

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

FRANCIELE SAMIRA WARGA DE FÁTIMA

ADAPTAÇÕES, TRADUÇÕES OU VERSÕES DE "PET SEMATARY", DE  
STEPHEN KING

CAMPINAS

2018

FRANCIELE SAMIRA WARGA DE FÁTIMA

ADAPTAÇÕES, TRADUÇÕES OU VERSÕES DE "PET SEMATARY", DE  
STEPHEN KING

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da  
Linguagem, da Universidade Estadual de  
Campinas como requisito parcial para a obtenção  
do título de Licenciada em Letras – Português.

Orientadora: Prof. Dra. Érica Luciene Alves de Lima

CAMPINAS

2018

## AGRADECIMENTOS

É com um sorriso no rosto que meus mais sinceros agradecimentos vão a três mulheres incríveis.

Agradeço à minha orientadora, Érica Lima, por ter topado o desafio de me acompanhar durante esta jornada. Agradeço imensamente toda ajuda, dedicação, paciência e todas as dicas certeiras que direcionaram e otimizaram meu trabalho.

Agradeço à minha amiga, Stela Norie, que me ajudou no momento que acredito ter sido o mais difícil durante esse processo. Durante uma tarde inteira de um feriado qualquer, sentou e conversou comigo até que eu conseguisse decidir meu tema.

Agradeço à minha mãe, Denize Warga, por estar sempre ao meu lado e ser a base de tudo que sou e tudo que faço. Muito obrigada por todos os gestos de carinho, minutos de preocupação e conversas. Com um amor imenso, me ajudou a chegar até aqui.

Este foi um processo extremamente construtivo para mim, tanto em âmbito acadêmico, como pessoal. Minha eterna gratidão.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar uma breve reflexão a respeito das principais características e relações entre adaptação, tradução literária, tradução intersemiótica e tradução de música (ou versão). Em um estudo do livro *Pet Sematary*, de Stephen King, serão analisados alguns excertos da tradução em português “O Cemitério”, as cenas correspondentes de sua adaptação fílmica e a música homônima, da banda *Ramones*. Para a análise, foi selecionada uma cena em comum da história nos três formatos citados acima e seus principais aspectos foram comparados. A escolha do corpus deu-se devido às amplas possibilidades de enfoques de análise e à relevância do autor na literatura contemporânea mundial, já que King é um dos autores mais traduzidos no mundo e foram feitas inúmeras adaptações de seus livros para filmes e séries. Com base no estudo de tradução literária em Britto (2012) e Lefevere (2007); tradução intersemiótica em Diniz (1999), Plaza (1987) e Campos (1985); adaptação em Hutcheon (2006) e tradução de música em Meinberg (2015), pretende-se ampliar a discussão dos termos tradução, adaptação e versão como conceitos relacionados entre si e observar o resultado dessas relações por meio do estudo das releituras de *Pet Sematary*.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; tradução literária; adaptação; tradução de música; *Pet Sematary*

## ABSTRACT

The purpose of this paper is to do a brief reflection about the main characteristics and relations between adaptation, literary translation, intersemiotic translation and music translation (or version). On a Pet Sematary book study, by Stephen King, it will be analyzed some passages of the Portuguese translation "O Cemitério", the corresponding scenes of its film adaptation and the homonym music, by the Ramones band. For the analysis, a common scene from the story was selected in the three formats mentioned above and its main aspects were compared. The corpus was chosen due to the wide possibilities of analysis approaches and the relevance of the author in the world contemporary literature; King is one of the most translated authors in the world and countless film adaptations and series were made based on his books. Based on the study of literary translation in Britto (2012) and Lefevere (2007); intersemiotic translation in Diniz (1999), Plaza (1987) and Campos 1985); adaptation in Hutcheon (2006) and music translation in Meinberg (2015), this paper aims to expand the discussion about the terms translation, adaptation and version as interrelated concepts and to observe the results of this relations through the rereading study of Pet Sematary.

Keywords: intersemiotic translation; literary translation; adaptation; music translation; Pet Sematary

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
A história	12
CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E LITERATURA	14
1.1 Tradução ou adaptação?	14
1.2 Tradução literária	17
CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO PARA FILME E MÚSICA	22
2.1 Tradução intersemiótica	22
2.2 O filme como tradução intersemiótica	25
CAPÍTULO 3 – PET SEMATARY	32
3.1 Diferentes materialidades e seus lançamentos	32
3.2 Análise das cenas	34
3.2.1 Cenas do filme e do livro	34
3.2.2 Cenas da música	48
REFERÊNCIAS	55
ANEXO 1 – MÚSICA <i>PET SEMATARY</i> NA ÍNTEGRA	57

## INTRODUÇÃO

Através de uma reflexão a respeito de adaptação, tradução literária e tradução intersemiótica, o livro *Pet Sematary* será aqui estudado em conjunto a suas adaptações/traduições para filme e música. Esses termos serão brevemente discutidos e questionados ao longo do trabalho. O estudo contará com uma análise que leva em conta o modo como determinados excertos do livro escrito em inglês foram traduzidos para o português, o modo como foram adaptados para o cinema e uma música que incorpora diversos elementos do livro e do filme.

O trabalho foi realizado através de uma pesquisa qualitativa com busca e revisão bibliográficas. Foi feita a leitura de documentos, artigos, livros, teses, sites etc. e de obras de autores relevantes para os assuntos tratados. Por fim, foi feita uma revisão e reflexão a respeito dos conceitos das áreas de tradução e adaptação literária, musical e cinematográfica e uma análise dos textos mencionados acima.

O livro em questão foi escrito originalmente em inglês pelo autor norte-americano Stephen Edwin King, popularmente conhecido como Stephen King, e publicado pela primeira vez em novembro de 1983, pela editora *Doubleday*. Foi traduzido para o português do Brasil por Mario Molina e publicado em 1984, pela editora F. Alves. Stephen King também escreveu o roteiro do filme homônimo ao livro, dirigido por Mary Lambert, e participou do elenco como padre em uma das cenas. O lançamento do filme ocorreu em 1989. Já a música *Pet Sematary* foi lançada pela banda punk americana *Ramones* no álbum *Brain Drain*, também no ano de 1989.

A escolha dessa obra em especial ocorreu devido a aspectos específicos de seu conteúdo, mas, principalmente, devido às amplas possibilidades de análise e enfoques tradutórios que ela propicia, uma vez que, além de traduzida do inglês para o português, também foi traduzida para a linguagem cinematográfica e para o meio musical.

Stephen King nasceu em Portland, no estado do Maine, no ano de 1947. Tornou-se um dos autores com obras mais traduzidas e adaptadas no mundo, tendo suas publicações conhecidas em mais de 40 países, o que lhe atribui um enorme peso no mercado editorial contemporâneo. O autor possui centenas de textos publicados, que incluem romances,

novelas, contos, crônicas, poemas, roteiros para televisão e cinema, livros de não-ficção e ensaios<sup>1</sup>.

A maioria de suas obras possui uma temática fantástica, sobrenatural e assustadora. Em geral, são obras que se relacionam a temores, sonhos e acontecimentos da vida do autor e tecem críticas a respeito da sociedade contemporânea norte-americana. Em suas obras, trabalha tanto medos “reais”, como epidemias e doenças graves do corpo e da mente, como medos provenientes do imaginário das pessoas, cuja existência não é comprovada, mas encaixam-se dentro do sobrenatural e da fantasia.

Há muitas adaptações cinematográficas de suas obras que atingiram alcance mundial. A adaptação de *Carrie* foi a pioneira. Sua estreia ocorreu no ano de 1976, dois anos após o lançamento do livro. Essa adaptação foi digna de duas indicações ao Oscar: de melhor atriz para Sissy Spacek, a atriz que interpretou a personagem Carrie, e melhor atriz coadjuvante a Piper Laurie, que interpreta a mãe da protagonista. Em 2013, foi lançada uma versão atualizada do filme.

A adaptação cinematográfica da obra *O Iluminado* foi extremamente relevante para a carreira do autor e até mesmo revolucionária dentro do meio do cinema de horror e terror. Foi lançada no ano de 1980 e teve uma ótima aceitação do público. Apesar disso, em entrevista<sup>2</sup>, King revelou não gostar da adaptação realizada pelo diretor Stanley Kubrick devido às alterações realizadas. Mesmo assim, reconhece a importância da adaptação para a divulgação e notoriedade de sua obra.

No mês de setembro de 2017, o segundo filme com base no livro *It* teve sua estreia nos cinemas brasileiros e foi sucesso de bilheteria. A história já havia sido adaptada para uma minissérie com dois capítulos em 1990, muitas vezes também chamada pela crítica de filme ou adaptação para a televisão. Após o sucesso da obra, foi anunciado por um dos principais estúdios de cinema dos Estados Unidos da América, *Paramount Pictures*, que o filme *Pet Sematary* também terá uma nova versão adaptada para as telas do cinema<sup>3</sup>, com lançamento

---

<sup>1</sup> Disponível em: [https://www.stephenking.com/the\\_author.html](https://www.stephenking.com/the_author.html). Acesso em: 18/02/2019.

<sup>2</sup> Entrevista disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/stephen-king-abre-o-jogo-sobre-io-iluminado-i-de-stanley-kubrick-e-tao-misogino/#imagem0>. Acesso em: 31/05/2018.

<sup>3</sup> Notícia disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/noticias/2017/10/cemiterio-maldito-de-stephen-king-vai-mesmo-ter-remake-e-novo-filme-ja-tem-diretores>. Acesso em: 30/10/2017.

previsto para 2019. O trailer da versão já está disponível no youtube<sup>4</sup> e em outros canais na internet.

A Netflix, provedor global de filmes e séries via streaming, lança e disponibiliza filmes com base em obras do autor com certa frequência. Nos meses de setembro e outubro do ano de 2017, foram lançados, respectivamente, os filmes *Jogo Perigoso* e *1922*. Há outras obras disponíveis no provedor também baseadas em obras de Stephen King, tais quais as séries: *O Nevoeiro* (2017), *Conexão Mortal* (2016) e *Under the Dome* (2015)<sup>5</sup>. É importante ressaltar que a Netflix atualiza seu conteúdo certa frequência; disponibiliza novas produções, enquanto deixa de disponibilizar outras. Além das obras já citadas, há outras obras do autor que foram adaptadas e podem facilmente ser encontradas em locadoras ou na Internet, como é o caso de *Carrie* (1976 e, posteriormente, uma segunda versão em 2013), *Cujo* (1983), *A Mansão Marsten* (1979), *Creepshow - Arrepição de Medo* (1982), *À espera de um milagre* (1999), *1408* (2007), *Conta Comigo* (1986), *Na hora da Zona Morta* (1983), *Um sonho de liberdade* (1994), *Misery - Louca obsessão* (1990), *O Iluminado* (1980)<sup>6</sup> e muitas outras.

Há também diversos trabalhos acadêmicos que utilizaram obras de Stephen King como objeto de análise para tratar de questões pré-determinadas e com enfoques diferentes. Alguns desses trabalhos, cujos temas possuem maior relevância para esta reflexão, serão brevemente comentados nos próximos parágrafos. A existência desses trabalhos e sua diversidade de assuntos mostra que, apesar de serem obras contemporâneas - dentro do que poderíamos chamar de literatura de massa e dentro de um gênero muitas vezes mal visto, que é a literatura fantástica de terror e horror - possuem relevância dentro de estudos acadêmicos. Foram selecionados apenas trabalhos de alunos de universidades brasileiras a fim de limitar o olhar à relevância do autor e de suas obras dentro do país.

O primeiro trabalho selecionado intitula-se "As Duas Faces do Medo: Análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes" e foi escrito por Gabriel Amaral Almeida, em 2003. Foi apresentado ao Curso de Graduação em Comunicação Social como requisito para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo na Universidade Federal da Bahia. O trabalho promove um estudo baseado na poética dos livros *Carrie*, *A Estranha*, *O Iluminado* e *O Cemitério*, e os respectivos filmes homônimos.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VllcgXSIJkE>. Acesso em: 22/11/2018.

<sup>5</sup> Disponíveis em: <https://www.netflix.com/search?q=stephen%20king&jbv=80087354&jbp=4&jbr=1>. Acesso em 13/06/2018.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.aficionados.com.br/melhores-adaptacoes-stephen-king/>. Acesso em: 13/06/2018.

Esse estudo busca identificar os mecanismos recorrentes na produção do medo nos filmes e livros citados, verificando de que forma o texto literário de horror/terror funciona, e busca também apontar, de modo geral, de que maneira as estratégias de produção de efeito de um romance migram para o campo fílmico quando adaptadas.

Em 2011, foi defendida a dissertação de mestrado em literatura intitulada “A influência da linguagem cinematográfica na moderna prosa de horror - um estudo de caso, O Iluminado, de Stephen King” pelo autor Sérgio Ribeiro Kneipp, na Universidade de Brasília, UnB. O autor faz uma análise que segue o caminho inverso do que ocorre com mais frequência nas análises realizadas entre livros que deram origem a filmes. Estuda-se, comumente, o que do livro foi mantido, retirado ou modificado na adaptação cinematográfica. Porém, nessa dissertação, Kneipp investiga quais influências da linguagem cinematográfica a escrita de King sofreu durante o processo de escrita do livro “O Iluminado”. São estrategicamente selecionados determinados trechos do livro e analisadas técnicas ali presentes, que são típicas na produção de filmes.

Em 2015, foi apresentado o trabalho de conclusão de curso: “Bons sonhos ou bons pesadelos: os medos e elementos infantis na obra de Stephen King”, por Flávia Najar Gonzales Mariz, para a Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Produção Editorial. Nele, a autora analisa os elementos e medos infantis que aparecem na obra “It: a coisa”. Discute a questão dos medos infantis que geralmente são considerados ilógicos, por se tratar de medos irrealis e fomentados apenas pela imaginação humana. Esse trabalho foi selecionado como um exemplo dentre os diversos trabalhos realizados com base em obras de King que tratam da questão do medo infantil, associando-as a conceitos da psicologia e da pedagogia.

A dissertação de mestrado “Uma análise da tradução de voz de personagem da obra *Different Seasons*, de Stephen King” (2016), por sua vez, utiliza a obra *Different Seasons* (1982) para tratar da tradução de determinados diálogos. O trabalho foi realizado por Isadora Bortoluzzi Massa, na Universidade Federal do Paraná. Nele, foca-se na maneira pela qual King dá voz a seus personagens dentro das histórias e observa-se como ele caracteriza tais vozes e como os tradutores das equipes brasileiras responsáveis pela(s) tradução(ões) da obra recriam os diálogos, e lidam com esse recurso de caracterização. Para isso, a autora analisa as edições brasileiras existentes da obra em questão.

Os trabalhos acima citados foram selecionados como uma maneira de fazer um “apanhado geral” dos tipos encontrados: os que tratam da temática do medo (que compõe a maioria, realizados em cursos de letras, psicologia e pedagogia) e os que tratam das adaptações fílmicas e signos específicos do cinema. Apenas um trabalho foi encontrado sobre tradução literária, trata-se do último mencionado.

Este trabalho, por sua vez, ao tratar brevemente de releituras da obra *Pet Sematary*, difere dos acima citados por sua proposta e pela fundamentação teórica escolhida. A proposta de análise, em vez de focar apenas na tradução do livro escrito, utiliza um conceito mais abrangente de tradução ao incluir suas outras materialidades: filme e música. A fundamentação teórica, dialogando com tal análise, inclui conceitos de adaptação fílmica, tradução intersemiótica e tradução de música, que, de certa forma, pode ser incluída nas ideias relacionadas à tradução intersemiótica.

No capítulo 1, é feita uma revisão teórica a respeito de adaptação de livro escrito para o mesmo suporte e adaptação fílmica. Esses tipos de adaptação, em geral, carregam um preconceito de que teriam perdas em relação ao original, devido às suas modificações. Porém, isso também ocorre com a tradução, uma vez que muitos ainda a consideram como traição e trabalham com a ideia de perda. Assim, fala-se também de adaptação e sua relação com a tradução; o que as diferenciaria ou aproximaria e quais os seus limites, se é que eles existem. Além disso, também se fala de tradução literária, voltando às questões do que seria “fiel” ou não, e ampliando tal visão ao pensar na tradução de prosa e poesia na prática, uma atividade subjetiva.

No capítulo 2, serão apresentados alguns conceitos básicos da semiótica e tradução intersemiótica, também com ideias que ampliam o conceito de tradução como transformação ou até mesmo transcrição. O enfoque está na tradução de livro para filme e de livro para música, continuando a reflexão a respeito de adaptação e tradução.

Por fim, no capítulo 3, será realizado um recorte de uma cena de *Pet Sematary* que está presente nas três modalidades com as quais estamos trabalhando: o livro, o filme e a música. Com esse recorte, será analisada a maneira como a cena foi traduzida do inglês para o português no livro “O Cemitério” e como ela aparece em cada uma das três modalidades; a maneira pela qual determinados signos do texto original foram representados em outros sistemas semióticos.

## A história

Em entrevista<sup>7</sup>, King contou que teve a ideia central dessa história ao pensar no que aconteceria com o gato de sua filha se, depois de morto e enterrado, ele voltasse à vida. Escreveu a obra sem ter realmente vontade de publicá-la, mas para cumprir o contrato com uma editora. Ainda assim, ela é considerada uma das histórias mais perturbadoras do autor, uma vez que envolve questões sobre morte, vida e ressurreição, questões familiares, a influência de forças sobrenaturais e também transmite a ideia de que não há esperança, de que nada que se fizesse seria capaz de evitar ou resolver acontecimentos ruins. Algo que também pode causar certo desconforto em leitores mais atentos são as referências ao texto bíblico.

O livro traz os trágicos acontecimentos da trajetória da família Creed<sup>8</sup>, composta por Louis (o pai), Rachel (a mãe), Ellie (a filha mais velha), Gage<sup>9</sup> (o bebê) e Churchill (o gato de Ellie). A família muda-se de Chicago para uma casa em uma área remota, afastada da cidade de Ludlow, no estado do Maine, que fica em frente a uma estrada na qual passam caminhões em alta velocidade a todo instante. Desde o primeiro segundo em que a família chega na casa, coisas ruins acontecem. Gage só não é atropelado logo nos primeiros dias porque o vizinho, Jud Crandall, salva o garoto. O vizinho é quem leva a família para conhecer a região e apresenta-os ao cemitério de animais, ao fim de uma trilha. Ali as crianças costumavam enterrar os seus animais de estimação que eram mortos na rodovia. Por isso, o erro de grafia em *sematary*. Foram as crianças que colocaram uma placa escrita dessa forma na entrada.

Louis trabalha como médico e consegue um emprego na enfermaria de uma universidade em sua nova cidade. Em um dos seus primeiros dias de trabalho, um rapaz chamado Victor Pascow sofre um acidente grave que o deixa com a face desfigurada e ferimentos pelo corpo. Ele morre enquanto Louis tenta salvá-lo. Naquela mesma noite, Pascow resolve fazer uma visita a Louis. Ele então o conduz para perto do “simitério<sup>10</sup>” de animais, onde há outro cemitério, chamado *Micmac*. Trata-se de um lugar místico, rodeado de lendas e cheio de energias sobrenaturais, que traz quem ali for enterrado de volta à vida. Louis busca acreditar que tudo havia sido apenas um sonho, porém, ao acordar, vê que os

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.tor.com/2013/01/24/the-great-stephen-king-re-read-pet-sematary/>. Acesso em: 31/05/2018.

<sup>8</sup> O sobrenome da família pode ser traduzido para o português como Credo ou Crença, sendo uma das referências à Bíblia.

<sup>9</sup> Traduzido para o português, o nome pode significar aferidor, contador ou até mesmo maconha.

<sup>10</sup> A palavra fora escrita desta maneira como uma forma livre de traduzir o erro de grafia encontrado no original *sematary*.

seus pés estão sujos de terra.

Dias depois, Jud Crandall encontra o gato Churchill atropelado em frente a seu quintal e avisa Louis sobre o acontecimento. Louis entra em um estado de choque e fica muito preocupado com a possível reação de sua filha quando recebesse a notícia. A relação da garota com a ideia morte nunca fora saudável e a isso se pode atribuir o fato de que sua mãe sempre teve problemas com o assunto e não permitia que a família conversasse sobre ele. Rachel tinha uma irmã chamada Zelda, que possuía uma doença muito grave que a deixava cada vez mais raquítica, com os movimentos limitados e uma aparência assustadora. Rachel, ainda na infância, fora incumbida pelos pais de cuidar de Zelda e o fez até a morte da irmã. Tal situação deixou Rachel traumatizada, até mesmo depois de adulta.

Jud leva Louis para enterrar o corpo do gato no cemitério *Micmac*, sem que Louis estivesse consciente do que aconteceria e quais as consequências. O gato de Ellie reaparece vivo no dia seguinte, porém com um cheiro horrível e hábitos diferentes. A partir deste ponto, os personagens, principalmente Louis, vão perdendo o controle de situações externas e também dos próprios atos.

Passados mais alguns dias, o filho mais novo, Gage, também morre atropelado por um caminhão na estrada, em um breve momento de desatenção dos pais. A família toda entra em desespero e fica desestabilizada. O funeral ocorre em um cemitério comum, com a presença das famílias do casal. Ellie pede o tempo todo para que Deus traga seu irmão de volta e faz o pai prometer que isso seria possível. A menina começa a tocar no assunto a todo momento, falando ao pai que tem fé de que Deus poderia ressuscitar o garoto. O pai então insiste para que Rachel vá passar um tempo em outra cidade na casa dos pais e leve os filhos junto com ela. Louis usa a viagem da família como pretexto para ficar sozinho. Então desenterra Gage do local onde estava e o enterra no cemitério *Micmac*.

A partir de então, desencadeia-se uma série de situações não muito agradáveis...

## CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E LITERATURA

### 1.1 Tradução ou adaptação?

Os termos “adaptação cinematográfica” ou “adaptação filmica” são frequentemente utilizados para designar filmes produzidos com base em livros. Embora mais raro, há filmes que também são produzidos com base em peças de teatro, poemas, músicas, pinturas e outras formas de arte.

Em diferentes condições, o termo “adaptação” é utilizado referindo-se àquela adaptação que é feita com base em um texto escrito na forma de outro texto escrito. É o caso, por exemplo, das obras “O alienista”, de Machado de Assis e “A pata da gazela”, de José de Alencar, que foram reescritas pela autora Patricia Engel Secco em uma linguagem simplificada no ano de 2014. Na época, a ideia gerou polêmica. A intenção da autora, ao constatar que pouquíssimas pessoas de seu cotidiano ao menos conheciam os autores, foi tornar suas obras acessíveis para mais pessoas<sup>11</sup>. Porém, causou enorme reprovação da crítica literária brasileira, o que fez até com que críticos e leitores organizassem um abaixo-assinado para impedir que as adaptações fossem publicadas, afirmando que deturpariam os originais e tirariam a oportunidade do leitor de enriquecer seu vocabulário<sup>12</sup>.

Por se tratar de autores cujos textos eventualmente são cobrados nos vestibulares das principais universidades públicas brasileiras, alunos e professores têm a possibilidade de utilizar as adaptações como um meio facilitador de estudo das obras. Trata-se de uma estratégia que pode contribuir com o aluno no momento da prova e despertar nele vontade de pesquisar mais sobre o assunto ou ler o original, embora raramente aconteça dessa forma. Corre-se o risco de o leitor ter para si que o original se resume à adaptação, que não há necessidade ou importância em ler o texto integralmente. Ao deixar de ler o original, o leitor deixa de ter contato com elementos relevantes de seu contexto histórico, social, linguístico, etc. Porém, há elementos importantes também em uma adaptação, mesmo que, em geral, as adaptações possuam conotação negativa, como se tivessem valor inferior na literatura. Mesmo assim, há adaptações que são consideradas melhores que o original.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,patricia-engel-secco-defende-projeto-de-facilitar-obra-de-machado-de-assis,1164221>. Acesso em: 31/05/2018.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/danilo-venticinque/noticia/2014/05/machado-de-assis-e-bchoradeira-dos-criticosp.html>. Acesso em: 31/05/2018.

O termo “adaptação” é abrangente, tanto que é utilizado para diferentes mídias, tais quais filme e livro, conforme mencionado acima, mas também para música, pintura, peça de teatro, musical, poema, etc. A autora Linda Hutcheon (2006) atribui parte da imprecisão do termo ao fato de se referir tanto ao processo, quanto ao produto. A autora considera três perspectivas na definição de adaptação: na primeira delas, de acordo com Hutcheon (2006, p. 7-8), a adaptação é tida como transposição de um ou mais trabalhos, se vista como um produto. Tal "transcodificação" pode envolver uma mudança de mídia, como é o caso de um livro para um filme, ou de gênero, como a passagem de um livro para música. Além disso, pode ocorrer até mesmo uma mudança de contexto; contar a mesma história de um ponto de vista diferente pode resultar em uma interpretação diferente. A segunda perspectiva considerada pela autora parte do princípio de que o ato de adaptar sempre irá envolver reinterpretação e recriação, o que implica em apropriação e recuperação de partes do texto de origem. Essa perspectiva refere-se à adaptação como processo de criação. Por fim, levando em conta o processo de recepção da adaptação, esta é uma forma de intertextualidade: as pessoas experienciam as adaptações como palimpsestos, uma vez que possuem a memória de outros trabalhos que originaram a adaptação.

Assim, de acordo com Hutcheon (2006, p. 9, tradução nossa), "uma adaptação é uma variação que não é derivativa - um trabalho que é segundo sem ser secundário - ela é sua própria coisa palimpséstica"<sup>13</sup>. Além disso, também considera que "adaptação é repetição, mas repetição sem replicação"<sup>14</sup> (HUTCHEON, 2006, p. 7, tradução nossa). Adaptações são comumente comparadas ou confundidas com traduções e são áreas que se relacionam. Hutcheon (2006, p. 16, tradução nossa), reconhece que "assim como não existe uma tradução literal, não pode existir uma adaptação literal"<sup>15</sup>.

Os Estudos da Tradução têm seguido caminhos distintos e paralelos aos dos Estudos da Adaptação, mesmo que estejam relacionados. Os limites daquilo que pode ser considerado tradução ou adaptação não são e nunca foram bem delimitados. Ambas as concepções sofrem variações, de acordo com determinados fatores, tais quais o público a que se destina a obra, a cultura de recepção e o momento histórico em questão. Com o passar do tempo, os estudos a

---

<sup>13</sup> “An adaptation is a derivation that is not derivative - a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (HUTCHEON, 2006, p. 9)

<sup>14</sup> “Adaptation is repetition, but repetition without replication”. (HUTCHEON, 2006, p.7)

<sup>15</sup> “Just as there is no such thing as a literal translation, there can be no literal adaptation”. (HUTCHEON, 2006, p. 16)

respeito de tradução e adaptação trazem novos questionamentos e os conceitos têm sido ampliados.

A área da tradução profissional, por exemplo, passa por constantes mudanças. Ainda há tradutores cujo dever é produzir versões consideradas “corretas” do documento original, porém as profissões de (re)escritor técnico e localizador têm adquirido relevância dentro do mercado de trabalho. Muitos tradutores atuam como “reescritores”, melhorando a apresentação, retirando trechos desnecessários e fazendo com que a sua versão esteja de acordo com normas e exigências pré-estabelecidas. Dessa maneira, é possível considerar que o trabalho realizado com esse processo corresponde, basicamente, a adaptar o texto de acordo com as necessidades postas em questão.

Há pesquisas realizadas sobre diversas obras que passaram por um processo de reescrita e/ou reconfiguração no qual o elemento bilíngue está inserido. Por exemplo, a respeito da tradução da bíblia, Eugene Nida defende que a mensagem deve ser adaptada ao contexto local, realizando uma “tradução dinâmica”, retirando repetições e preocupando-se com o entendimento de certas referências (cf. Milton 2009, p.20-21). Henri Meschonnic, por outro lado, defende que adaptar a mensagem bíblica resulta na destruição de seus elementos literários. John Milton (2009, p. 21) informa que, para Meschonnic, a bíblia é uma obra literária judaica. Já Nida considera que a mensagem de Deus pode ser reformulada, recontada, localizada e aproximada do público.

A questão da tradução/adaptação da bíblia é extremamente curiosa quando pensada em suas aplicações práticas. Dentro das igrejas evangélicas, os membros possuem diferentes “versões” da bíblia cristã. Cito como exemplo as igrejas evangélicas, pois são aquelas com que tive contato durante a minha vida inteira. Há a tradução de João Ferreira de Almeida (1998), a mais conhecida e utilizada, considerada “clássica”, que possui uma linguagem muito mais rebuscada e, em tese, aproxima-se mais ao texto “original”. A bíblia na “Nova Tradução na Linguagem de Hoje” (2000) também é muito conhecida e utilizada. Em seu prefácio, os organizadores informam que, para publicá-la, foi feito um trabalho de revisão da tradução de Almeida em resposta a solicitações e recomendações das igrejas. O objetivo seria produzir uma tradução que fosse adequada ao nível educacional médio da população. Os organizadores diferenciam a tradução de Almeida da Nova Tradução dizendo que a primeira foi guiada pelos princípios de uma “equivalência formal” e a segunda, de uma “equivalência funcional”. Mencionam ainda que, como todas as traduções novas, a Nova Tradução foi bem

aceita por muitos e rejeitada e vista com desconfiança por outros (Sociedade Bíblica do Brasil, 2000).

Ainda há inúmeras traduções da bíblia que poderíamos citar, tais quais a “Bíblia Sagrada e Hinos do Povo de Deus” (2001), uma compilação feita especialmente para a Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, ou “Bíblia da Mulher” (2009) com comentários, separações e passagens que buscam ser específicos para as mulheres. Todas essas traduções possuem uma forma parecida, mas são extremamente diferentes em relação à linguagem, e não são consideradas adaptações. Uma adaptação bíblica seria uma versão com figuras para crianças, livretos que narram as passagens separadamente, filmes e vídeos com base bíblica, etc. Porém, essas traduções, por mais diferentes que sejam, não são questionadas enquanto traduções, de modo diferente do que o ocorre com as “adaptações” dos textos de Machado de Assis e com textos literários em geral<sup>16</sup>.

Conforme mencionado na introdução, iremos trabalhar com três “versões” de uma mesma cena que são apresentadas em meios diferentes. Por isso a importância de incluir aqui algumas ideias a respeito de adaptação. As peculiaridades das adaptações muitas vezes não são levadas em conta, uma vez que quem está lendo, assistindo ou ouvindo pode criar expectativas baseadas no texto considerado original. Assim, para trabalhar com o filme, com a música, ou até mesmo com a tradução em português, é necessário ter em mente que pode existir uma visão prévia negativa subjacente a eles, pois podem ser considerados uma simplificação ou diminuição do original.

A reflexão entre tradução e adaptação também faz-se útil durante a reflexão sobre tradução literária, uma vez que em certos contextos de tradução literária ainda trabalha-se com a expectativa de “equivalência”, o que faz com que muitos textos sejam considerados adaptações, mesmo que não haja definições definitivas a respeito desses dois termos.

## 1.2 Tradução literária

---

<sup>16</sup> É importante lembrar que a bíblia não é considerada uma obra de ficção. Sua finalidade é catequizar e converter, diferentemente da finalidade de um texto literário, que está relacionada a fruição, estética e arte. Essa é uma hipótese que pode explicar o motivo pelo qual não há tanta rigidez na definição de uma tradução ou adaptação bíblica.

Levando em consideração o conceito jakobsoniano de função poética, pode-se dizer que “o texto literário é aquele em que predomina essa função: ou seja, aquele em que a ênfase recai no próprio texto, e não nos outros componentes da situação de comunicação” (BRITTO, 2012, p. 59). Paulo Henriques Britto (2012) ainda acrescenta que o texto literário é um objeto estético e tem em si próprio a sua razão de ser, mesmo que eventualmente possua outras funções, tais quais expressar sentimentos, comunicar conteúdos, etc. Os textos literários que serão tratados aqui apresentam-se na forma de prosa e de poesia. Prosa, pelo fato de estarmos trabalhando com a tradução de um romance, e poesia, uma vez que seu estudo propicia conceitos e reflexões que podem ser relacionados também à tradução intersemiótica.

O fato de já existirem muitas traduções das histórias de Stephen King em diversos idiomas, filmes e séries muito provavelmente contribuíram para que *Pet Sematary* se tornasse tão conhecido, tivesse grande aceitação do público, tornando-se assim um *best seller*. Andre Lefevere (2007) considera a tradução uma forma de reescrita/reescritura<sup>17</sup>, assim como outras formas de manipulação de texto também seriam reescrituras. Considera também que as pessoas que reescrevem literatura (que fazem tradução, antologia, historiografia, crítica, edição) são "co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não profissionais" (LEFEVERE, 2007, p. 13).

Dessa forma, o chamado "valor intrínseco" de uma obra literária possuiria um papel muito menor do que geralmente suposto. Há fatores mais relevantes, uma vez que

o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de trabalhos literários não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. (LEFEVERE, 2007, p.14)

Com base na noção da literatura enquanto sistema, dos Formalistas Russos, Lefevere (2007) propõe que há dois principais fatores que controlam a lógica da cultura na qual um sistema literário está inserido e que, conseqüentemente, controlarão a recepção de uma obra

---

<sup>17</sup> No texto original em inglês, o autor utiliza a palavra *rewriting*. A edição da editora EDUSC, utilizada neste trabalho, a traduz como “reescrita” no título do livro e como “reescritura” ao longo do texto. Não está claro se utilizar os dois termos diferentes não foi intencional ou foi uma escolha dos tradutores. Embora o termo “reescrita” soe mais familiar para os falantes de português, mantereí o termo “reescritura” para ser coerente à tradução das citações.

ou autor; os profissionais da área da literatura, tais como críticos, resenhistas, professores e tradutores e o chamado mecenato, que é composto pelos poderes - de pessoas e de instituições. O mecenato engloba fatores ideológicos, econômicos e relacionados ao *status*. De acordo com Lefevere (2007, p. 37), pode-se dizer que, no caso dos *best sellers*, o mecenato é diferenciado, uma vez que seu sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não traz *status*, ao menos não aos olhos da elite literária, que tem um estilo próprio, busca preservá-lo e tende a enxergar os *best sellers*, enquanto literatura de massa e popular, como de qualidade inferior.

De acordo com Lefevere (2007, p. 19), as reescrituras são produzidas a serviço, ou sob restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas. Lefevere (2007, p. 33-34) trata de poética como o conceito dominante do que a literatura deveria ser e ideologia, como o que a sociedade deveria ser, ou ao menos o que deveria ser permitido que fossem. Considera então que as obras que se opõem de forma muito clara aos conceitos dominantes seriam rejeitadas, enquanto as que estiverem de acordo, bem recebidas e apreciadas. Assim, reconhece-se a importância da tradução literária na circulação e perpetuação das obras e em um possível processo de canonização.

Em Britto (2012, p. 12), são citados quatro pontos sobre os quais costuma-se pensar em se tratando de tradução literária: “(i) que traduzir é, na verdade, uma tarefa relativamente fácil; (ii) que o principal problema do tradutor consiste em saber que nomes têm as coisas em um idioma estrangeiro; (iii) que este problema se resolve com a consulta de dicionários bilíngues; e (iv) que, com os avanços da informática e o advento da internet, em pouco tempo a tradução será uma atividade inteiramente automatizada, feita sem a intervenção humana”.

Os quatro pensamentos acima são refutados por argumentos do autor. No caso do (iv), reconhece que alguns textos não apresentam grandes desafios ao serem traduzidos. É o caso, por exemplo, de manuais de operação de máquinas, compostos por imperativos e frases curtas. Esse tipo de texto poderia ser traduzido por um programa de tradução, diferentemente de textos mais complexos, como romances, poesias, peças de teatro, textos acadêmicos, etc. Porém, mesmo que um programa seja capaz de traduzir um manual, há de se levar em conta que código do programa foi escrito por uma pessoa, o que impossibilitaria afirmar que a tradução foi realizada sem interferência humana.

Em relação aos pensamentos (i), (ii) e (iii), considera-se que a maior dificuldade não está apenas em “saber o nome das coisas no idioma estrangeiro”, mas nas inúmeras

diferenças entre as línguas e contextos de leitura e circulação. Também há de se levar em consideração à cultura na qual o idioma está inserido e, dessa forma, “aspectos” que são reconhecidos dentro de uma cultura e não são reconhecidos em outra, e que há muitas situações em que palavras ou sentenças são consideradas “intraduzíveis”.

É nesses pontos que entra a subjetividade do tradutor. A tradução é uma atividade dinâmica, e a tradução de textos literários não é exceção. Há uma ideia quase consolidada de que toda tradução é uma traição, porém a questão de traduções serem necessariamente fiéis ou infieis exige um pouco mais de reflexão. Por exemplo,

Traduzir - principalmente traduzir um texto de valor literário - nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. O tradutor não é necessariamente um traidor; e não é verdade que as traduções ou bem são belas ou bem são fiéis; beleza e fidelidade são perfeitamente compatíveis. (BRITTO, 2012, p. 18-19).

A definição do que é fidelidade dentro dos Estudos da Tradução é complexa e pode ser entendida de diferentes formas por tradutores e leitores. Britto (2012, p. 28) sustenta que o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução. Lefevere (2007), por sua vez, acredita que a maior parte dos reescritores de literatura é meticulosa, trabalhadora, bem-lida e honesta e refuta a ideia de infidelidade na tradução como algo negativo ao considerar que "tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores, mesmo que não o saibam na maior parte do tempo e quase sempre não tenham nenhuma outra escolha, pelo menos não enquanto permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram ou adotaram" (LEFEVERE, 2007, p. 31-32).

Britto (2012) considera que não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e incontestável e mesmo que a fidelidade seja uma meta seja inatingível, isso não a invalida enquanto meta. Para que algo seja de fato considerado uma tradução, é necessário que algumas regras mínimas sejam seguidas, mesmo que todas as classificações, em maior ou menor grau, sejam imprecisas. Para ele,

O tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do "jogo da literatura" é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições, etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como "a mesma coisa" que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia), etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. Se o tradutor parte do

pressuposto de que o texto a traduzir não tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, de que a tradução que ele vai produzir é um texto outro em relação ao original, etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. (BRITTO, 2012, p. 28-29)

Em Lefevere (2007, p. 82), ao utilizar o termo reescritura, o autor insere entre parênteses os termos tradução/adaptação. Porém, mantém o termo “reescritura”, uma vez que, com o uso desse termo, não é preciso estabelecer as fronteiras entre as “várias formas de reescritura”. Essas seriam a tradução, a adaptação e a emulação. De acordo com o Dicionário Online de Português<sup>18</sup>, o termo emulação possui o sentido de comparação, 1) sentimento que faz com que uma pessoa tente se igualar ou superar alguma coisa ou outra pessoa ou 2) competição justa; ação de disputar ou concorrer de maneira honesta.

Dessa maneira, o autor indiretamente reconhece a relação da tradução com a adaptação. Reconhece também a tradução como “a forma mais reconhecível de reescrita e potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um auto e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura” (LEFEVERE, 2007, p. 24), o que implica a possibilidade (ou até mesmo a realidade) de o tradutor/reescritor posicionar-se ao realizar o seu trabalho, seja de maneira implícita ou explícita, o que reforça a noção de ideologia.

De qualquer forma, quando se fala em tradução, as principais e mais recorrentes questões levantadas são a ação do tradutor, a posição adotada e suas escolhas. Curiosamente, muitos pensadores de tradução buscam sempre polarizar suas definições; dividir a “ideologia” de um tradutor em apenas dois extremos, o que, trazendo para os termos mais comuns utilizados nos dias de hoje, separaria os tradutores e, conseqüentemente, suas traduções, apenas em fiéis ou infiéis. Porém, a atividade tradutória é muito mais complexa e apenas essa dicotomia não abrange todas as suas possibilidades, uma vez que ultrapassa os limites da definição de apenas saber como se diz determinada coisa em outra língua (ou em outro signo, como veremos adiante). Além disso, como veremos nos próximos capítulos, a tradução não ocorre apenas em âmbito literário; é possível entender também os diversos tipos de adaptação como verdadeiras traduções.

---

<sup>18</sup> Link do dicionário: <https://www.dicio.com.br/emulacao/>. Acesso em 24/03/2018.

## CAPÍTULO 2 – TRADUÇÃO PARA FILME E MÚSICA

### 2.1 Tradução intersemiótica

A tradução intersemiótica ocorre entre sistemas semióticos diferentes, ou seja, entre diferentes sistemas de signos, em suas diversas naturezas. Os signos são, em resumo, unidades representativas que compõem sistemas de significação. A semiótica é a ciência pela qual estudam-se os signos. A Linguística trabalha com o signo linguístico (aquele do texto escrito), ao passo em que a semiótica estuda todos os fenômenos culturais enquanto signos, tais quais as artes visuais, a música, a fotografia, o cinema, a culinária, o vestuário, os gestos, a religião, a ciência, etc.

Um dos principais teóricos no estudo da semiótica e da tradução é o norte-americano Charles Sanders Peirce. Peirce foi filósofo, pedagogo, cientista, linguista e matemático. Peirce (2005, p. 46) define um signo como aquilo que representa algo para alguém. A esse "algo" que o signo representa, dá o nome de objeto. Considera que o signo cria, na mente de uma pessoa, um signo equivalente, ou talvez mais desenvolvido. Esse signo criado é o que Peirce (2005) considera como interpretante do primeiro signo. Tem-se três aspectos ligados ao signo; o interpretante e o objeto, conforme já mencionado, e o fundamento. O objeto que um signo representa não seria representado em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia denominada fundamento.

Para exemplificar essa questão da *ideia*, pode-se tomar o exemplo dado em Peirce (2005, p. 46-47) a respeito da palavra estrela. Tem-se palavra "estrela", que é um signo, de modo que apenas um de seus aspectos poderia ser transposto para o papel ou pronunciado. Trata-se da mesma palavra quando escrita ou pronunciada, mas que pode ter diferentes significados, tais quais "astro com luz própria", "artista célebre" ou até mesmo referir-se à "sorte". Essa atribuição de sentido, por sua vez, é arbitrária.

Olhar para a representação de signos através de outros signos nos permite pensar em tradução como transformação, recriação ou transcrição, de modo que a ação do tradutor seja efetivamente levada em consideração. Em uma tradução intersemiótica, há vários fatores que não só propiciam, mas exigem, que "alterações" relevantes ocorram. De acordo com Julio Plaza (1987, p.10), o processo de tradução intersemiótica não é influenciado apenas pelos procedimentos da linguagem, mas também pelos suportes e meios empregados, nos quais

estão embutidos os procedimentos e a história da obra a ser traduzida. Dessa maneira, todos os recursos além do texto devem ser levados em conta durante o processo de tradução. Também ressalta que

a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 1987, p. 1)

Conforme Thaís Flores Nogueira Diniz (1999, p. 39-40), na tradução intersemiótica a obra traduzida é considerada uma tradução em um sentido mais abrangente do termo. Não se pretende substituir o original, mas adaptar o que for necessário para a circulação em um novo meio. Dessa forma, não existem perdas, mas modificações necessárias que não priorizam a fidelidade, mas priorizam uma equivalência estilística.

Diniz (1999, p. 30) considera que, do ponto de vista da semiótica, uma tradução deve ser analisada a partir de sua relação com outros textos ou a partir da representação de outros textos. Os textos em uma tradução intersemiótica são independentes um em relação ao outro, mas ao mesmo tempo relacionados. A autora diz que,

como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura totalmente nova. E o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada, se tomada apenas como uma transformação da outra. Não se pode, entretanto, negar que está intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu "interpretante"<sup>19</sup>. (DINIZ, 1999, p. 32-33)

A ideia de equivalência provém então do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica; os signos não se amontoam, mas existem como sistemas semântica e sistematicamente organizados. Popovic (apud DINIZ, 1999, p.33) propõe que há quatro tipos de equivalência: linguística, paradigmática, estilística e textual. A equivalência estilística, extremamente relevante quando se fala em tradução intersemiótica, aponta para elementos com funções equivalentes. Assim, a equivalência não é vista como busca de igualdade (o que não ocorre nem mesmo dentro de uma mesma língua, ou dentro de um mesmo sistema de signos), mas de processo. A tradução seria então realizada a partir do que constitui sentido dentro desse processo. Assim,

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro

---

<sup>19</sup> O conceito de interpretante pode ser resumidamente definido como uma representação mental retirada pelo signo (SEBEOK, 1986, p. 385 *apud* DINIZ, 1999, p. 33).

texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se necessário, então, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução. (DINIZ, 1999, p. 33).

De acordo com Diniz (1999, p. 33-34), uma análise tradutória não pode ser restringida apenas aos sistemas produtores de signos e à sua equivalência. Ambos os sistemas moldam a sua equivalência e experiência daquele que ora se torna um leitor, ora um espectador sentado em frente à tela de um cinema, de uma televisão ou de um computador, assistindo ao filme traduzido. O leitor/espectador age ativamente no processo de significação e produção de sentido, uma vez que irá adicionar suas ideias, impressões pessoais e toda sua bagagem de conhecimento enquanto lê ou assiste.

Barbosa (1979, p. 90 apud DINIZ, 1999, p. 34), coloca a tradução intersemiótica como uma prática crítico-criativa que envolve processos como leitura, metacriação, ação sobre estruturas e eventos, diálogo de signos, sínteses e como reescritura. Plaza (1987, p. 14), por sua vez, coloca tradução intersemiótica como pensamento em signos, como trânsito de sentidos e como transcrição de formas na historicidade. E não é somente o leitor ou espectador que interferem diretamente na recepção e na produção de sentido de uma tradução; tudo o que foi dito acima também se aplica ao tradutor, que também sofre influência de diversos condicionadores sociais. A tradução, pois, situa-se na intersecção entre as impressões do emissor e do receptor do novo signo que foi constituído pela tradução.

Haroldo de Campos propõe o termo “transcrição” em suas reflexões. Para dar conta das operações realizadas com *Seis Cantos do Paraíso* de Dante (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, Perspectiva, 1981), o autor e tradutor passou pela ideia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação*, *transtextualização*, *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*. Independentemente do termo utilizado, essa série de neologismos, de acordo com Campos (1985, p. 78-79), exprime a sua insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original).

Campos (1997, p. 199) traz também a ideia do tradutor criativo, ao pensar no barroco (principalmente na literatura barroca) como hibridismo e tradução criativa. Vê a tradução como apropriação transgressiva e o hibridismo (ou mestiçagem) como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro, sob a espécie da diferença (CAMPOS, 1997, p. 199-200).

Campos (1985, p. 5-6) considera Ezra Pound exemplo máximo de tradutor-criador. Pound realiza suas traduções com base em seu lema "*make it new*: dar nova vida ao passado literário válido via tradução" (CAMPOS, 1985, p. 6). Ainda de acordo com Campos (1985, p. 7), Pound seria um traidor da letra do original, mas fiel ao "espírito" e ao "clima"; acrescentaria efeitos novos e variantes, mas que o original autoriza em sua linha de invenção. Fala-se em

um produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. CAMPOS, 1985, p. 18).

É possível ver a tradução como transformação, recriação ou até mesmo transcrição a partir do momento em que esta não é mais considerada cópia do original, mas uma atividade voltada às condições de produção, recepção e circulação. Como já mencionado, ainda existe a visão de que tradução consiste apenas na passagem de um texto escrito de uma língua para outra. Sob esse ponto de vista, provavelmente um filme, uma música ou uma nova versão jamais seriam considerados tradução. Mas, na realidade, na cultura contemporânea, são realizadas incontáveis transformações, recriações, transcrições, reescrituras, versões, e com uma frequência constante. Estamos sempre em contato com músicas, peças de teatro, poesias, poemas, pinturas, vídeos no *youtube*, *stories* do *instagram*, filmes, séries, quadrinhos, etc. que a todo tempo conversam entre si e se traduzem.

## 2.2 O filme como tradução intersemiótica

O cinema representa uma atividade semiótica, uma vez que existe para significar, para produzir sentido. De acordo com Diniz (1999, p. 31-32), para entender sua natureza artística é

necessário conhecer seus aspectos específicos, isto é, que tipo de signos usam e como esses signos são organizados. Um livro escrito e sua adaptação fílmica são ligados entre si através de sua relação intersemiótica, de modo que o filme funciona como um interpretante do livro, mas ainda assim são obras em plataformas e contextos de produção diferentes. Esse processo de tradução envolve culturas, artistas, contextos histórico-sociais, leitores e espectadores, tradições, ideologia, experiências e expectativas. Envolve também o uso de convenções, técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros.

A tradução de um livro para um filme não resulta apenas em imagens, mas também em palavras faladas ou escritas, músicas, ruídos, etc. Nesse processo, o texto em prosa é traduzido ou adaptado para a linguagem do cinema. É nesse momento que muitos leitores queixam-se da adaptação de livros de que gostam para as telas. Há queixas a respeito de passagens inseridas ou omitidas, de personagens vistas como infiéis às características narradas no livro, da falta de detalhes, de mudanças da ordem cronológica, entre outras. Porém, é necessário levar em consideração que um texto em prosa necessita ser traduzido para se tornar um filme. E toda tradução implica mudanças, adaptações e transformações.

O filme *Pet Sematary* é uma tradução do livro homônimo, com todas as suas alterações. O diretor, o roteirista, o editor, o *camera man* e até mesmo os atores assumem a responsabilidade pelas alterações que resultam em uma verdadeira transformação. Conforme visto no tópico anterior deste capítulo, há vários fatores que não só propiciam, mas exigem, que a transformação ocorra.

Os diretores devem utilizar recursos específicos que o cinema dispõe para obter uma obra que seja considerada bem sucedida. Por exemplo, as técnicas de *flashback* (exibição de acontecimentos do passado), *close-up* (quando a câmera foca parte do personagem ou do objeto ao qual se quer enfatizar), muito utilizadas nas filmagens, se aplicariam de maneira diferente (no caso do *flashback*) ou não se aplicariam a um texto escrito (no caso do *close-up*). Ao mesmo tempo em que o texto escrito possui peculiaridades que o cinema não comporta, o cinema possui peculiaridades que exigiriam algumas adaptações para serem traduzidas em palavras. Trata-se de universos semióticos diferentes com características particulares.

Diniz (1999, p. 42) levanta alguns questionamentos para o estudo da adaptação fílmica, de modo a verificar como essa adaptação funciona dentro do contexto de produção e recepção. Essas perguntas são relevantes para dar continuidade à reflexão iniciada no capítulo

anterior deste trabalho. Ela questiona se toda adaptação se apresenta para os espectadores como adaptação/tradução de textos anteriores e qual seria a função da adaptação fílmica. Questiona se ela de fato funciona como uma adaptação e se é considerada como tal pelo público e pelos críticos. Questiona se ela é avaliada pelo seu valor como filme ou por ser adaptação de determinada obra. De acordo com a autora,

todo filme deve ser estudado como um conjunto de elementos de práticas discursivas (ou comunicativas, ou semióticas), cuja produção foi determinada por outras práticas discursivas prévias e pelo contexto histórico geral. O estudo da adaptação consiste, pois, em encontrar e explicar as relações entre as práticas discursivas e seus contextos respectivos (sociocultural, político, econômico); em descobrir quais as práticas de *transfer* que têm (ou não) funcionado como adaptação, tradução, paródia; e, por fim, em explicar por que tudo isso ocorreu da maneira como ocorreu. (DINIZ, 1999, p. 43)

Para conseguir estudar uma adaptação fílmica, precisamos levantar alguns signos específicos do cinema. De acordo com Diniz (1999, p. 65), o conjunto dos sistemas dos signos cinematográficos pode ser considerado um construto objeto da experiência ao qual damos um significado. Esses sistemas constituem o conjunto no qual se integram os aspectos intersemióticos da tradução. Esslin (1991, apud DINIZ, 1999, p. 65) propõe uma sistematização dos signos denotativos dos meios dramáticos. Divide-os em dois grupos: os signos que são comuns a todos os meios dramáticos, tais quais o teatro e a televisão, e os específicos do cinema. No primeiro grupo, estão os sistemas fora do drama, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. Dentre os específicos do cinema, os derivados do trabalho da câmera, da ligação entre os planos e da edição.

Todos esses signos representam instrumentos usados para caracterizar as personagens, retratar o ambiente e contar a história. No nível conotativo, pode haver sentidos implícitos e mensagens morais, filosóficas ou políticas que o escritor ou o diretor desejam transmitir. Essas mensagens estão atreladas aos signos. Em uma tradução intersemiótica de livro para filme, alguns elementos considerados como peculiares do livro serão transformados em outros, especificamente cinematográficos, uma vez que possuem propriedades diferentes resultantes de meios diferentes.

Plaza (1987) diferencia a tradução interlingual da tradução intersemiótica, afirmando que “na tradução interlingual, o processo tradutório processa-se no mesmo meio, porém em língua diferenciada, tendo, por isso mesmo, tendência a despertar os sentidos latentes da

língua de partida” (PLAZA, 1987, p. 45). Na tradução intersemiótica, há diferentes aspectos envolvidos, que não priorizam a língua e seus significados. De acordo com Plaza (1987, p.45), “pelo contrário, na Tradução Intersemiótica, como tradução entre os diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”.

Uma tradução entre sistemas de signos nunca será estritamente intersemiótica. Além disso, é uma tradução cultural. Estudiosos da tradução apontam que os aspectos culturais também são elementos a serem traduzidos de um sistema para outro. Há muitos aspectos que são reconhecidos dentro de uma cultura e não são reconhecidos em outra. De acordo com Diniz (1999, p. 38), a partir do momento em que uma tradução não é mais considerada apenas como uma cópia do original, que desconsideraria quaisquer aspectos culturais, mas volta-se às condições de produção e recepção, a tradução é de fato vista como um processo de transformação.

### 2.3 A música como tradução, transcrição, versão e poesia

Uma música transcodificada a partir de um livro ou um filme (ou de outros sistemas de signos) também pode ser considerada uma tradução intersemiótica. Se pensarmos sob uma visão tradicionalista, dizer que uma música é a tradução de um livro talvez seja ainda mais ousado do que dizer que um filme é a tradução do livro. Mas, da mesma forma que um filme, a música também possui seus signos específicos e, se feita com base em outra obra, também lança mão de recursos semióticos que correspondam aos signos da obra de partida.

A letra de uma música aproxima-se em diversos aspectos da poesia. São gêneros textuais diferentes que, conseqüentemente, exigem técnicas de tradução diferentes. Muitos profissionais dessas áreas de fato argumentam e defendem que são elementos completamente distintos. Ainda assim, há elementos específicos da tradução musical nos quais conceitos e ideias sobre tradução de poesias podem ser aplicados.

Segundo Antoine Berman (2007, p 15-17), ao examinarmos a tradução de poesia devemos saber separar palavra de letra, argumentando que traduzir a letra é ir além do sentido, não significando absolutamente traduzir palavra por palavra na busca por equivalências, mas transmitir o sentido do original ligado à letra. Isso nos permite presumir que, de fato, o que a palavra significa importa menos do que o que ela quer dizer; ou seja, seu sentido denotativo estaria em segundo plano frente a seus possíveis sentidos conotativos. (MEINBERG, 2015, p. 39)

Essa observação a respeito de poesia reforça uma ideia necessária para tradução de música, a de que a tradução palavra a palavra realizada de maneira literal não é primordial, mas sim aquela que leva em consideração o sentido e as possíveis aplicações no campo conotativo, subjetivo. E é basicamente essa a ideia na qual uma tradução intersemiótica é pautada: preocupar-se mais com o sentido e significante daquilo que está sendo traduzido do que com a literalidade em si. Tanto na tradução para um filme, como na tradução para uma música, o tradutor (diretor, roteirista, músico, etc.) tem muito espaço para inserir suas impressões pessoais.

Seguindo essa linha de “não literalidade”, a ideia de tradução como transcrição de Haroldo de Campos também pode ser utilizada para pensar em tradução musical. A música, enquanto texto estético e impossível de se traduzir “ao pé da letra”, é passível de transcrição, na medida em que o responsável pela tradução precisará ir além da semântica e do significado de cada palavra ou frase, e recriar o texto original, buscando que a tradução final como um todo reflita o sentido do original.

Campos (1985, p.84-85) insere o conceito de isomorfismo diante da concepção tradicional da “impossibilidade da tradução de poesia”. Também é possível pensar em uma tradução de música impossível. Na poesia, original e tradução, autônomos enquanto “informação estética”, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Assim como a versão de uma música em determinado idioma terá a mesma forma da música de origem. Dessa forma, leva-se em consideração a forma do texto como um todo na construção de sentido. O autor refuta a objeção tradicional à tradução de poesia, na qual “quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução”. No caso da recriação, a ideia seria contrária: “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”.

Haroldo de Campos (apud PLAZA, 1987, p. 28), ao propor que as informações estéticas do original e da tradução estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, entende que a tradução será “sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. (...) Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo (...) Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal”. Trata-se da

"literalidade exponenciada, a literalidade à forma (antes do que ao conteúdo) do original. Em suma, trata-se do traduzir "sob o signo da invenção".

Outro aspecto importante da tradução de músicas é a própria tradução interlingual. O tipo de tradução de músicas com que os fãs de bandas e artistas estrangeiros mais têm contato é o oferecido pelos sites de letras musicais. Esse tipo de tradução geralmente é feito com uso integral de programas de tradução automática online e/ou de maneira colaborativa pelos próprios usuários do site. De ambos os jeitos, não são levados em consideração aspectos peculiares do texto enquanto música, tais quais cantabilidade, ritmo, sentido, rima e naturalidade<sup>20</sup>. Na maioria das vezes, só há preocupação com a semântica, com a tradução quase que literal de palavra por palavra.

O termo mais comum utilizado para tratar das músicas traduzidas é versão. De acordo com Franzon (2008 apud MEINBERG, 2015, p. 11), “a tradução (ideal) da canção é uma segunda versão de uma canção fonte que permite que os valores essenciais da canção sejam reproduzidos em uma língua de chegada. Na prática, este é um ideal impossível”. Algo que ocorre bastante é que uma nova letra totalmente diferente seja criada em outro idioma aproveitando apenas a parte instrumental da música de origem, desconsiderando o seu sentido inicial.

No Brasil é muito raro que tradutores profissionais atuem na tradução de músicas. Em geral, esse trabalho é feito por cantores, dramaturgos, letristas e compositores, que se utilizam de licenças poéticas para produzir suas versões (MEINBERG, 2015, p. 29). Em um primeiro momento, essa constatação foi incômoda. Se os tradutores profissionais traduzem poesias com certa frequência, por que não faziam o mesmo com as músicas? Se os tradutores também trabalhassem com música, o “problema” das traduções puramente semânticas nos sites citadas acima talvez pudesse ser resolvido. Essas primeiras ideias podem ser refutadas levando em consideração que, embora haja aspectos semelhantes, a tradução de música se dá de maneira distinta da de poesia. Pode-se pensar que a letra de uma música é poesia, porém o arranjo final conta com mais elementos, tais quais melodia, harmonia, tonalidade, instrumentos, etc. A música, assim como o filme, não possui apenas signos linguísticos, mas sistemas semióticos que o tradutor precisa levar em consideração.

---

<sup>20</sup> Os cinco conceitos citados fazem parte do chamado Princípio do Pentatlo de Peter Low, LOW (2005 apud MEINBERG, 2015, p. 44)

Os estudos sobre tradução musical são mais raros. Em Meinberg (2015, p. 30) observa-se que “os limites nebulosos entre "tradução", "adaptação", "versão", "reescrita", etc. e a difusão de traduções anônimas e não reconhecidas, normalmente tem limitado as pesquisas dentre as práticas de tradução observáveis e não canonizadas”. Os estudos encontrados, por sua vez, tendem a tratar a música apenas como versão, e não tradução. Também não há uma definição concreta de versão e sua relação com adaptação ou tradução. O que define ou separa esses três conceitos abre margem para novos estudos e pesquisas.

Um dos argumentos utilizados em Meinberg (2015, p. 31) na tentativa de explicar o porquê da falta de pesquisas acadêmicas na área de tradução musical e suas dificuldades está relacionado ao fato de tais pesquisas exigirem uma abordagem multidisciplinar. Somente a pesquisa teórica não daria conta de incluir todas as peculiaridades da música enquanto produto, uma vez que uma música não é composta apenas pela letra, mas também por melodia e performance, além de haver toda uma questão sensorial que pode ser considerada como intraduzível. Dessa maneira, o estudo de questões práticas e características da área da música torna-se indispensável para um estudo mais completo, situação que, em geral, não é provida nos estudos de tradução.

## CAPÍTULO 3 – PET SEMATARY

### 3.1 Diferentes materialidades e seus lançamentos

O livro *Pet Sematary* foi publicado pela primeira vez em inglês em novembro de 1983. Sua tradução para o português, *O Cemitério*, foi publicada logo no ano seguinte, em 1984.



Figura 1: Capa do livro em inglês – edição utilizada neste estudo.<sup>22</sup>

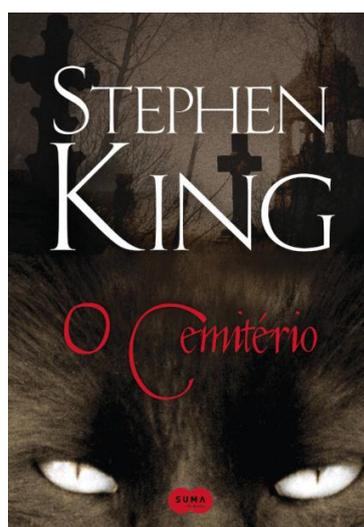


Figura 2: Capa do livro em português - edição utilizada neste estudo.<sup>21</sup>

Já o filme foi lançado em abril de 1989 nos Estados Unidos e teve sua estreia no Brasil em outubro desse mesmo ano. Ainda em 1989, a banda *Ramones* lançou a música cujo refrão enfaticamente entoa "*I don't wanna be buried in a Pet Sematary, I don't want to live my life again*".

Veja a seguir as capas dos DVDs lançados nos Estados Unidos e no Brasil e também uma imagem da banda *Ramones* no cenário da gravação do clipe da música *Pet Sematary*.

<sup>21</sup> Disponível em: [https://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro\\_id=4895971&qld=90&l=430&a=-1](https://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=4895971&qld=90&l=430&a=-1). Acesso em 19/10/2018.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/91ndIrptO4L.jpg>. Acesso em 19/10/2018.

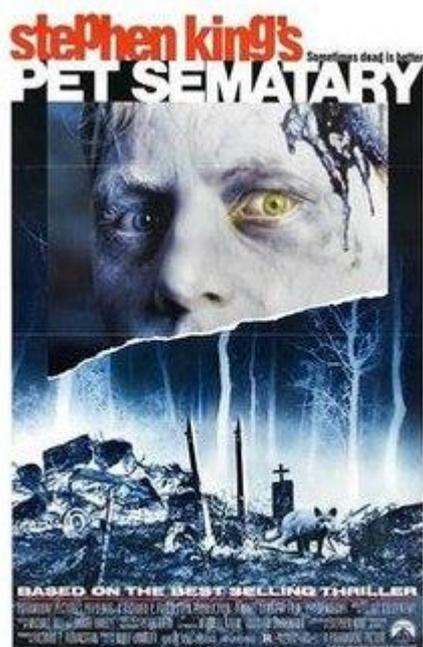


Figura 4: Capa do DVD em inglês.<sup>24</sup>



Figura 3: Capa do DVD em português.<sup>23</sup>



Figura 5: Banda Ramones na gravação do clipe da música Pet Sematary.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiyq6L-1pLeAhVEi5AKHaQ0ck4QjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fproduto.mercadolivre.com.br%2FMLB-703434589-dvd-original-do-filme-o-cemiterio-maldito-JM&psig=AOvVaw276MARcy2LmvERdsnoGBuB&ust=1540044458612590>. Acesso em 19/10/2018;

<sup>24</sup> Disponível em:

[https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwijn9\\_uG05LeAhUIfpAKHYFtCq8QjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FPet\\_Sematary\\_\(1989\\_film\)&psig=AOvVaw12oSXR3kJTvrWkSKEByhBT&ust=1540043427516186](https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwijn9_uG05LeAhUIfpAKHYFtCq8QjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2Fwiki%2FPet_Sematary_(1989_film)&psig=AOvVaw12oSXR3kJTvrWkSKEByhBT&ust=1540043427516186). Acesso em 19/10/2018.

<sup>25</sup> Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwju2O-P3JLeAhVDhZAKHceXDC4QjRx6BAgBEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.imdb.com%2Ftitle%2Ftt6842660%2Fmediaviewer%2Frm2297710848&psig=AOvVaw2EaHcnGAo6E2ICVurZQRsp&ust=1540045826092391>. Acesso em 19/10/2018.

## 3.2 Análise das cenas

O recorte da cena foi definido partindo de dois parágrafos específicos da música; os que contêm mais elementos que conversam com as respectivas cenas nas outras materialidades. A partir deles, foram identificadas as partes do livro e do filme que correspondem a seu conteúdo, que contam os mesmos acontecimentos. Os parágrafos selecionados são mostrados logo abaixo e sua análise, na próxima seção deste capítulo.

*Follow Victor to the sacred place,  
This ain't a dream, I can't escape,  
Molars and fangs, the clicking of bones,  
Spirits moaning among the tombstones,  
And the night, when the moon is bright,  
Someone cries, something ain't right.*

*The moon is full, the air is still,  
All of a sudden I feel a chill,  
Victor is grinning, flesh rotting away,  
Skeletons dance, I curse this day,  
And the night when the wolves cry out,  
Listen close and you can hear me shout.*

A cena escolhida mostra, basicamente, o momento em que Louis vai ao cemitério de animais, seguindo o garoto que morrera recentemente sob seus cuidados na enfermaria da universidade onde trabalha, Victor Pascow. O garoto o acorda em uma espécie de sonho, chama-o para ir ao cemitério e diz algumas coisas que se confundem como conselhos ou ameaças. Nas linhas abaixo, serão observados principalmente os efeitos sonoros, alguns elementos inseridos ou “retirados” e as imagens que retratam o cenário, e o modo como eles traduzem as linhas escritas de King. Também são levadas em consideração a terceira e a quarta estrofe da música dos *Ramones*, com base nas quais o recorte das cenas foi feito. A música também reflete elementos do cenário, da confusão e tensão de Louis, da caracterização do cemitério e do momento de ida ao “local sagrado” em meio ao sono.

### 3.2.1 Cenas do filme e do livro

#### CENA 1

No livro, Louis é acordado pelo som de uma forte pancada. Senta-se imediatamente e fica imaginando se um de seus filhos caiu. Há uma breve narração do ambiente:

“Then the moon sailed out from behind a cloud, flooding the room with cold white light” (KING, 2017, p. 95)

“Mas a lua saiu de trás de uma nuvem, inundou o quarto com uma luz branca, fria” (KING, 2013, p. 87).

Só então Louis vê Victor Pascow no vão da porta e descobre de onde veio o barulho que o acordou. Na cena correspondente do filme, a câmera vai se aproximando aos poucos de Louis e Rachel dormindo em sua cama. É utilizado o efeito sonoro de grilos cricrilando, que aumenta gradativamente conforme a câmera se aproxima (figura 6), até que um baque muito alto se sobressai ao barulho dos grilos e acorda Louis.



Figura 6: Louis e Rachel dormindo, logo antes de Louis ser acordado pelo barulho de Pascow, momento em que a câmera se aproxima e o som dos grilos aumenta. FILME [00:19:42]

O som dos grilos utilizado como efeito sonoro, associado ao movimento de aproximação da câmera, auxilia na construção do suspense na cena. Esses recursos são utilizados como uma tradução que difere, em certos aspectos, dos recursos utilizados no livro, que são as descrições. A escolha da equipe responsável pelo filme, por exemplo, em não explicitar que o primeiro pensamento de Louis fora apenas que Ellie ou Gage pudesse ter

caído, faz com que a cena filmada seja mais direta do que a do livro. Faz-se uma tradução intersemiótica, influenciada pelos suportes e meios empregados na construção da "nova" cena. Conforme já mencionado em Plaza (1987, p. 1), a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, pois cria sua própria verdade. Nesse caso, são os diferentes recursos que criam a sua própria verdade ao reproduzir a cena em questão.

## CENA 2

No parágrafo seguinte, a situação dos machucados de Pascow é descrita da seguinte maneira:

<p>“He stood there with his head bashed in behind the left temple. The blood had dried on his face in maroon stripes like Indian warpaint. His collarbone jutted whitely. He was grinning”. (KING, 2017, p. 95)</p>	<p>“Estava ali, a cabeça destroçada atrás da têmpora esquerda. O sangue secara em seu rosto, formando listras avermelhadas como uma pintura indígena. A clavícula se projetava, esbranquiçada. Sorria”. (KING, 2013, p. 87).</p>
---	--

No livro em inglês, a palavra utilizada para se referir ao ato de sorrir de Pascow é *grinning*, em vez de *smile*, que é um termo mais comum para designar tal ação. *Grinning* trata-se de um sorriso não feliz, sem prazer, um sorriso amarelo. Já *smile*, refere-se simplesmente ao ato de sorrir. Mário Molina traduz apenas para “sorria”, colocação em português que, levando em conta o contexto, parece suficiente para permitir que o leitor entenda que não se trata exatamente de um sorriso amigável. A palavra *grinning* também é utilizada na música *Pet Sematary*, conforme veremos adiante.

Pascow o chama para ir com ele visitar alguns lugares. Louis olha para o lado e vê Rachel dormindo e pensa, agora com uma sensação reconfortante:

<p><i>“It’s a dream (...) The dead do not return; it is physiologically impossible. This young man is in an autopsy drawer in Bangor with the pathologist’s tattoo - a Y-cut stitched back up - on him. The pathologist probably tossed his brain into his chest cavity after taking a tissue sample and filled up the skull cavity with brown paper to prevent leaking - simpler than trying to fit the brain back into</i></p>	<p><i>“É um sonho (...) Mas os mortos não voltam; é fisiologicamente impossível. Este rapaz está numa gaveta de autópsia em Bangor, com a cicatriz do legista – uma incisão em forma de Y – costurada no corpo. Provavelmente, após tirar uma amostra do tecido, o legista enfiou o cérebro na cavidade do tórax e, para evitar vazamentos, encheu o crânio com papel</i></p>
--	---

<p><i>the skull like a jigsaw piece into a puzzle</i>". (KING, 2017, p. 96).</p>	<p><i>marrom – o que era mais simples do que tentar encaixar o cérebro de volta no crânio, como uma peça num quebra-cabeça</i>". (KING, 2013, p. 87 - 88).</p>
--	--

No recorte acima, tem-se o termo "cicatriz do legista" para traduzir *pathologist's tattoo*. O termo *tattoo* não se refere a uma cicatriz, mas a uma marca ou sinal. O uso do termo "cicatriz" provoca então certa ambiguidade, uma vez que não leva ao sentido de uma marca que foi deixada pelo legista. Nesse mesmo recorte, tem-se "papel marrom" para traduzir *brown paper*. Foi realizada uma tradução literal da cor, mas *brown paper* se refere a papel pardo, um tipo de papel, e não à cor. Embora não prejudique o entendimento da cena, o fato de o texto traduzido explicitar a cor pode levar o leitor a se perguntar o porquê de a cor ser necessariamente marrom e não outra.

Voltando à narrativa, Louis ainda lembra que um de seus tios, Carl, é quem lhe contara sobre essa e outras práticas dos legistas que deixariam Rachel extremamente assustada ou incomodada, por causa da sua fobia de morte. Louis tenta convencer-se de que Pascow não estava de fato em seu quarto, mas sim numa gaveta refrigerada com uma etiqueta no dedão do pé e, com certeza, sem um calção vermelho de ginástica.



Figura 7: Victor Pascow parado na porta de Louis com o calção vermelho de ginástica, após acordar Louis. FILME [00:19:59]

No filme, Pascow também o chama dizendo que eles têm lugares para visitar. Espera alguns segundos encostado na porta (figura 7) e desaparece logo em seguida. Os devaneios posteriores de Louis, a respeito do que se faz com os corpos após a autópsia, não são retratados. A questão da fobia da Rachel, embora apareça em outros momentos do filme, também não é retomada nessa cena em particular. O filme apenas mostra Louis aliviado ao olhar para sua esposa, provavelmente tendo em mente a ideia de que se trata apenas de um sonho, mas Pascow aproxima-se da cama e repete o convite.

No romance há nessa cena a narrativa de pensamentos do personagem Louis que não são retratados no filme. A escolha de retirá-los também dessa parte contribui para a fluidez e manutenção do clima de suspense na cena. Pode-se até dizer que houve uma transformação da cena, uma vez que os efeitos de sentido mudam; no livro, há espaço para humor e descontração, enquanto no filme, não há brechas nos acontecimentos. De acordo com Diniz (1999, p. 32-33), como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura nova. Assim, a nova estrutura (nesse caso, a cena do filme) deve ser vista também como uma obra autônoma e não apenas como transformação da outra (da escrita do livro). A tradução intersemiótica tende a ser realizada a partir do que constitui sentido dentro de seu processo. No livro todo, ao longo de mais de 400 páginas, há "pausas" nos pensamentos ou

acontecimentos ruins, o que torna a leitura mais dinâmica e divertida, mesmo que o final seja trágico. Já o filme, com pouco menos de 2 horas de duração e classificado dentro do gênero terror, não apresenta tanto espaço para humor.

### CENA 3

Louis levanta-se e vai atrás de Pascow em direção à saída da casa, ainda pensando que está apenas sonhando. No livro, Pascow não abre a porta, mas passa através dela. Louis, encantado com tal habilidade, fica pensando se era daquele jeito mesmo que aquilo acontecia e que, então, qualquer um seria capaz de atravessar pela porta. E ele realmente tenta... mas dá de cara na porta. Pascow desaparece e Louis pensa que ele “simplesmente deixou de existir”, como comumente acontece com pessoas, coisas e lugares nos sonhos. Louis fica pensando:

“First you were standing nude by a swimming pool with a raging hardon, discussing the possibilities of wife swapping with, say, Roger and Missy Dandrige; then you blinked and you were climbing the side of a Hawaiian volcano. Maybe he did lost Pascow because this was the beginning of Act II”. (KING, 2017, p. 97).	“Primeiro você estava nu do lado de uma piscina, com um grande tesão, e sua esposa discutia as possibilidades de uma transa conjunta com, digamos, Roger e srta. Dandrige; depois, num piscar de olhos, você passa a escalar a encosta de um vulcão havaiano. Talvez Pascow tivesse sumido porque o sonho ia entrar num segundo ato”. (KING, 2013, p. 88).
---	--

Nesse devaneio de Louis, há dois termos obscenos que não são traduzidos “ao pé da letra”: *raging hardon* e *wife swapping*. No primeiro deles, que se refere à ereção masculina, o tradutor opta apenas pelo termo “grande tesão”, não especificando as condições físicas do personagem, embora seja possível imaginá-las. O segundo termo, *wife swapping*, refere-se à troca de esposas, o que passa a ideia de que apenas um ficaria com a esposa do outro e vice-versa. Já o termo traduzido, “transa conjunta”, passa a ideia de que as quatro pessoas envolvidas iriam ter uma relação entre si.

No filme, eles apenas passam pelos cômodos da casa até que cheguem à saída, acompanhados por uma música de suspense de fundo que, em determinado momento, é interrompida por outro baque, quando Pascow coloca a mão no ombro de Louis (figura 8) para chamá-lo novamente. Louis lhe diz que não estava gostando daquele sonho, ainda apegado à possibilidade de ser mesmo apenas um sonho. Novamente, os pensamentos

divertidos de Louis não são retratados no filme, assim como a sua tentativa de atravessar a porta sem abri-la, o que causaria efeitos de humor.

Sabe-se que o objetivo de filmes de terror não é fazer rir, mas causar medo, apreensão, pavor ou até mesmo reflexão. Mesmo assim, muitos espectadores consideram esse tipo de filme engraçado, talvez por parecerem falsos demais, talvez por não os relacionarem à realidade ou por qualquer outro motivo pessoal. Diniz (1999, 33-34) reconhece que de fato o leitor ou o espectador age ativamente no processo de significação e produção de sentido, uma vez que adiciona sua bagagem, suas ideias e impressões pessoais à obra. Dessa forma, a tradução é feita pelos responsáveis pela adaptação fílmica no primeiro momento, quando inserem suas impressões pessoais e aquilo que faz sentido dentro do processo, e, posteriormente, por aquele que irá assistir ao filme, que lê a obra de acordo com a sua bagagem pessoal.



Figura 8: Pascow com a mão no ombro de Louis, ainda dentro da casa, chamando-o novamente. FILME [00:21:11]

#### CENA 4

Louis vê Pascow no início da trilha. No livro, tem-se a seguinte descrição a respeito de como Louis se sentia:

“Now fear came, entering softly, sifting	“Agora o medo o atingiu de verdade, entrou
--	--

through the hollow places of his body and filling them up with dirty smoke. He didn't want to go up there. He halted". (KING, 2017, p. 97).	suavemente por dentro dele, filtrou-se pelos poros e ocupou os espaços vazios de seu corpo como o vapor de uma fumaça suja. Não queria ir até lá. Parou". (KING, 2013, p. 89).
---	--

Louis segue com sensações ruins no estômago e pensando sobre seu medo, seu “sonho” e sua incapacidade de, mesmo tendo estudado por muitos anos, impedir a morte de Pascow. Sentia-se incomodado pelo fato de o “sonho” ser muito real; lembrava-se dos nódulos do tapete que sentiu embaixo dos pés ao levantar da cama e de não ter conseguido atravessar a parede. Também estava sentindo o orvalho da relva e folhas espetando-o. Ainda lutava com a ideia de aquilo ser só um sonho, até que percebeu:

<i>“I am following a dead man into the woods, I am following a dead man up to the Pet Sematary, and this is no dream. God help me, this is no dream. This is happening”.</i> (KING, 2013, p. 98).	<i>“Estou seguindo um morto pelos bosques, estou seguindo um morto até o cemitério de bichos e não é um sonho. Deus me ajude, não é um sonho. Isso está acontecendo”</i> (KING, 2013, p. 89).
---	---

No trecho acima, King escreve o pensamento de Louis utilizando o termo *Pet Sematary*, mantendo o erro de grafia. Já o tradutor utiliza o termo “cemitério de bichos”, corrigindo a palavra e mantendo o termo “bichos”, em vez de animais.

Mesmo com esses pensamentos, continuando a seguir Pascow pela trilha, Louis

“tried desperately to hold on to the dream idea. It wouldn't wash”. (KING, 2017, p. 99).	“procurava desesperadamente agarrar-se à ideia do sonho. Ela não parecia resistir à prova”. (KING, 2013, p. 90).
--	--

À primeira vista, “resistir à prova” pareceu-me fora de contexto. Posteriormente, notei uma tentativa do tradutor de traduzir uma expressão idiomática por outra. A expressão em inglês tem o sentido de algo que não vai ser aceito ou não terá crédito. Ainda assim, “não resistir à prova” não tem o mesmo sentido de algo que não será aceito.

Neste momento, pode-se voltar a Britto (2012, p. 13), que afirma que a maior dificuldade ao traduzir não está apenas em “saber o nome das coisas no idioma estrangeiro”, mas em saber como traduzir levando em conta as diferenças entre as línguas e os contextos de leitura e circulação. Aqui, Mario Molina não faz uma tradução apenas lexical, mas traduz a expressão inteira do inglês por uma expressão utilizada na língua portuguesa.

O filme retrata os personagens seguindo pela trilha que Jud havia mostrado, que leva ao cemitério. Nessa cena, também há o uso de um recurso sonoro, através de uma música instrumental para causar suspense. Louis o segue pela trilha quase que sem piscar, como se estivesse enfeitiçado (figura 9).



Figura 9: Louis segue Victor para o “lugar sagrado”. FILME [00:21:38]

Os pensamentos de Louis nesse trecho do livro deixam de ser engraçados e passam a ser desesperados, refletindo a mudança de seu estado de espírito. Ainda assim, esses pensamentos não são explicitados no filme. É possível perceber então a opção da equipe responsável pelo filme por não inserir nenhum desses pensamentos, independentemente de seu conteúdo.

#### CENA 5

A chegada deles ao cemitério é narrada da seguinte maneira:

<p>“They reached the clearing, and the moon sailed free of its reef of clouds again, bathing the graveyard with ghastly effulgence. The leaning markers - bits of board and tin cans that had been cut with a father’s tinsnips and then hammered into rude squares, chipped chunks of shale and slate - stood out with three-dimensional clarity, casting shadows perfectly black and defined”. (KING, 2017, p. 99).</p>	<p>“Atingiram a clareira e a lua reapareceu livre de sua muralha de nuvens, banhando o cemitério com fantasmagórico esplendor. As lápides - tábuas, pedaços de lata cortados com os alicates dos pais e depois martelados em quadrados toscos, pedaços lascados de pedra, pedaços de ardósia - projetavam-se com uma nitidez tridimensional, lançando sombras negras, perfeitamente definidas” (KING, 2013, p. 90).</p>
---	---

Louis começa a chorar após olhar para Pascow ao lado da placa da lápide do gato Smucky, na qual estava escrito que ele era obediente. Pascow levanta um dos braços e aponta para um lugar onde árvores caídas haviam se transformado em um monte de ossos. Trata-se do mesmo lugar de onde Jud Crandall, alarmado, mandara Ellie sair, naquela primeira visita que a família fizera à trilha, logo em seus primeiros dias após a mudança. Os ossos que Louis avistara, após o gesto de Pascow, estavam se mexendo.

<p>“They writhed and clicked together, mandibles and femurs and ulnas and molars and incisors; he saw the grinning skulls of humans and animals. Fingerbones clattered. Here the remains of a foot flexed its pallid joints. Ah, it was moving; it was <i>creeping</i> - ”. (KING, 2017, p. 100).</p>	<p>“Deslocavam-se e, estalando, uniam-se uns aos outros: mandíbulas, fêmures, cúbitos, molares e incisivos - via os crânios sorridentes de homens e animais. Os ossos dos dedos chocalhavam. Num dos cantos, os restos de um pé flexionavam as juntas descarnadas. Ah, aquilo estava se mexendo; estava se <i>arrastando...</i>” (KING, 2013, p. 90).</p>
---	---

Nota-se a opção do tradutor ao utilizar a expressão “num dos cantos” para traduzir a palavra *here*, em vez de utilizar “aqui” ou outro advérbio. O uso do “aqui” resulta em uma aproximação do leitor ao narrador, passando a impressão de que o narrador também está vivendo o que narra, uma vez que é necessário estar presente para relatar algo que acontece “aqui”. “Num dos cantos”, por outro lado, provoca certo distanciamento do leitor e do narrador, pois reforça que ambos estão do lado de fora da cena, são apenas espectadores.

Ainda nesse trecho, a palavra *creeping*, no livro em inglês, é traduzida em português como *se arrastando*. Mesmo que *creep* traga a ideia de algo mais repugnante do que simplesmente algo que se arraste, é possível imaginar a cena de maneiras parecidas em ambas

as edições. Um detalhe de edição da tradução em português chama a atenção: a palavra *arrastando* está em itálico e seguida de reticências. O livro em geral apresenta palavras estrangeiras em itálico, ou transcrições dos pensamentos dos personagens, mas nesse caso provavelmente utiliza essa edição para reforçar o clima de tensão e a ideia de que as coisas ainda poderiam piorar. No livro em inglês, por sua vez, usa-se um traço (-) para dar ênfase à palavra. Esse traço é utilizado também em outros momentos no livro, junto a palavras informais, como um recurso visual, em vez de apenas um sinal gráfico.

Louis fixa-se na ideia de que precisa acordar. Mas não consegue acordar (e nem gritar), apesar de ficar pensando:

<p>“<i>You got to scream yourself awake doesn’t matter if you scare Rachel Ellie Gage wake the whole household the whole neighborhood got to scream yourself awake screamscreamscreamyourselfawakeawakea wake</i>”. (KING, 2017, p. 100).</p>	<p>“<i>Você precisa despertar num grito não importa que assuste Rachel, Ellie, Gage, que acorde toda a casa, a vizinhança, você grita e acorda griiitagriiitaeacordacorda...</i>” (KING, 2013, p. 90).</p>
---	--

O modo como a passagem acima é escrita em inglês retrata um desespero muito mais intenso, através de um fluxo de pensamentos acelerado: sem vírgulas e sem se preocupar com construções “completas”. A tradução em português traz mais “calma”, está mais bem estruturada gramaticalmente e sintaticamente. Além disso, a mistura das palavras “grita e acorda” ao final, que cria uma palavra nova, é reduzida, o que também contribui para o ritmo mais lento.

Louis cai de joelhos e Pascow lhe diz:

<p>“The door must not be opened (...) Don’t go beyond, no matter how much you feel you need to, Doctor. The barrier was not made to be broken. Remember this: there is more power here than you know. <i>It</i> is old and always restless. Remember”. (KING, 2017, p. 100).</p>	<p>“A porta não deve ser aberta. (...) Não ultrapasse este limite, doutor, por mais que tenha vontade de fazê-lo. A barreira não foi feita para ser violada. Não esqueça: há mais poder aqui do que o senhor imagina. <i>Isto</i> é um lugar antigo e estará sempre inquieto. Não esqueça” (KING, 2013, p. 91).</p>
--	---

Nota-se novamente o uso da edição como recurso visual. *It*, em inglês, ou “Isto”, em português, são escritos em itálico, mesmo não sendo palavras estrangeiras ou referentes a

pensamentos. Esse recurso é provavelmente utilizado para enfatizar aquilo a que as palavras se referem: no caso, o “simitério” e todas as suas complicações.

Pascow continua falando com Louis, mas parecia que estava falando em uma língua estrangeira, e “amigo” era o mais próximo que poderia compreender. Aproximando-se de Louis, Pascow lhe diz que a sua destruição e a de tudo o que ele ama está muito próxima.

“He was close enough for Louis to be able to smell death on him. Pascow, reaching for him. The soft, maddening click of the bones”. (KING, 2017, p. 101).	“Pascow estava muito perto e Louis podia sentir o cheiro da morte que havia nele. Pascow estendeu a mão para ele. O leve e enlouquecedor estalar dos ossos” (KING, 2013, p. 91).
---	--

Por fim, Louis perde o equilíbrio e tudo a sua volta parece girar,

“but still he heard the click of moving bones in the moonlit crypt of the night” (KING, 2017, p. 101).	“mas ainda ouvia, na profundeza enlustrada daquela noite, o chocalhar dos ossos em movimento” (KING, 2013, p. 91).
--	--

A construção *the click of moving bones*, utilizada em três momentos diferentes nas linhas anteriores, é também utilizada na música *Pet Sematary*, conforme apresentado adiante.

No filme, essa cena é retratada de maneira mais sucinta. Os ossos em movimento não aparecem e tem-se apenas uma visão geral da entrada do “simitério” (figura 10). Esse local aparece de maneira estática durante alguns segundos.



Figura 10: Entrada do “simitério”. FILME [00:22:05]

Pascow diz a Louis que aquele é o lugar onde os mortos falam e Louis repete algumas vezes que quer acordar. Pascow lhe diz também que não importa o quanto sinta que precisa, ele não deve avançar até *o local onde os mortos andam*, e aponta para a entrada do que seria o cemitério *Micmac* novamente. Nessa cena, a luz azul vai crescendo gradualmente, acompanhada por um som musical metálico também crescente, característico de cenas de suspense, e por um barulho que poderia ser de folhas secas queimando, sendo pisadas ou levadas pelo vento.

Após a leitura do livro, foi possível associar o som inserido nessa cena até mesmo ao som que ossos em movimento fariam. Provavelmente, alguém que tivesse feito a leitura apenas uma vez, ou escutado a música sem maiores atenções, não faria tal associação. Porém, devido ao intenso contato que tenho com as três obras, tal associação pareceu-me natural.

A omissão dos ossos em movimento foi realizada apenas no filme, uma vez que a música também menciona esse momento e o livro o menciona de forma enfática. De acordo com Plaza (1987, p.45), em uma tradução intersemiótica, tornam-se mais relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos. Se olharmos o filme como uma obra autônoma, embora ainda reconhecendo sua relação com o livro, esse acontecimento em específico não se torna indispensável para a compreensão geral da cena.



Figura 11: Caminho que leva ao cemitério *Micmac* iluminado após ser apontado por Victor Pascow. FILME [00:22:31]

Louis então cai de joelhos repetindo insistentemente que quer acordar. Pascow, por sua vez, começa a levitar e desaparece, ficando transparente aos poucos. Fala novamente, ecoando que a barreira não deve ser cruzada. Louis cai deitado no chão, debatendo-se como se estivesse com frio ou em completo desespero, e diz que a culpa da morte de Pascow não é sua, que ele já estava quase morto quando o trouxeram. Pascow apenas diz que *o solo adiante é podre*. Após isso, Louis acorda em sua cama, aliviado por tudo não ter passado de um sonho. Empurra o lençol, olha para seus pés e vê que estão sujos de terra e gravetos.

A última frase dita por Pascow [00:22:43] ganhou várias traduções. Na legenda em português, ela foi dita como “A terra além da barreira é podre”. No áudio em português, “O chão adiante é amargo”. Já no áudio em inglês, “*the ground beyond is sour*”. É comum que a tradução na legenda contenha palavras diferentes da tradução do áudio. Porém, coincidentemente ou não, “*the ground beyond is sour*”<sup>26</sup> traduz uma frase utilizada em outros momentos do livro. Trata-se de “*The soil of a man’s heart is stonier, Louis*” (KING, 2017, p. 84). Ela é traduzida para o português como “O solo do coração de um homem é mais empedernido, Louis” (KING, 2013, p. 78). Essa frase é direcionada a Louis em diversos

---

<sup>26</sup> A construção “*the ground beyond is sour*” é mais uma referência à bíblia. Um solo caracterizado como *sour ground*, ou *salt ground*, é improdutivo.

momentos da história; ora o vizinho Jud Crandall a fala para Louis, ora Pascow. O fato de dois personagens diferentes que não se conhecem falarem exatamente a mesma coisa para Louis já mostra a relevância da fala para a história e que há algo de errado e externo à “lógica”, àquilo que seria considerado natural.

Tratando-se de escolhas lexicais, “empedernido” talvez não seja a ideal. Por mais que um tradutor automático<sup>27</sup> a dê como sugestão, ainda é uma palavra pouco conhecida. Além disso, o texto todo da tradução em português possui uma linguagem bem simples e não utiliza um vocabulário rebuscado. Assim, essa escolha causa certo estranhamento no leitor e dificulta a compreensão da frase.

Também é possível olhar essa tradução em relação ao sentido. Utilizarei aqui traduções minhas que acredito mais se encaixarem no contexto da história: “O solo do coração de um homem é mais pedregoso” e “O solo adiante é amargo”. Amargo aqui não se refere a sabor, mas a uma característica que denota algo no mesmo sentido da frase anterior; algo pedregoso, duro, complicado de lidar. Além disso, ao dizer a respeito do solo do coração de um homem, o autor não é literal, mas utiliza uma figura de linguagem. Essa figura é aproveitada no momento da tradução ou adaptação para o filme para se referir ao solo do cemitério, no qual os corpos são enterrados. Assim, o coração do homem é comparado ao solo do cemitério e realmente pode-se considerar que, na história, ambos são responsáveis pelas coisas ruins que acontecem após um animal ou um ser humano ser enterrado ali. O cemitério é que tem os poderes “mágicos” que propiciam que um morto retorne à vida, mas foi o “coração” de Louis que o fez enterrar ali primeiramente Churchill, tentando evitar o sofrimento de sua filha, e posteriormente, seu filho Gage, tentando acabar com o sofrimento de toda a família e provavelmente com o próprio sentimento de culpa.

### 3.2.2 Cenas da música

Voltemos ao recorte selecionado da música:

*Follow Victor to the sacred place,  
This ain't a dream, I can't escape,  
Molars and fangs, the clicking of bones,*

---

<sup>27</sup> É o caso, por exemplo do Google Tradutor, disponível em: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR#en/pt/stonier>. Acesso em 31/08/2018.

*Spirits moaning among the tombstones,  
And the night, when the moon is bright,  
Someone cries, something ain't right.*

*The moon is full, the air is still,  
All of a sudden I feel a chill,  
Victor is grinning, flesh rotting away,  
Skeletons dance, I curse this day,  
And the night when the wolves cry out,  
Listen close and you can hear me shout.*

A letra, escrita em primeira pessoa, possui seis versos por estrofe e um esquema de rimas emparelhadas *aabbcc*, no qual a última palavra da primeira linha rima com a última palavra da segunda linha, a última palavra da terceira, com a última palavra da quarta e assim por diante. Provavelmente devido à construção das rimas, ora a letra apresenta elementos iguais aos escritos no livro e ora permite-se criar, inserindo novos elementos que se relacionam ao cenário e/ou à temática da história.

Em relação a seu conteúdo, logo na primeira linha da segunda estrofe, o personagem já menciona que está seguindo Victor para o lugar "sagrado". Trata-se de Louis, que segue Victor Pascow até o cemitério, em uma clara referência à cena comentada acima, como aparece na figura 9. A música não explicita que eles apenas chegam até o cemitério de animais, e não ao cemitério *Micmac*. O fato de haver dois cemitérios diferentes na história e de ser adotado o título *Pet Sematary* nos três formatos apresentados, pode resultar em confusão. O uso do adjetivo sagrado, por sua vez, poderia tratar-se de uma ironia, uma vez que o local é amaldiçoado, o contrário de sagrado, ou apenas indicar que coisas sobrenaturais acontecem ali, assim como também pode acontecer em lugares considerados sagrados.

Sabe-se que, para Lefevere (2007), a tradução uma forma de reescritura. O autor (2007, p. 13) considera que todos os meios de manipular a literatura são responsáveis, em igual ou maior proporção que os próprios escritores, pela recepção e sobrevivência de uma obra. Os exemplos de manipulação citados são: tradução, antologia, historiografia, crítica e edição. Porém, essa música também não representaria uma forma de reescritura do livro *Pet Sematary*? É provável que muitas pessoas tenham conhecido o livro após conhecer a música, e vice-versa. Em Lefevere (2007, p. 82), os termos tradução/adaptação são utilizados em conjunto para designar reescritura, o que reforça a ideia de que a música é uma

tradução/adaptação do livro e, conseqüentemente, de sua reescritura, assim como o filme também representa outra reescritura.

Voltando à história, no livro e no filme, Louis fica a princípio em uma espécie de “dúvida” entre seguir ou não Pascoe. Ele não quer segui-lo, mas sente uma compulsão muito forte e o faz. A todo momento - no caminho pela trilha, na chegada, no tempo que passam no cemitério e até mesmo quando acorda no dia seguinte, antes de ver seus pés sujos de terra -, Louis busca apegar-se à ideia de que seja apenas um sonho, entrando em uma discussão consigo mesmo e com a lógica e a razão. Ora conclui que é apenas um sonho e sente-se mais calmo, ora pensa que aquilo está acontecendo de verdade e se desespera. Um desses momentos é retratado na música com as frases *This ain't a dream, I can't escape*.

Na terceira linha, são citados os molares e presas e o chacoalhar ou estalar dos ossos, que faz referência aos ossos em movimento mencionados no livro. Mas enquanto a música só cita molares e presas, o livro menciona mandíbulas, fêmures, cúbitos, molares e incisivos e ainda acrescenta crânios *sorridentes* de homens e animais, já revelando que no cemitério não foram enterrados apenas animais.

Na quarta linha, fala-se em espíritos que estão gemendo entre as lápides. No livro e no filme, não há menção direta a espíritos; trata-se de um dos exemplos em que o compositor insere elementos externos. Ainda assim, mantém a verossimilhança da letra, uma vez que é plausível imaginar que pode haver espíritos "manifestando-se" em um cemitério.

Nas duas próximas linhas, diz-se que à noite, quando a lua está brilhando, alguém chora e algo não está certo. No livro, a lua é mencionada logo no primeiro parágrafo, em uma breve descrição do cenário, enquanto Louis ainda dormia e é mencionada novamente quando eles chegam ao início da trilha e quando estão no cemitério. No filme, a luz do luar auxilia na composição do cenário e como fonte de iluminação. A imagem mental que o leitor cria ao pensar na lua e a imagem propriamente dita que o espectador vê nas cenas do filme auxiliam na composição de um ambiente sombrio. O fato de alguém chorar, por sua vez, provavelmente refere-se ao momento narrado no livro e no filme em que Louis cai no chão e começa a chorar em desespero. E a confirmação de que *algo está errado* apenas fortalece a ideia de que coisas ruins estão por vir.

Na primeira linha da estrofe seguinte, a lua é novamente mencionada, mas acrescentando o adjetivo “cheia”. O uso da palavra *still* para caracterizar o ar provavelmente

foi feito para formar a rima com a palavra *chill*, do próximo verso. O calafrio sentido de repente provavelmente refere-se a algum dos momentos em que Louis tem uma sensação mais intensa, quando se dá conta de que não está sonhando, ou quando cai no chão em desespero.

Na terceira linha, tem-se que Victor está sorrindo e com sua carne apodrecendo. A palavra utilizada na música é *grinning*, assim como no livro. A situação do corpo de Victor Pascow também é bem retratada no filme e descrita no livro. Na quarta, são mencionados “esqueletos dançando”, o que remete aos ossos em movimento avistados por Louis já mencionados. Já no próximo verso, o compositor insere mais um elemento que não é mencionado nos textos nos outros formatos: lobos uivando. Ainda assim, esse novo elemento parece encaixar-se bem no contexto da história, uma vez que é muito comum o som de uivos ser utilizado como efeito sonoro em ambientes “sombrios”.

Por fim, o personagem diz que se ouvir de perto, é possível ouvi-lo gritar, provavelmente referindo-se ao momento final da cena, em que Louis grita insistentemente que quer acordar, ou buscando ampliar a tensão descrita na letra da música.

Mesmo que a música ora traga trechos com exatamente as mesmas palavras contidas no livro, ora insira novos elementos, é possível identificar nela uma tradução que incorpora partes do livro e do filme. Assim como uma tradução interlingual e isomórfica de música que mantivesse os aspectos particulares da música não seria feita palavra a palavra, a música enquanto tradução intersemiótica também não é feita. É possível relacionar essa música enquanto tradução com a ideia de Campos (1985, p. 78-79), que exprime a sua insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original).

Assim como Pound (apud Campos, 1985), em suas traduções de poesia, é considerado por alguns como um traidor da letra do original, mas fiel ao “espírito” e ao “clima”, pode-se considerar que essa tradução em formato de música mantém o espírito e o clima que também identificamos no livro e no filme. Dessa forma, há o acréscimo de efeitos novos e variantes, que são “autorizados” pelo original em sua linha de invenção. Em Campos (1985, p. 18), reconhece-se um produto que deixa de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, que transcende a fidelidade ao significado para ser fiel ao espírito transladado, ao signo estético e à sua carga conceitual.

## CONCLUSÃO

Antes do início deste trabalho, tradução e adaptação se colocavam para mim em pontos dicotômicos: considerava que a tradução estava relacionada majoritariamente à palavra, enquanto a adaptação necessariamente envolveria figuras (tanto em forma de desenho, quanto de vídeo) ou grandes mudanças em relação à forma. Além disso, tinha a ideia de que uma adaptação implicaria perda. Ao trabalhar com três textos de mesmo nome, mesma história e formatos diferentes, como textos autônomos e também inter-relacionados, esses conceitos puderam ser expandidos. A liberdade de olhar para um filme como adaptação fílmica ou tradução, uma música como reescrita ou tradução, ou qualquer outra combinação de rótulos que parecesse prudente, fez com que eu percebesse que não existem perdas ou (falta de) fidelidade. Todos os textos, em maior ou menor grau, fazem releituras de outros textos. E, mesmo que incorporem elementos já utilizados, são textos novos.

As releituras de um texto auxiliam na recepção e na perpetuação das obras. De acordo com Lefevere (2007, p. 14), o valor intrínseco de uma obra acaba possuindo um papel muito menor do que geralmente suposto. Sabe-se que há fatores que podem ser mais relevantes, tais quais o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação. As traduções que foram aqui comentadas estão entre as formas de manipulação de *Pet Sematary*. Assim, a existência e a aceitação do filme e da música homônimos contribuem para a recepção e a perpetuação do livro.

Lefevere (2007), propõe que há dois principais fatores que controlarão a recepção de uma obra ou autor: os profissionais da área da literatura e o mecenato, que, composto pelos poderes de pessoas e instituições, engloba fatores ideológicos, econômicos e relacionados ao *status*. Ainda de acordo com Lefevere (2007, p. 37), pode-se dizer que, no caso dos *best sellers*, o mecenato é diferente, uma vez que seu sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos e não traz *status*, ao menos não aos olhos da elite literária, que tem um estilo próprio, busca preservá-lo e tende a enxergar os *best sellers* como literatura de massa e popular, de qualidade inferior.

Há diversos fatores que contribuíram para que *Pet Sematary* fosse considerado um *best seller* do século XXI. Entre eles, podemos citar: a) o prestígio que o autor consolidou ao longo de sua carreira, o que resulta em uma aceitação de seus textos em editoras e livrarias e

também da formação de um público leitor fiel; b) as traduções/releituras de seus livros terem sido publicadas em tantos países; c) sua releitura em formato de filme, que ampliou o público para aqueles que não têm o hábito de ler e d) sua releitura em formato de música, que ampliou o público para os fãs da banda *Ramones* e do *punk* em geral..

Uma simples leitura por si só das obras nos três formatos aqui trabalhados provavelmente não possibilitaria que o leitor fizesse determinadas associações, como é o caso, por exemplo, de conseguir ouvir o barulho de ossos estalando no filme ou perceber que a maneira como a cena foi montada para causar um clima de tensão do início ao fim, sem pausas, foi proposital e difere da maneira como foi montada no livro. Essas três obras, por mais que possam ser compreendidas separadamente, complementam-se quando observadas em conjunto, levando o leitor, espectador e ouvinte a uma nova compreensão e, conseqüentemente, a novos efeitos de sentido.

Campos (1997, p. 204) acredita que escrever significará, cada vez mais, reescrever e remastigar. Dessa forma, entende ser impossível assumir a tradição de um poema moderno sem levar em conta a sua intertextualidade. Acredito ser impossível também assumir tradição de qualquer obra sem levar em conta suas traduções (e o contexto envolvido). Assim, por mais que possibilite a compreensão da história, apenas a leitura do livro, ou apenas assistir ao filme ou ouvir a música, não permitiria ao leitor ter contato com parte relevante da intertextualidade e tradição da obra.

É indispensável que levemos em conta a existência de diversas possibilidades. Há espectadores que nem ao menos conhecerão o livro ou a música, portanto, a adaptação fílmica irá apresentar-se apenas como um filme independente. Outros, conforme já mencionado, serão leitores assíduos e criarão a expectativa irreal de que o filme seja igual ao livro. Em nenhum desses casos, tem-se uma visão real de filme como tradução ou adaptação, uma vez que não se assumem as modificações trazidas em cada sistema de signos ou releitura. A função de uma adaptação irá diferir de acordo com o contexto de seus receptores, sejam eles parte do público ou críticos. São essas variáveis que irão direcionar o reconhecimento do valor de uma obra como “original” ou como adaptação.

Assim, retorno às questões previamente mencionadas em Diniz (1999, p. 42): Será que toda adaptação se apresenta para os espectadores como adaptação/tradução de textos anteriores? Qual é a função da adaptação fílmica? Funciona como adaptação? É considerada

como adaptação pelo público e pelos críticos? É avaliada pelo seu valor como filme? Ou por ser adaptação de determinada obra?

Para responder tais perguntas, faz-se necessário um amplo estudo que entre em contato diretamente com os espectadores, na busca por conhecer a maneira como cada um deles entende adaptação. Se um filme for visto apenas como uma adaptação completamente dependente do livro original, dificilmente um espectador se dará por satisfeito. Porém, se levado em consideração o seu valor como filme, o telespectador poderá notar as construções de sentido dentro do próprio filme, as escolhas que fazem sentido nesse formato. Como visto em Plaza (1987, p. 1), a operação tradutora, vista como trânsito criativo de linguagens, não tem a ver com a fidelidade, pois cria sua própria verdade e uma forte relação entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

O estudo das relações entre diferentes traduções e adaptações é importante, uma vez que estamos em contato praticamente o tempo todo com tais releituras; seja em ambiente de trabalho, universitário ou no lazer. Em um mundo globalizado, os textos tendem a conversar cada vez mais entre si, o que atenua os limites e as noções de fidelidade. Além disso, ainda há pouco estudo no Brasil principalmente em relação à tradução de música e sua relação com outros tipos de texto dentro dos Estudos da Tradução.

Podemos adotar diferentes nomes para as releituras realizadas da história em questão: tradução literária, tradução intersemiótica, tradução fílmica, tradução para música, tradução, adaptação, adaptação fílmica, reescritura ou transcrição. Este trabalho não objetivou criticar este ou aquele termo, ou de tentar encontrar qual seria o termo ideal. Buscou-se ampliar as noções de definição de cada um deles e observar que estão mais entrelaçados do que geralmente se pensa. Independentemente do termo utilizado, reconhecemos aqui que, na tradução/adaptação de um livro para um outro idioma, para filme ou para música, não há perdas ou falta de fidelidade, apenas leituras diferentes, seja de quem produz, seja de quem lê, assiste ou ouve.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gabriela Amaral. *As Duas Faces do Medo: Análise dos mecanismos de produção do medo nos livros de Stephen King e nos filmes adaptados destes*. Universidade Federal da Bahia: Faculdade de Comunicação. Salvador, 2003. Monografia (Graduação em Comunicação Social).
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada: Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada e Hinos do Povo de Deus. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Edição em letra grande*. Barueri (SP): Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil*. 2 ed. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- BÍBLIA. *A Bíblia da Mulher. Almeida Revista e Corrigida*. Barueri - SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.
- CAMPOS, H. *A Poética da Tradução, A Arte no Horizonte do Provável*, p. 98-111 apud PLAZA, 2003, p. 28
- DINIZ, Thaís. F. N.. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. 1. ed. Ouro Preto, MG: UFOP, 1999. 189 p .
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.
- KING, Stephen. *O Cemitério*. Tradução Mario Molina - 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva - Suma das Letras, 2013.
- KING, Stephen. *Pet Sematary*. New York: Pocket Books Fiction, 2017.
- KNEIPP, Sérgio R. *A influência da linguagem cinematográfica na moderna prosa de horror - um estudo de caso, o Iluminado, de Stephen King*. Universidade de Brasília - UnB: Instituto de Letras. Brasília, 2011. 217 p.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2008.
- MARIZ, Flávia Najar Gonzales. *Bons sonhos ou bons pesadelos: os medos e elementos infantis na obra de Stephen King*. Orientador: Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro. Rio de Janeiro, 2015. Monografia (Graduação em Produção Editorial) — Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- MASSA, Isadora B. *Uma análise da tradução de voz de personagem da obra *Different Seasons*, de Stephen King*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. 141 p.
- MEINBERG, Adriana F. *Tradução e música: Versões cantáveis de canções populares*. Unicamp: IEL. Campinas, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269515>. Acesso em 19/11/2018

MILTON, J. Tradução & adaptação. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C. C. e STUPIELLO, ÉNA. (Orgs). Tradução de Thaís Polegato de Souza. Tradução & perspectivas teóricas e práticas. São Paulo: Editora UNESP, 2015 pp. 17-43. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 25/02/2019.

NÓBREGA, Thelma M.; TÁPIA, Marcelo (orgs). Haroldo de Campos Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PET SEMATARY. Direção: Mary Lambert. Produção: Richard P. Rubinstein. Estados Unidos, Paramount Collection: 1989

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987

RAMONES. *Pet Sematary*. Brain Drain. New York City: Sire, 1989. Studio album, side 2, track 7.

## ANEXO 1 – MÚSICA *PET SEMATARY* NA ÍNTEGRA

### Pet Sematary – Ramones

Under the arc of a weather stain boards,  
Ancient goblins, and warlords,  
Come out of the ground, not making a sound,  
The smell of death is all around,  
And the night when the cold wind blows, No one cares, nobody knows.

I don't want to be buried in a Pet Sematary,  
I don't want to live my life again.  
I don't want to be buried in a Pet Sematary,  
I don't want to live my life again.

Follow Victor to the sacred place,  
This ain't a dream, I can't escape,  
Molars and fangs, the clicking of bones,  
Spirits moaning among the tombstones,  
And the night, when the moon is bright,  
Someone cries, something ain't right.

The moon is full, the air is still,  
All of a sudden I feel a chill,  
Victor is grinning, flesh rotting away,  
Skeletons dance, I curse this day,  
And the night when the wolves cry out,  
Listen close and you can hear me shout.

I don't want to be buried in a Pet Sematary,  
I don't want to live my life again.  
I don't want to be buried in a Pet Sematary,  
I don't want to live my life again, oh no, oh no  
I don't want to live my life again, oh no, oh oh,  
I don't want to live my life again, oh no no no  
I don't want to live my life again, oh oh<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Disponível em: [https://www.google.com.br/search?biw=1242&bih=602&ei=vu-JW\\_jvGa3W5gKE9Jj4Cg&q=ramones+official+lyrics+pet+sematary&oq=ramones+official+lyrics+pet+sematary&gs\\_l=psy-ab.3..33i22i29i30k113.5409.9336.0.9946.25.17.2.0.0.0.272.1843.0j2j6.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..17.8.1315...0i22i30k1.0.X\\_uciJ-SEyo](https://www.google.com.br/search?biw=1242&bih=602&ei=vu-JW_jvGa3W5gKE9Jj4Cg&q=ramones+official+lyrics+pet+sematary&oq=ramones+official+lyrics+pet+sematary&gs_l=psy-ab.3..33i22i29i30k113.5409.9336.0.9946.25.17.2.0.0.0.272.1843.0j2j6.8.0....0...1c.1.64.psy-ab..17.8.1315...0i22i30k1.0.X_uciJ-SEyo). Acesso em: 31/08/2018.