidelidade e do amor, já Dmitry Bykov, poeta russo, acusa Joe Wright de usar a monumental obra de Tolstói para fazer uma experiência teatral. No mesmo artigo, pode também ler-se que muitos russos consideravam que Joe Wright não teria sabido fazer jus à grandeza da obra de Tolstói.

Centremo-nos, de seguida, na TI da cena da morte de Anna Karenina.

A câmara de Seamus McGarvey apresenta um *close-up* do rosto de Anna totalmente centrado no ecrã. As imagens alternadas entre um *close-up* do rosto de Anna e um grande plano das rodas do comboio que se aproxima, traduzem as palavras de Tolstói “um comboio de mercadorias estava a chegar” (Tolstói, 2014, p. 745). Ouve-se, então, o apito

do comboio e a expressão do rosto de Anna ilumina-se como se lhe tivesse despertado algo na mente. Levanta-se subitamente e aproxima-se da linha do comboio.

Esta cena é dramatizada pela chegada de um enorme comboio que entra na estação envolto em fumo e neve. De seguida, vemos um grande plano do rosto de Anna, com o comboio a passar em grande velocidade em sincronia com o coração acelerado dela. Anna fixa o olhar nas rodas e, de repente, atira-se para debaixo do comboio dizendo “perdoai-me”⁹⁹. A fidelidade ao TO pode ser constatada na frase “não desviava os olhos das rodas do segundo vagão” (Tolstói, 2014, p. 745), mas também pelo pedido de perdão.

Em termos visuais, o cenário é bastante confuso, existem demasiados elementos decorativos, que poderão ser considerados uma analogia à confusão emocional de Anna.

A cena da morte de Anna parece não ser tão relevante na versão de Joe Wright, pois existem diversas passagens do livro que foram omitidas pelo cineasta.

Joe Wright optou por mostrar Anna caída na linha em frente ao comboio, a gritar como se estivesse arrependida do ato irreversível que acabara de cometer.

O corpo inerte de Anna jaz no meio dos carris, os cabelos revoltos e os olhos abertos sem vida, numa referência à vela que “começou a extinguir-se e apagou-se para sempre.” do TO (Tolstói, 2014, p. 745).

Subitamente, um grande plano do rosto de Vronski como que alertado para algo grave, lembra o sentimento profundo que unia Anna e Vronski. Perante o dramatismo destas cenas finais, Joe Wright leva o espectador a fazer as pazes com o casal de enamorados.

Numa análise comparada entre o TP e o TC, do ponto de vista da criatividade, esta será a versão mais arrojada, mas do ponto de vista da fidelidade é a que mais se afasta da obra de Tolstói.

Como podemos constatar pelas três versões acima analisadas, a partir de um acontecimento do TO (a morte de Anna Karenina) verificamos que foi possível “realizar uma outra obra completamente diferente” (Diniz, 2005, p. 93), ou melhor, diversas obras diferentes cada uma entre si e diferentes todas elas do TO.

⁹⁹ Trad.: прости мне

A ideologia do tradutor/artista representará certamente um papel importante nas opções tradutivas de cada um deles. O facto de Aleksandr Zarkhi compreender melhor a cultura russa, porque ela é também a sua, poderá ser a razão pela qual a sua versão tenha conseguido ser mais fiel ao texto de Tolstói.

O lapso de tempo entre as três adaptações analisadas influencia a forma como cada um dos cineastas faz a sua transposição para o grande ecrã.

3.4 A arte da tradução intersemiótica. O tradutor como criador.

A tradução como arte é produto de uma subjetividade especial, que, mesmo traduzindo obra alheia, procura dar vida própria na língua de chegada, fazendo do original uma obra independente numa outra língua, numa outra cultura, dando-lhe uma nova existência histórica. (Bezerra, 2012, p. 51)

Em 1911, Ricciotto Canudo, teórico e crítico de cinema italiano, escreveu o *Manifesto das Sete Artes* que viria a ser publicado apenas em 1923 no Nº 2 da *Gazette des Sept Arts* (**Anexo 7**) onde classificava as diversas formas de arte. No referido documento, podemos encontrar a classificação das três manifestações artísticas analisadas nos subcapítulos anteriores: 1ª arte: música; 2ª arte: bailado; 7ª arte: cinema.

Se tais manifestações artísticas resultam da genialidade criativa dos seus autores, estamos, então, a reconhecer que os diversos tradutores intersemióticos da obra *Anna Karenina* transposta para a música, bailado e cinema, são, também eles, autores/artistas.

Ora, se a TI ou *transmutação* consiste na interpretação de signos verbais através de um sistema de signos não-verbais, ou na passagem de um sistema de signos para outro sistema de signos diferentes, podemos, então, afirmar que o processo de criação artística resulta sempre de uma TI. Senão vejamos, a música antes de ser traduzida em sons ela foi um texto escrito, i.e., uma partitura; o filme que antes de ser som, imagem e movimento foi um guião; o bailado resulta da tradução/transposição do som em movimento corporal pelos bailarinos (os coreógrafos tornam-se, também eles, tradutores/artistas).

Os diferentes canais de comunicação usados na TI fazem com que o TP e o TC sejam *semioticamente diferentes* conforme refere Henrik Gottlieb:

In intersemiotic translation, the one or more channels of communication used in the translated text differ(s) from the channel(s) used in the original text. In other words, the source and target text are semiotically non-equivalent. (2005, p. 3)

Quer isto dizer que o TC é um novo texto construído com recurso a diferentes códigos linguísticos, que é divulgado através de diferentes canais e percebido de forma diversa, pelos seus diferentes públicos. Ora, tal só é possível porque o tradutor/artista atento teve o engenho/arte de *transmutar* o TO.

A tradução é a forma mais completa e apropriada de ler, pois o artista-tradutor usa os códigos para ter acesso ao original, que na verdade é um original sempre seu, já que a leitura é sempre individual, e a partir dessa leitura ele reorganiza os signos num sistema de transferência. É importante saber que a reorganização dos signos pode implicar também na criação de novos códigos, dependendo de quão atento e consciente o tradutor está nesse processo. Mas não são os únicos códigos do novo texto, visto que esse também será alvo de recepção, nova leitura. (Oliveira, 2011, p. 9)

A TI possui uma enorme abrangência e abre espaço para inúmeras criações e manifestações artísticas e para uma intrincada rede de tradutores/artistas. Nas obras atrás analisadas foi possível constatar que no processo de TI interagem diversos tradutores: realizadores, atores, compositores, músicos, coreógrafos e bailarinos, entre outros.

Através da análise dos diversos TC apresentados no presente trabalho, é possível concluir que a TI é um processo com imensas potencialidades artísticas; a partir da obra *Anna Karenina* foi possível criar sete TC diferentes. Além destas, muitas outras TI nasceram a partir de *Anna Karenina* que resultaram em diferentes manifestações artísticas, como séries de televisão, rádio novelas, óperas, musicais, entre outros, conforme podemos constatar pelo **Anexo 8**.

Durante a elaboração da presente dissertação foram efetuadas diversas leituras que nos levam a concluir que muitos dos trabalhos atuais continuam ancorados nos primeiros estudos realizados sobre tradução interlinguística e intersemiótica, nomeadamente de autores como Roman Jakobson, Henrik Gottlieb, Vinay & Dabernet, Gérard Genette, Júlio Plaza e Susan Bassnett.

A tradução, quer interlinguística quer intersemiótica, de uma obra literária complexa como *Anna Karenina* pressupõe um enorme exercício de criatividade por parte do tradutor/autor no sentido de conseguir manter no seu texto a mesma poética e a mesma estilística do TO. O desafio do tradutor/autor é criar uma obra que provoque nos seus leitores a mesma reação e as mesmas emoções sentidas pelos leitores do TO.

Estejamos nós perante uma tradução interlinguística ou intersemiótica de uma obra literária, o tradutor/artista tem sempre pela frente uma tarefa árdua na escolha constante de opções tradutivas.

A análise da tradução interlinguística do Capítulo XXXI realizada por Nina Guerra e Filipe Guerra, leva-nos a concluir que o tradutor/autor deverá ser, não apenas um conhecedor da LC em termos lexicais, sintáticos e semânticos, mas deverá ainda, do ponto de vista cognitivo e cultural, ter a capacidade de se *transportar* para a época em que o livro foi escrito.

Provavelmente, quando Roman Jakobson desenvolveu a teoria da TI, em 1958, estaria longe de pensar na abrangência de tal conceito. De facto, todo o nosso quotidiano se desenvolve num mundo intersemiótico. Desde o livro que lemos e que mentalmente *transpomos* ou *transmutamos* até aos murais de Banksy tudo é criação e tudo é codificação e recodificação de linguagens.

Tal como na tradução interlinguística, também o tradutor/artista intersemiótico é confrontado, no decurso da sua criação, com inúmeros desafios que se prendem com as opções tradutivas, acrescidos da dimensão multimodal deste tipo de tradução.

De facto, a TI, pelas suas características multimodais, possui uma enorme abrangência e abre espaço para inúmeras criações e manifestações artísticas e para uma intrincada rede de tradutores/artistas.

A priori, quando falamos de códigos linguísticos na música pensamos em sons, no bailado em movimentos, no cinema em sons e imagens. No entanto, cada uma destas linguagens

reveste-se de características híbridas o que torna a sua análise bem mais complexa. A música, que é som, apoia-se na partitura que é já ela uma outra linguagem; o bailado é executado com os movimentos pensados durante a criação da coreografia, mas também não existe sem o som (música); o cinema apoia-se na imagem (estática ou em movimento), no som resultante dos diálogos e da música, nas palavras, sejam elas orais ou escritas, i. e., nos diálogos, nas legendas, nas imagens (ex.: cartaz de cinema).

A análise da TI de Anna Karenina para outros sistemas linguísticos, leva-nos a concluir que todos estes *textos* se servem de diversos recursos semióticos sendo, por isso, designados de *textos multimodais*. Estes recursos semióticos, como por exemplo, o guarda-roupa, os cenários, as luzes, ajudam a compensar a omissão do texto escrito.

Ao fazermos a nossa análise das diversas transposições (**Anexo 9**), quer para o cinema, para a música ou para o bailado, concluímos que existem versões cujo grau de fidelidade ao TO é mais elevado do que outras e que tal se deve à época em que foram criadas e ao grau de conhecimento da cultura russa de final do Séc. XIX dos seus criadores.

Outro facto importante analisado nestas manifestações artísticas prende-se com os constrangimentos de tempo e de espaço ou, até mesmo, financeiras o que levam a que existam diversas omissões nos TC. O tradutor que se propõe traduzir uma obra literária cuja cultura é diferente da cultura de chegada, deverá ter em conta não apenas os aspetos interlinguísticos, mas também os aspetos extralinguísticos da obra que se propõe traduzir.

Esperamos que a presente dissertação possa acrescentar algo mais aos estudos da TI e que seja um incentivo para que os futuros alunos de Tradução sintam vontade de aprofundar esta tema tão complexo, mas, ao mesmo tempo, e talvez por isso mesmo, tão interessante.

Chegada ao fim a nossa dissertação só nos resta concluir que, de facto, a TI é uma arte porque ela é obra de artistas.

Bibliografia geral

AGUIAR, D. (2017). Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística e conceitual na criação em dança. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*, pp. 350-364.

Aumont, J. (2008). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.

Baker, M. (2011). *In Other Words: A Coursebook on Translation* [PDF]. Disponível em <https://www.docdroid.net/9ai3/in-other-words-by-mona-baker.pdf>

Bartelett, R. (2010). *Tolstoy: A Russian Life*. Profile Books.

Barthes, R. (1968). *Elements of semiology*. New York: Hill and Wang.

Barthes, R. (2008). *A câmara clara*. (Manuela Torres, Trad.). Lisboa: 70.

Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. London: Routledge.

Bennett, K. (2007). Words into Movement: The Ballet as Intersemiotic Translation. *Teatro e Tradução: Palcos de Encontro*, pp.125-138. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5856/1/Postprint%20Words%20into%20Movement.pdf>

Bezerra, P. (2012). A tradução como criação. *Estudos Avançados*, N° 26, pp. 47-56.

Bondanella, P. (1998). *Umberto Eco e o texto aberto: semiótica, ficção, cultura popular* (Vanda Ramos, Trad.). Lisboa: Difel.

Brenda, O. (2011). Tradução intersemiótica na elaboração da dramaturgia do ator, *Revista AspaS*, N° 1 da Universidade de São Paulo.

Breyner, S. M. (1979). Grandeza de Tolstói. *Revista Paz e Amizade*, N.º 13, pp. 12-16. Disponível em <https://www.associacaoogarin.pt/index.php/paz-e-amizade/145-grandeza-de-tolstoi>

Canudo, R. (1923). Manifeste des Sept Arts. *Gazette des Sept Arts* N° 2, p.2. Disponível em <https://www.yumpu.com/fr/document/read/17608815/gazette-des-sept-arts-n2-25-01-1923-cine-ressources>

- Caschetto, M. (2013, 05, 23). Explorer of Notes: Dario Marianelli and Anna Karenina. [Entrevista]. Disponível em <http://www.colonnesonore.net/contenuti-speciali/interviste/2554-explorer-of-notes-dario-marianelli-and-qanna-kareninaq.html>
- Curado, M. A. (2012). Linguagens e Hibridismos. *Texto Digital, Florianópolis*, V.8, n.2, p. 241-255, jul./dez. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/download/1807-9288.2012v8n2p241/23638>
- Diniz, T. F.N. (2005) *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.
- Dudley, A. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (2006). *Dizer Quase a Mesma Coisa Sobre a Tradução*. Lisboa: Difel
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (Celia Fernández Prieto, Trad.). Madrid: Taurus.
- Gorlée, D. L. (1994). *Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Atlanta: Rodopi.
- Gottlieb, H. (2005). Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*.
- Guimarães, M.H. (2017). Ideology as a Dominant Paratextual Element in Translation. *Polissema – Revista de Letras do ISCAP*, Vol. 17, pp. 105-119
- Guimarães, M.H. (2009). *Tradução / Paratradução Nós e os Outros: Um Diálogo com Autores Russos*. (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Vigo, Vigo.
- Hirashima, C. K. (2005). A Importância da Tradução Intersemiótica Para os Estudos Tradutológicos. *Todas as Letras* N° 2, pp. 82-89.
- Jackendoff, R. (2009). Parallels and Nonparallels Between Language and Music. *Music Perception* N° 26-3, pp. 195–204, Tufts University.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. D. Weissbort & A. Eysteinson (Eds.) *Translation – theory and practice. A Historical Reader* (330-336). Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Kubilay, A. (2017). What Is Semiotics? A Short Definition and Some Examples. *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 7, N° 1, pp. 33-36.

- Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.
- Lotman, I. & Uspenski, B. (1981). *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maeder, C & Reybrouck, M. (2015). *Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven: Leuven University Press.
- Makoveeva, I. (2001). Cinematic adaptations of Anna Karenina. *Studies in Slavic Cultures II*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Mangerel, C. (2014). The Power of Silence in Interlinguistic and Intersemiotic Translation. *IASS Publications*. pp. 1162-1170. Disponível em http://www.iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=53
- Martin, M. (1971). *A Linguagem Cinematográfica*. (Lauro António & Maria Eduarda Colares, Trad.). Dinalivro.
- Oliveira, B. (2011). Tradução intersemiótica na elaboração da dramaturgia do ator. *Revista AspaS* Nº 1, Universidade de São Paulo.
- O'Halloran, K. L. & Tan, S. & Wignell, P. (2016). Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective. *Signata*, Nº 7, pp. 199-229. Disponível em <https://journals.openedition.org/signata/1223?lang=en>
- Parfit, T. (2013, 01, 21). Russian critics ridicule British adaptation of Anna Karenina. [Entrevista]. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/russia/9816140/Russian-critics-ridicule-British-adaptation-of-Anna-Karenina.html>.
- Peirce, C. (1997). *Escritos filosóficos*. (Fernando Carlos Vevia Romero, Trad.). Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Peirce, C. (2005). *Semiótica*. (José Teixeira Coelho Net., Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Plaza, J. (2003). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- Reis, C. & Lopes, A. (1998) *Dicionário de Narratologia* (6ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Rose, S. (2012). Bernard Rose: Tolstoy, America and Me. [Entrevista]. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2012/dec/17/bernard-rose-tolstoy-boxing-day>
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.

Tolstói, L. (2014). *Anna Karenina*. (N. Guerra & F. Guerra, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.

Troyat, H. (1965) *Léon Tolstoï*. Paris: Éditions Fayard.

Valéry, P. (1995). *Discurso sobre a Estética, Poesia e Pensamento Abstracto* (Pedro Schacht Pereira, Trad.). Lisboa: Veja.

Veloso, M. (2001). A Tradução Intersemiótica em *Lolita* de Vladimir Nabokov. *Polissema: Revista de Letras do ISCAP*, 1, 129-40. Disponível em <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/837>

Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

Zweig, S. (2017). *Tolstoï*. Paris: Libella.

Bibliografia em russo

Aleks070565. (2017, 04, 21). История создания фильма «Анна Каренина» Александра Зархи (1967) [Web log post]. Disponível em <https://aleks070565.livejournal.com/3709265.html>

Brazgovskaya, E. (2014) Вербализация музыки как межсемиотический перевод. *Критика и семиотика* № 1, pp. 30-47, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет.

Brazgovskaya, E. (2014). *Вербализация музыки как семиотическое приключение // Семиотика за пределами аудитории: Цикл заметок о том, как всё то, что «и так ясно», теряет свою очевидность*. 2014. Disponível em http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554

Gandi, M. (s/d). *Революция без насилия*. Disponível em <https://biography.wikireading.ru/55444>

Gladkova, L. (2000). Об истинном искусстве. По переписке Л. Н. Толстого с Ф. Ф. Тищенко. Октябрь, № 9, стр. 173-177. Disponível em http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0530.shtml

Gudzy, N.K. (1939) История писания и печатания "Анны Карениной". Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах (Vol. 20) Moscovo: Goslitizdat. Disponível em <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/istoriya-anny-kareninoj/istoriya-anny-kareninoj.htm>

Lotman, I. (1992). *Статьи по семиотике и топологии культуры*. Tallin: Aleksandra. Disponível em <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>

Nabokov, V. V. (s/d). *Лекции по русской литературе "Анна Каренина" (1877)* Страница 1 [HTML file]. Retirado de <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/karenina-1.htm>

Popova, N. (Ed.) (1995). *Лев Толстой и русские цари*. Moscovo: КСТАТИ. Disponível em https://imwerden.de/pdf/tolstoy_i_russkie_tsari_1995_text.pdf

Tolstói, L. N. (1939). Критика догматического богословия (Crítica da Teologia Ortodoxa) e В чём моя вера? *90-томное собрание сочинений* (Vol. 23). Disponível em <http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/699/>

Tolstói, L. N. (1981). Анна Каренина. *Собрание сочинений в 22 томах*. (Vol. 9). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_9.htm

Tolstói, L. N. (1982). Анна Каренина. *Собрание сочинений в 22 томах*. (Vol. 8). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_8.htm

Tolstói, L. N. (1982). Моя жизнь. *Собрание сочинений в 22 тт*. Moscovo. Художественная литература (Vol. 8, pp. 7-478). Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_8.htm

Tolstói, L. N. (1983a). Воспоминания (Memórias). In *Собрание сочинений в 22 томах* (Vol. 14, pp. 378-436). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_14.htm.

Толстой, Л. Н. (1983b). Воспитание и образование (Formação e educação). *Собрание сочинений в 22 томах* (Vol. 16, pp. 29-65). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_16/01text/0342.htm.

Tolstói, L. N. (1983c). Исповедь (Confissão). *Собрание сочинений в 22* (Vol. 16, pp. 106—165). Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_16/01text/0345.htm

Tolstói, L. N. (1985a). Дневники (Diários) 1895—1910. *Собрание сочинений в 22 томах* (Vol. 22, pp. 260-284). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_14.htm

Tolstói, L. N. (1985b). Дневники. 1909 г. *Собрание сочинений в 22 томах* (Vol. 22, pp. 287—360). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_22/1497.htm

Tolstói, L. N. (1985c). Дневники. 1910 г. *Собрание сочинений в 22 томах* (Vol. 22, pp. 361—413). Moscovo: Художественная литература. Disponível em https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_22/1498.htm

Tolstói, L. N. (1873). *Tolstói a Strakhov, 11 de maio de 1873* [Carta]. <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/1873-1879/letter-21.htm>

Tolstói, L. N. (2018). *Анна Каренина*. Disponível em http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1460.shtml

Turgeniev, I. S. (1855). *Turgeniev a Tolstói, 9 de outubro de 1855* [Carta]. Disponível em <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/letter-195.htm>

Turgeniev, I. S. (1883). *Turgeniev a Tolstói, 29 de junho de 1883* [Carta] Disponível em <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma-tolstomu/letter-209.htm>

Sherbina, N. (2005, 03, 30). Борис Эйфман: Анна Каренина — это не я. [Entrevista]. *Российская газета*. Disponível em <https://rg.ru/2005/03/30/ejfman.html>

Discografia

Marinelli, D. (2012). *Anna Karenina* (Original Music From The Motion Picture). Paris: Decca. 1CD. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HKRzDTgcr38>

Shchedrin, R. (1972). *Anna Karenina*. Bailado em três atos. Moscovo: Melodia, 2012. 2CD. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BPhUghqH_L4

Tchaikovsky, A. (1893). Sinfonia No. 6 in B minor, Op. 74. Madrid: Marshall Cavendish, Ltd. Álbum. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uZmLx4w2VHo&t=75s>

Filmografia

Arbuzova, V. (perf.) (2005). *Anna Karenina*. Dir. Boris Eifman. S. Petersburgo: Eifman Ballet of St. Petersburg. Disponível em <https://yandex.ru/search/?text=ballet%20anna%20karenina%20with%20vera%20arbuzova&lr=10479#/videowiz?filmId=12324070481010216192>

Plisetskaya, M (perf.) (1974). *Anna Karenina*. Dir. Margarita Pilikhina. Moscovo: Teatro Bolshoi. Disponível em <https://yandex.ru/video/preview?filmId=18353872868883010926&text=ballet%20anna%20karenina%20with%20maya%20plisetskaya&noeask=1&path=wizard&parent-reqid=1572102385406985-84554346352887682000102-sas1-1783&redircnt=1572102530.1>

Rose, B. (realizador). (1997). *Anna Karenina*. EUA: Icon Productions LLC. Disponível em <https://yandex.ru/video/preview?source=videoviewer-suggest&filmId=16338189407163402063&text=anna%20karenina%20online%20filme%201997&parentreqid=1571696335546754-576429622958522764907901-sas1-6869-V>

Zarkhi, A. (realizador). (1967). *Anna Karenina*. Rússia: Mosfilm. Disponível em <https://yandex.ru/search/?lr=10479&text=anna%20karenina%20online%20filme%201967#/videowiz?filmId=8490440024217076872>

Wright, J. (realizador). (2012). *Anna Karenina*. UK: Working Title Films. Disponível em <https://yandex.ru/video/search?text=anna+karenina+online+filme+2012>

Dicionários, Glossários e Enciclopédias

Adams, J. S. (1851). *5000 Musical Terms*. New York: C.H. Ditson & Co.

Ballet Aliança. Disponível em <https://balletalianca.wordpress.com/2011/10/03/glossario-de-ballet/>

Classical Ballet Terms and Definitions (Prof. Linda G. Miller) Disponível em <https://cvpa.gmu.edu/sites/cvpa/files/Ballet%20Terms%20and%20Definitions.pdf>

Dictionnaire de la musique (2001). Itália: La Tipografica Varese. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1200510r/f1085.image.texteImage>

EEA. Disponível em <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/danca-glossario.html#dancas>

The Syntax of Film: A Glossary. Disponível em <http://www.filmglossar.de/glossary3.pdf>

Glossary of Musical Terms. Disponível em <https://wmich.edu/mus-generated/mus150/Glossary.pdf>

Larousse. Disponível em <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/ballet/25351>.

Larousse. Enciclopédia de música. Disponível em <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/musique/187823>

Larousse. Enciclopédia de cinema. Disponível em <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/cinema/33988>

Seleções do Readers's Digest (1981). *Dicionário Koogan, Larousse, Seleções*. Vol. 3. 1. Lisboa.

Vidal, M. (1996). *Dictionnaire de la Musique*. Paris: Larousse.

Zini, M. (s/d). *Discover Musical Instruments* [PDF]. Percorso 2. Disponível em http://www.loescher.it/download/innovando/clil/percorsi/estratto_clil_geografia.pdf

