



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**Franciane Costa de Sousa**

**Uma abordagem culturalista na tradução intersemiótica do conto**  
***The Masque of the Red Death* para a série de TV *Contos do Edgar***

**Teresina – PI**  
**2017**

**Franciane Costa de Sousa**

**Uma abordagem culturalista na tradução intersemiótica do conto  
*The Masque of the Red Death* para a série de TV *Contos do Edgar***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI), como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Wellington Borges Gomes

**Teresina – PI  
2017**

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras  
Serviço de Processamento Técnico

S725u Sousa, Franciane Costa de.  
Uma abordagem culturalista na tradução intersemiótica do conto *The Masque of the Red Death* para a série de TV *Contos do Edgar* / Franciane Costa de Sousa. – 2017.  
92 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2017.  
Orientação: Prof. Dr. Francisco Wellington Borges Gomes.

1. Abordagem Culturalista. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Teoria dos Polissistemas. 4. Semiótica. 5. Literatura Gótica. I. Título.

CDD 401.41

FRANCIANE COSTA DE SOUSA

**Uma abordagem culturalista na tradução intersemiótica do conto  
*The Masque of the Red Death* para a série de TV *Contos do Edgar***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI), como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, área de concentração Estudos da Linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Francisco Wellington Borges Gomes  
Presidente (Orientador) – LETRAS – UFPI

---

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro  
Membro Interno - LETRAS - UFPI

---

Profa. Dra. Ana Cláudia Oliveira Silva  
Membro Externo - LETRAS - UFPI

**Teresina – PI  
2017**

Ao meu pai (*in memoriam*), por sempre ter me incentivado a buscar as coisas que realmente importam: as que proporcionam felicidade e realização.  
À minha mãe e meus irmãos, pelos momentos de apoio e incentivo para que eu continuasse minha jornada no mestrado.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao orientador, prof. Dr. Francisco Wellington Borges Gomes, por compartilhar um pouco de seus conhecimentos e pelas valiosas orientações; pela paciência e disponibilidade em me ajudar a resolver os problemas que surgiram no decorrer da pesquisa. Por me incentivar a melhorar cada vez mais.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI), pelos conhecimentos compartilhados, que me proporcionaram a oportunidade de crescimento acadêmico. Em especial ao professor Dr. Francisco Alves Filho, pelos conhecimentos transmitidos sobre a escrita acadêmica, que serão muito úteis na continuação da minha jornada como pesquisadora.

Ao prof. Dr. Carlos André Pinheiro e à Profa. Dra. Ana Cláudia Oliveira Silva, pela participação em minha banca de qualificação, por lerem meu texto da qualificação e contribuírem com suas sugestões, que ajudaram muito na escrita da dissertação.

Aos colegas do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Piauí, pela troca de conhecimentos.

## RESUMO

Tal como empregado por Jakobson (1997), o termo “tradução intersemiótica” refere-se à categoria de tradução na qual ocorre a transmutação de signos verbais em signos não-verbais. Ao discorrer sobre esse tipo de tradução, Plaza (2003) a caracteriza como uma transcrição de formas. A abordagem de aspectos culturais em tradução adquiriu maior destaque com os Estudos Descritivos da Tradução e a chamada “virada cultural”, que resultaram de estudos como os de Bassnett e Lefevere (1990), Lefevere (1992), e Toury (1995), que consideraram a influência da cultura no campo da tradução, fortemente influenciados pela Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990). É a partir dessas formulações teóricas que se desenvolve o presente trabalho, que se insere nos Estudos da Tradução, no campo teórico da Tradução Intersemiótica, abordando os aspectos culturais envolvidos nas escolhas de tradução do conto *The Masque of the Red Death*, de Edgar Allan Poe, para o meio audiovisual, em um episódio da série de TV *Contos do Edgar*, que foi veiculada em 2013 pelo canal a cabo Fox. Procuramos identificar de que maneira as particularidades do meio audiovisual influenciaram na transposição do texto verbal para o meio fílmico, focamos a análise nas adaptações culturais realizadas no processo de tradução, pois, na obra traduzida, a história foi ambientada em uma nova época e local. Para tanto, foram selecionados trechos do conto e cenas da série que demonstram o aspecto do medo, por ser este um elemento determinante na narrativa. Buscamos a caracterização de aspectos relevantes para a produção dos dois textos do *corpus* a partir dos elementos que compõem o polissistema literário desenvolvido por Even-Zohar (1990). Para identificar as estratégias tradutórias utilizadas na transposição do conto à série nos valem do modelo de procedimentos de tradução de Barbosa (2004), que se trata de uma proposta a partir do modelo de Vinay e Darbelnet (1977); bem como utilizamos os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização” de Venuti (1995). Realizamos, por fim, a caracterização do processo de tradução a partir da tríade do signo preconizada por Peirce (2005), identificando a ocorrência do aspecto icônico, indicial e simbólico. Os principais resultados apontam para a utilização de estratégias tradutórias que permitem maior afastamento do texto traduzido em relação ao texto de partida, o que atende às necessidades de um projeto tradutório dos responsáveis pela série que está voltado para a adaptação cultural ao contexto de chegada.

**Palavras-chave:** Abordagem Culturalista; Tradução Intersemiótica; Teoria dos Polissistemas; Semiótica; Literatura Gótica.

## ABSTRACT

Such as used by Jakobson (1997), the term “intersemiotic translation” refers to the category of translation in which occurs the transmutation of verbal signs in nonverbal signs. Regarding this type of translation, Plaza (2003) characterizes it as a transcreation of forms. The approach of cultural aspects in translation got more prominence with the Descriptive Translation Studies and the “Cultural Turn”, which resulted from studies such as Bassnett and Lefevere (1990), Lefevere (1992) and Toury (1995), which considered the influence of culture in the field of translation, strongly influenced by the Polysystems Theory, by Even-Zohar (1990). From these theoretical formulations was developed the present work, which is inserted on Translation Studies, in the theoretical field of Intersemiotic Translation, regarding the cultural aspects involved in the translation of the short story *The Masque of the Red Death*, by Edgar Allan Poe, to the audiovisual medium in an episode of the TV show *Contos do Edgar*, which was aired in 2013 by the cable television channel Fox. We tried to identify how the particularities of the audiovisual medium influenced in the transposition of the verbal text to the filmic medium. We focus the analysis in the translation process, because, in the translated work, the story is narrated in a new epoch and place. For that, fragments from the short story and scenes from the TV show that demonstrate the aspect of fear were selected, since this is a determinant element in the narrative. We tried to characterize relevant aspects to the production of both texts of the corpus from elements that compose the literary polysystem developed by Even-Zohar (1990). In order to identify the translation strategies used in the transposition of the short story to the TV show, we used the translation procedures model by Barbosa (2004), which is a proposal based on the Vinay and Darbelnet model (1977). Finally, we characterize the translation process from the triad of the sign developed by Peirce (2005), identifying the occurrence of the iconic, indicial and symbolic aspect. The main results point out the use of translation strategies that allow a greater distance from the translated text in relation to the source text, which attend to the needs of a translation project of the responsible for the TV show that is turned to the cultural adaptation to the target context.

**Keywords:** Culturalist Approach; Intersemiotic Translation; Polysystems Theory; Semiotics; Gothic Literature.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Primeira tricotomia do signo peirceano.....	39
Figura 2	Quadro “O Triunfo da Morte”, de Pieter Bruegel, sobre a Peste Negra na Europa medieval.....	65
Figura 3	Objetos expostos na loja de Cecília.....	66
Figura 4	Cecília tem a impressão de ter uma máscara cobrindo o rosto.....	69
Figura 5	Mascarado no baile de carnaval.....	72
Figura 6	Cecília na escada de casa, cercada de grades após o ataque.....	82

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Procedimentos de tradução de Vinay e Darbelnet (1977).....	27
Tabela 2	Modelo de procedimentos de tradução de Barbosa (2004).....	28

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA</b> .....	16
<b>2.1 TV/Cinema e Literatura</b> .....	18
<b>2.2 Estratégias Tradutórias</b> .....	24
<b>2.3 Teoria dos Polissistemas</b> .....	33
<b>3 SEMIÓTICA PEIRCEANA</b> .....	37
<b>4 LITERATURA DE INSPIRAÇÃO GÓTICA EM EDGAR ALLAN POE</b> .....	44
<b>5 METODOLOGIA</b> .....	48
<b>5.1 Tipo de Pesquisa</b> .....	48
<b>5.2 Constituição do <i>Corpus</i></b> .....	49
<b>5.3 Procedimentos Metodológicos</b> .....	51
<b>6 ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE “THE MASQUE OF THE RED DEATH” PARA A SÉRIE “CONTOS DO EDGAR”</b> .....	53
<b>6.1 Contexto de Produção do Conto <i>The Masque of the Red Death</i> e da Série <i>Contos do Edgar</i></b> .....	53
<b>6.2 Domesticação x Estrangeirização</b> .....	63
<b>6.3 Adaptação x Equivalência</b> .....	71
<b>6.4 Icônico, Indicial e Simbólico</b> .....	75
<b>6.5 A Construção do medo da morte</b> .....	79
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	89

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura, desde muito tempo, vem sendo fonte de traduções intersemióticas para o cinema e a TV. Por exemplo, o filme “Viagem à Lua”, de Georges Méliès, teve seu roteiro construído a partir de uma obra de Julio Verne (BERGAN, 2011, p. 13), fato que ocorreu em 1902, praticamente com o advento da sétima arte. E, desde então, essa prática de transposição entre a literatura e o meio fílmico tem sido recorrente, permitindo o contato do grande público com essas obras.

Considerando as formas de tradução classificadas por Jakobson (1997), essa transposição de textos literários a fílmicos se enquadra no que o autor denomina de tradução intersemiótica ou transmutação, na qual os signos são transpostos de um meio verbal para um meio não-verbal.

Nessa pesquisa, propomo-nos a estudar essa forma de tradução, mais precisamente a transposição de um texto literário para a TV. Portanto, o trabalho se insere no campo dos Estudos da Tradução e se desenvolve a partir da abordagem da tradução intersemiótica, considerada como o processo tradutório que envolve a transposição de signos de um meio semiótico a outro (PLAZA, 2003).

O *corpus* do presente trabalho é composto pelo conto *The Masque of The Red Death*, de Edgar Allan Poe, e por sua tradução em um episódio da série de TV *Contos do Edgar*. Focamos a análise nos aspectos culturais que influenciaram na tradução em questão, uma vez que a inserção da obra em um novo contexto tenha demandado adaptações à cultura de chegada. Considerando que o conto e a série tenham no aspecto do medo um desencadeador das ações dos personagens, centramos também as análises em trechos do conto e cenas da série que demonstrem como esse aspecto foi construído na narrativa.

O conto *The Masque of the Red Death* foi publicado em 1842, na revista *Graham's Magazine*, no entanto, a ambientação da narrativa em um baile de máscaras permite inferir que a história se passa, provavelmente, no século XVI ou XVII. Por sua vez, na tradução desta obra para a série de TV, os produtores ambientaram a história na cidade de São Paulo da época atual. A série foi veiculada no ano de 2013, pelo canal a cabo Fox. Desse modo, as diferenças entre os contextos nos quais se desenvolveram o conto e a série influenciaram na maneira

como o texto foi traduzido, pois, a transposição da história a um novo contexto caracteriza uma abordagem tradutória voltada à recepção da obra traduzida. Podemos relacionar essa perspectiva que considera aspectos da cultura de chegada ao conceito de equivalência dinâmica de Nida (1964), segundo o qual a tradução ocorre de modo a reproduzir os mesmos efeitos do original, no entanto, considerando nesse processo a influência dos aspectos culturais do contexto em que a tradução é produzida.

A obra de Edgar Allan Poe tem como característica marcante e primordial a inspiração gótica, que pode ser observada nos cenários de suas histórias, que, muitas vezes, ocorrem em um meio aristocrático e são ambientadas em castelos. Outra característica que aproxima o autor dessa forma de literatura está na temática do horror. Tendo publicado suas principais obras nas décadas de 1830 e 1840, o autor compartilha da tendência gótica seguida por alguns de seus contemporâneos românticos; no entanto, seu estilo pessoal é dotado de um terror psicológico marcante, dedicando especial destaque para as sensações que são vividas pelos personagens em suas histórias, centralizando, assim, o horror não tanto nas ações que se passam na narrativa, mas na agonia que se passa na mente dos personagens.

O conto abordado neste trabalho foi publicado pela primeira vez em 1842, sob o título *The Mask of the Red Death: a fantasy*, na revista *Graham's Magazine*, na qual o escritor trabalhava na época. Em linhas gerais, o conto está centrado numa devastadora epidemia chamada de “Morte Vermelha”, que causa sintomas terríveis e é fatal. Diante desse acontecimento traumático, o protagonista Príncipe Próspero resolve se trancar em seu castelo e oferece um baile de máscaras a convidados da nobreza, como forma de entretenimento durante o tempo em que estão fugindo da epidemia, no entanto, apesar da suposta segurança sob a qual estavam os convidados, uma figura misteriosa adentra ao baile e todos os convidados, incluindo o príncipe, são mortos.

Na série *Contos do Edgar*, este conto foi traduzido em um episódio intitulado *Cecília*, e foi ao ar em 2013 pelo canal a cabo Fox. Nele, temos a protagonista Cecília passando por um acontecimento traumático, um ataque de um intruso em sua própria casa, o que a leva a um estado de medo e paranoia após tal

acontecimento. Assim como o príncipe do conto de Poe, ela também lança mão de todos os recursos de segurança de que dispunha para fugir do perigo a que foi submetida. Porém, diante do medo e das alucinações que a acometeram, a protagonista acaba sucumbindo ao desespero e comete suicídio.

Percebemos que a proposta da série de trazer as histórias de E.A. Poe para um cenário brasileiro da época atual traz consigo a necessidade de adaptações culturais, que podem ser observadas desde o cenário, passando pelos personagens e, em especial, na mudança de temática adotada, na qual se aborda um tema atual e recorrente no ambiente de chegada da obra. Considerando o fato de serem os aspectos culturais de fundamental importância para o processo tradutório, em especial sob uma perspectiva funcional de tradução (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 1995; LEFEVERE, 1992), procuramos observar de que maneira fatores desta ordem influenciaram na tradução intersemiótica analisada neste trabalho.

Assim, o que intencionamos nessa pesquisa é analisar que aspectos culturais da cultura de chegada tiveram influência na tradução intersemiótica em questão, e de que modo essa influência pode determinar as escolhas e estratégias de tradução adotadas pelos produtores da série. Bem como procuramos caracterizar a construção do medo no conto e na série, a partir das análises de trechos do conto e de cenas da série que apresentem tal aspecto, que é essencial na construção de ambas as narrativas.

Por conseguinte, objetivamos analisar as escolhas tradutórias realizadas na transposição da obra de Edgar Allan Poe para a série de TV brasileira, levando em consideração a busca pela manutenção e a subversão de aspectos culturais na cultura de chegada.

Procuramos, ainda, analisar como ocorreu a construção do significado nos dois meios semióticos e as implicações do processo de transposição de um meio semiótico a outro, considerando que o signo significa de maneiras diferentes em cada meio. O meio audiovisual dispõe de recursos diversos para a construção do significado, som e imagem trabalham simultaneamente nessa construção, o que implica a utilização de elementos novos em relação aos utilizados na construção de significado de textos verbais.

Por fim, procuramos analisar as estratégias de tradução adotadas no processo de transposição da obra *The Masque of the Red Death* para a TV brasileira; desse modo, buscamos identificar as estratégias de manutenção e subversão do sentido do texto de partida na cultura de chegada, sob a ótica da perspectiva culturalista dos Estudos da Tradução (TOURY, 1995; BASSNETT; LEFEVERE, 1990; LEFEVERE, 1992; EVEN-ZOHAR, 1990).

A dissertação presente está estruturada em Introdução, três capítulos sobre o referencial teórico, um capítulo metodológico e um capítulo dedicado às análises da pesquisa.

No capítulo 2, apresentamos o referencial teórico relacionado à atividade de tradução intersemiótica. Na seção 2.1, abordamos as diferenças com relação aos textos representados nos dois meios semióticos envolvidos na tradução em questão, a literatura e a TV; o que intencionamos nessa parte é discutir as particularidades de um e de outro meio, e como essas características são decisivas para a maneira como ocorre o processo tradutório. Na seção 2.2, procuramos discorrer acerca dos procedimentos técnicos de tradução, apresentando o modelo de Barbosa (2004), que será utilizado na análise das estratégias tradutórias da tradução intersemiótica objeto deste trabalho; consideramos importante para a pesquisa abordar estratégias tradutórias, no intuito de entender a tradução que estamos analisando a partir dos possíveis procedimentos utilizados pelos tradutores. Por fim, a seção 2.3 aborda a Teoria dos Polissistemas, que foi desenvolvida por Even-Zohar (1990), é uma das bases de análise do presente trabalho, a partir da qual buscamos caracterizar o contexto de produção das obras de partida e de chegada, considerando os elementos do polissistema literário (Instituição, Repertório, Produtor, etc.) e de que forma influenciaram na composição do conto e na tradução para a série televisiva.

O capítulo 3 é dedicado à semiótica peirceana. Apresentamos conceituações e categorizações acerca do signo, que é o centro da teoria semiótica de Peirce. São abordadas duas tricotomias propostas pelo autor. A primeira diz respeito às categorias gerais do pensamento e da experiência, divididas em Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Outra tricotomia abordada é a classificação do signo em Icônico, Indicial e Simbólico.

No quarto capítulo, abordamos aspectos inerentes à literatura gótica, mais precisamente, aqueles utilizados por Edgar Allan Poe em suas obras. Essa caracterização se mostra essencial para o entendimento da obra do escritor e do conto que estamos analisando neste trabalho.

O capítulo 5 expõe a metodologia adotada na pesquisa e encontra-se dividido em três seções, na seção 5.1 procuramos expor o tipo de pesquisa que estamos realizando, em seguida, nos dedicamos a realizar uma caracterização do *corpus* selecionado na seção 5.2, e, por último, na seção 5.3 descrevemos os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa.

No capítulo 6, nos dedicamos às análises; para tanto, realizamos uma divisão em cinco seções. Na seção 6.1 procedemos à caracterização dos elementos do polissistema literário relacionados à obra envolvida, no intuito de identificar no contexto de produção da obra e de sua tradução aspectos essenciais para o entendimento de ambos os textos. Na seção 6.2 buscamos identificar estratégias de domesticação e estrangeirização, a partir de como tais conceitos foram debatidos por Venuti (1995), para traçar um panorama das estratégias tradutórias de aproximação e afastamento do texto traduzido em relação ao texto de partida. A seção 6.3 é dedicada às análises das estratégias de Adaptação e Equivalência, conceitos formulados em Barbosa (2004). Na seção 6.4 procuramos analisar a tradução do conto à série a partir da tríade sógnica icônico, indicial e simbólico de Peirce (2005). Na seção 6.5 analisamos a construção do medo no conto e na série, tomando como base cenas e trechos que tenham mais presente essa temática do medo, que é essencial na construção da narrativa.



## 2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A tradução intersemiótica se caracteriza como uma das formas de tradução audiovisual. Ao adotar o termo “Tradução Audiovisual”, Carvalho (2005) a designa como:

O conjunto de práticas que envolve principalmente a tradução oral e escrita de programas e filmes de gêneros e formatos variados, exibidos ou transmitidos em cinemas, aparelhos de televisão ou computadores e veiculados através de diversos meios eletrônicos, digitais e analógicos, tais como filmes cinematográficos, fitas VHS, DVDs, arquivos de computador e transmissões via satélite. (CARVALHO, 2005, p. 25)

Os meios audiovisuais, como a televisão e o cinema, fazem parte do cotidiano e estão em constante evolução a partir das próprias necessidades de seus usuários. Atrelada a esse processo, a tradução audiovisual permite o acesso às produções audiovisuais veiculadas por diversos canais de comunicação, tais como o visual (caso da audiodescrição) ou o sonoro (legendagem e dublagem, por exemplo), a um público que, até há pouco tempo, não tinha acesso a eles. Nesse sentido, a tradução audiovisual visa a facilitar o acesso a determinado produto veiculado nesses meios, que surgem a partir da demanda por divulgação dos produtos audiovisuais em novos ambientes ou a novos usuários.

Apoiando-nos na pesquisa realizada por Carvalho (2005) e na coletânea de artigos organizada por Gambier e Gottlieb (2001), podemos citar como algumas das modalidades de tradução audiovisual: a *legendagem*, que consiste na inserção de legendas que traduzem a fala dos personagens; a *dublagem*, que consiste na substituição do áudio das falas dos personagens no idioma original pelo áudio com falas traduzidas; o *voice over*, em que o áudio com as falas traduzidas é sobreposto ao áudio original, porém sem apagá-lo; a *interpretação*, que é a tradução interlingual<sup>1</sup> realizada em tempo real, em programas com transmissão ao vivo, por exemplo; a *audiodescrição* (audio vision), caracterizada pela tradução das impressões visuais sob a forma de texto falado, voltada ao auxílio de pessoas com

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo no sentido atribuído por Jakobson (1997) em sua classificação das formas de tradução, na qual a tradução interlingual é definida como sendo a que ocorre de uma língua para outra.

deficiência visual; a *interpretação para linguagem de sinais*, que consiste na tradução de uma língua para a linguagem de sinais, voltada ao auxílio de deficientes auditivos; e a *tradução intersemiótica*, que ocorre de um meio verbal para um não-verbal, ou vice-versa. Esta última é objeto deste trabalho, e, por essa razão, nos atemos à discussão sobre essa modalidade.

Considerando a tradução como a transferência de significado de um conjunto de signos a um novo conjunto de signos, a tradução intersemiótica realiza essa transposição por meio de um processo que ocorre de um meio semiótico a outro. Ao discorrer sobre o processo de tradução, a partir da semiótica peirceana, Plaza (2003) explica que todo pensamento é uma tradução, pois ocorre por meio da transposição de signos em outros signos. Nas palavras de Plaza (2003, p. 18), “quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase signos) em outras representações que também servem como signos”. Seguindo essa perspectiva, percebemos a tradução como uma forma de interpretação do mundo, da apreensão de como as coisas são representadas por meio da linguagem.

A tradução que ocorre entre meios semióticos diferentes envolve como principal particularidade o fato de que o significado seja construído de formas diferentes, assim, “no processo tradutório, entendido como intersemiótico, um signo gerado em determinado meio semiótico translada para outro meio, precisando encontrar, nesse meio, elementos que gerem sentido, significado” (PLAZA, 2003, p. 45). O que é transmitido em uma tradução intersemiótica, bem como na maioria dos processos tradutórios, é o significado. Se levarmos em consideração a divisão dicotômica do signo em significante e significado (SAUSSURE, 2006), o que ocorre na tradução é a representação do significado a partir de novos significantes. Este significado é o resultado da reorganização do significante nos diferentes suportes; por essa razão, as particularidades de construção do significado em cada meio semiótico envolvido devem ser consideradas nesse processo.

Ainda acerca do que discorre Plaza (2003), observamos que o autor concebe a tradução intersemiótica como transcrição de formas, defendendo a ideia de que “traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2003, p. 71). Desse modo, o signo é visto não

como algo que significa isoladamente, mas por meio das relações estruturais entre ele e outros signos. E a ideia de transcrição de formas se relaciona ao fato de que a transposição de um meio semiótico a outro implica que é preciso considerar as diferenças de construção de significado em meios semióticos diferentes.

Ao tipificar as formas de tradução, Jakobson (1997) caracterizou a tradução intersemiótica como aquela que ocorre a partir de signos verbais transpostos a signos não-verbais. O autor se refere a essa forma de tradução como “transmutação”, termo também utilizado por Plaza (2003), que, por sua vez, utiliza ainda expressões como “transcrição de formas” e “retextualização” para caracterizar a tradução intersemiótica. Essas denominações refletem uma postura que considera o tradutor como autor, pois ele também realiza uma composição, um processo de criação que parte de outro texto.

Apesar de que Jakobson (1997) elaborou sua tipologia das traduções, ele se referiu apenas a uma forma de tradução intersemiótica, que ocorre de signos verbais para não-verbais. Hoje, sabemos que, em parte em função das evoluções tecnológicas das mídias em geral, há variadas formas de traduções entre outros meios semióticos. Como exemplo, podemos citar os livros que se originam de filmes ou as histórias em quadrinhos que dão origem a filmes.

Neste trabalho, nos propomos a analisar a tradução de um texto literário para o meio fílmico; em virtude disso, analisaremos, na seção seguinte, alguns aspectos relevantes sobre esses dois meios semióticos que nos ajudem a entender melhor as diferenças entre eles e a maneira como ocorre essa forma de tradução.

## **2.1 TV/Cinema e Literatura**

Ao discorrer sobre a relação entre literatura e cinema, e valendo-se da semiótica peirceana para abordar tal relação, Jeha (2004) explica que o que é transposto de um sistema semiótico a outro é o significado do signo, e que no processo de tradução “o signo, por estar por um objeto e ao transmitir um significado, produzirá uma ideia mais avançada – o interpretante” (JEHA, 2004, p. 5). Assim, o signo adquire a significação por sua ligação a um objeto, a partir de um interpretante, que, por sua vez, “é um signo equivalente ao primeiro signo e se

transforma em outro signo, talvez um outro texto ou um filme” (JEHA, 2004. P.5). Diniz (1999) compartilha dessa ideia ao afirmar que o texto resultante de uma tradução intersemiótica é uma estrutura totalmente nova, “uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada, se tomada apenas como uma transformação da outra. Não pode, entretanto, negar que está intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu ‘interpretante” (DINIZ, 1999, p. 32-33). Desse modo, ambos os autores explicam o processo de tradução recorrendo ao conceito de interpretante, que de acordo com Peirce (2005) é um novo signo gerado para dar significação a um signo, ou seja, o pensamento, a interpretação, e a própria tradução, ocorrem de um signo para um novo signo, para um texto escrito, ou mesmo para um texto fílmico.

Assim, admitindo que o sentido ou interpretante de um signo pode ser transposto entre meios semióticos diferentes, as características de cada meio implicam na maneira como a significação é construída em cada um deles.

A mudança de meio semiótico é determinante na transposição do texto escrito ao audiovisual. Há grandes diferenças entre o texto representado por sinais e símbolos gráficos e aquele realizado por imagens e sons. Essas particularidades vão da composição à recepção do texto.

De acordo com as teorizações de Reimão (2004), o processo de criação do texto literário é permeado pela expectativa em torno da imaginação do leitor no sentido de que este apreenda e interprete os signos verbais escritos, responsáveis por despertar os efeitos pretendidos pelo autor. No entanto, a autora também sugere que se pensarmos para além dos aspectos estritamente linguísticos, o contexto sociocultural também exerce influência sobre a maneira como o texto é escrito.

Quando o texto verbal é transposto a outro meio, é preciso considerar que “a mudança de suporte implica uma série de mediações e mediadores que agem como co-autores do texto audiovisual: atores, coreógrafos, figurinistas, compositores e produtores musicais, iluminadores, *cameramen*, montadores, etc.” (REIMÃO, 2004, p. 108-109). A produção de programas de TV, por exemplo, está centrada em uma criação coletiva, pois envolve recursos que vão além da linguagem verbal, como imagem e som. Então, por envolver recursos diversos, há a necessidade não apenas de divisão de trabalhos, mas também de membros especializados em cada

área na equipe. Segundo Reimão (2004), o telespectador é solicitado em sua capacidade imaginativa para dar sentido ao texto audiovisual, entretanto, de forma menos intensa que no texto literário, visto que os recursos diversos como a imagem, o som e a trilha sonora trabalham conjuntamente na transmissão do significado do texto audiovisual.

Quanto à recepção dos textos literários e audiovisuais, as impressões do receptor ocorrem por meio de sentidos diferentes e com tempos de absorção da informação também diferentes. Fazendo um panorama comparativo entre livros e televisão, Reimão (2004) observa que:

Os produtos audiovisuais carregam, de maneira bem mais determinada que os textos impressos, as marcas de seu tempo de fruição [...] A velocidade do fluxo emissão-recepção nos veículos eletrônicos é determinada pelo ritmo da emissão, enquanto no texto impresso o caráter de permanência do material deixa o leitor estabelecer o seu tempo de leitura. (REIMÃO, 2004, p. 112-113).

Se pensarmos em um livro impresso em oposição a filmes exibidos em uma sessão de cinema ou séries e filmes exibidos na TV, a comparação do tempo de recepção permite observar que o livro tem a maleabilidade no tempo de leitura, e que o leitor tem, geralmente, o critério de maior ou menor velocidade de leitura, a partir de sua destreza, disponibilidade e interesse em relação a essa atividade; por outro lado, se pensarmos em exibições de filmes e séries de forma contínua nos meios citados, geralmente não há a possibilidade de controle do tempo de exibição por parte do espectador, que deve, por isso, dar atenção às cenas, sob a pena de não perceber o conteúdo satisfatoriamente. Entretanto, é preciso levar em consideração as exceções a essa característica de maior controle de emissão/recepção da leitura em relação ao audiovisual, pois, se pensarmos em formas de TV por *Streaming*, ou recursos como DVD's, esse controle também se torna possível, assim como na leitura de um livro.

Outro aspecto a ser considerado acerca da recepção de textos literários e audiovisuais é a particularidade de caracterização do público consumidor de uma e outra forma de mídia. As expectativas do público quanto aos produtos dessas duas mídias estão relacionadas aos aspectos já citados, a fruição do texto e os recursos de construção do significado. Assim, o leitor de um livro espera controlar o ritmo da

leitura e sabe que dispõe principalmente de palavras e do exercício de sua imaginação para dar significado ao que está lendo, enquanto que o espectador de um texto audiovisual possui recursos de som e imagem convergindo para a construção do significado, o que auxilia a compreensão. Entretanto, é preciso ressaltar que consideramos apenas as diferenças entre as duas mídias e não a maior ou menor facilidade de um ou outro meio, pois, tanto no livro quanto no produto audiovisual, há a exigência de conhecimentos prévios para o entendimento do texto, independentemente do suporte.

Ainda com relação à caracterização do público, sabemos que os meios audiovisuais, em especial a televisão, possuem um grande alcance de audiência, o que implica em perfis muito variados entre as pessoas que consomem essas mídias. Nesse sentido, há uma dinamicidade inerente aos produtos audiovisuais, no sentido de abarcar a audiência e manter o interesse desse público tão diverso.

Oustinoff (2011) expõe que, durante vários momentos da história da tradução, a questão da fidelidade formal (busca da manutenção, na medida do possível, da proximidade à literariedade do texto de partida) definiu a qualidade dessa atividade, e o texto traduzido foi visto apenas como uma maneira de reproduzir o original. Entretanto, com o crescimento gradativo de abordagens tradutórias voltadas à função do texto traduzido e centradas na cultura do ambiente de recepção do texto traduzido, cada vez mais se considera a tradução como uma atividade de criação, não de reprodução (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 1995; LEFEVERE, 1992; BASSNETT, 2003).

Esses diferentes modos de se conceber a tradução estiveram relacionadas ao que se entende, também, por fidelidade, pois em alguns deles essa característica é identificada com a literariedade que deveria ser reproduzida no texto traduzido. Podemos relacionar essa discussão sobre a fidelidade em tradução ao conceito aristotélico de “mímesis”, o qual trata da imitação em várias formas de representação artística; no entanto, para o filósofo grego esse conceito não se relaciona a uma mera imitação, pois, conforme coloca Palhares (2013, p. 16), a “mímesis” aristotélica “ao mesmo tempo que reproduz o real, na possibilidade, o supera, o aprimora, o melhora, modificando e recriando-o, ou seja, o termo foi concebido não no sentido da cópia, mas da criação de novos parâmetros para a observação do real”. Apesar

desse conceito se relacionar à imitação de forma geral, uma vez que essa característica está presente nas mais diversas atividades humanas, em termos de criação artística, podemos inferir que se trata de um processo que reproduz as coisas que existem, mas não se resume a isso, indo além da imitação e acrescentando algo mais, e, nesse sentido, a subjetividade do artista é determinante. Igualmente, a atividade de tradução sob a ótica culturalista não se resume a uma cópia fiel de um texto, pois, uma vez que envolve uma interpretação prévia, há a impossibilidade de resgatar exatamente o significado pretendido pelo autor.

Ainda com relação à discussão sobre conceitos como fidelidade e originalidade em tradução, estes também são citados por Benjamin (2001), que aborda questões relacionadas à atividade de tradução e às dificuldades encontradas nela. O autor discorre sobre a impossibilidade de se reproduzir uma obra de partida, em função de aspectos como a diferença estrutural entre as línguas empregadas numa tradução ou da subjetividade do processo de composição:

Subtraia-se da tradução o que se puder em termos de informação e tente-se traduzi-lo; ainda assim, restará intocável no texto aquilo a que se dirigia o trabalho do verdadeiro tradutor. Não é traduzível como a palavra poética do original, pois a relação do conteúdo com a língua é completamente diversa no original e na tradução. (BENJAMIN, 2001, p.201)

Assim, inferimos que a diferença entre a estrutura das línguas e seu funcionamento condicionado pelo contexto cultural são determinantes para a existência dessa parte intraduzível dos textos. Podemos acrescentar como fator determinante nesse fenômeno a questão da subjetividade/individualidade da composição artística, nesse caso, literária; nesse sentido temos em Benjamin (2001, p. 203) que “assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do poeta”. Percebemos que a ideia de uma tradução que resgate toda a informação de um texto é impossibilitada, também, pela particularidade de escrita e inspiração própria de composição e, por que não dizer da particularidade da tarefa tradutória, ou seja, assim como são tarefas que demandam uma finalidade própria,

também a maneira como cada indivíduo comporia um determinado texto ou o traduziria não estaria despojada da subjetividade nesse processo.

Além desses aspectos mais gerais referentes à tradução, Benjamin (2001) cita dificuldades específicas da busca pela fidelidade total, como o fato de a tentativa de tradução de palavras isoladas não resultar na língua de chegada em uma reprodução do sentido que elas possuíam na língua de partida, ou a literariedade da sintaxe, que impossibilita a reprodução do sentido. Por fim, ele conclui que “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao original, ir reconfigurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original” (BENJAMIN, 2001, p. 207). As línguas se desenvolvem de formas diferentes a partir de seu uso e do contexto sócio-cultural no qual são utilizadas, e, portanto, essas diferenças não podem ser ignoradas pelo tradutor.

Neste trabalho, nos centralizamos numa abordagem culturalista da tradução, que considera a influência da cultura no campo da tradução, e considera a recepção dos textos traduzidos como decisiva em sua produção. Dentro dessa perspectiva, o texto original não possui um *status* supremo perante a tradução, pois esta é uma atividade de composição a partir do original e contribui para que ele seja difundido. Como defendem Bassnett e Lefevere (1990), a tradução é uma das formas pelas quais uma obra pode ser reescrita, e se as obras não são reescritas, poucas são as chances de que elas sobrevivam. O termo “reescrita” se justifica pelo fato de a tradução ser vista como uma composição, sujeita aos elementos que compõem o contexto sócio-histórico em que se insere o texto traduzido.

Por conseguinte, não diferenciamos a obra literária da qual foi realizada a tradução como superior, uma vez que, diante de uma abordagem culturalista, um texto traduzido é considerado uma reescrita e se adapta ao contexto de recepção, exercendo nele a função que o original exerceu no seu contexto de composição.

Na seção seguinte, abordamos conceitos acerca de estratégias de tradução, bem como modelos e procedimentos relacionados a elas; nesse sentido, buscamos a reflexão acerca da complexidade do ato tradutório, bem como das diferentes decisões com as quais se depara o tradutor no processo de tradução. E apresentamos o modelo de Barbosa (2004), que será utilizado na análise realizada na presente pesquisa.



## 2.2 Estratégias Tradutórias

Os questionamentos acerca da atividade de tradução são tão antigos quanto a própria atividade e, ao mesmo tempo, muito variados. Como nos reitera Nida (1964, p. 61), “as definições de tradução adequada são tão numerosas e variadas quanto as pessoas que se comprometeram a discutir o assunto”. As diferentes visões do processo tradutório se relacionam às diversas abordagens teóricas já observadas nesse campo de estudo. Rodrigues (2012) discorre acerca de quatro abordagens, as quais ela denomina: abordagem de fundamentação linguística; abordagem funcional; estudos descritivos; e estudos da tradução na pós-modernidade.

Na abordagem de fundamentação linguística “concebe-se a tradução como transporte ou transferência ou substituição de significados por significados equivalentes em outra língua” (RODRIGUES, 2012, p. 355). Desse modo, o que é buscado no processo tradutório é uma reprodução do texto de partida, centrando-se apenas nele, desconsiderando, então, aspectos como o contexto de recepção e os objetivos da tradução em relação à cultura de chegada. Ou seja, a tradução é vista como uma atividade mecânica de conversão de um texto de uma língua para outra, na qual se busca a reprodução de significados e se considera que haja equivalência de palavras ou sentidos entre dois textos em si, numa atividade unilateral texto de partida/texto de chegada, na qual o texto de partida é visto como superior.

Ainda de acordo com Rodrigues (2012), na abordagem funcional o que o tradutor busca é a produção de um texto na língua de chegada que seja funcionalmente equivalente ao texto da língua de partida. Desse modo, o parâmetro função desempenhada pelo texto é considerado essencial na condução da tradução, dentro dessa abordagem:

Apesar de a abordagem funcional buscar analisar o processo tradutório, a relação que se estabelece entre o tipo de texto e o processo acaba por levar à construção de um outro objeto de pesquisa: qual seria a função desempenhada pelos textos e qual estratégia seria mais adequada a cada um dos tipos de texto. (RODRIGUES, 2012, p. 362)

Assim, a tradução, nessa abordagem, centra-se um pouco menos nos textos e acrescenta um forte determinante ocasionado pelo contexto de recepção da tradução, no sentido de se adaptar o processo tradutório e as prioridades a serem consideradas na atividade de tradução aos diferentes tipos de textos envolvidos em tal processo.

Por sua vez, os Estudos Descritivos da Tradução são, conforme Rodrigues (2012) uma vertente que se desenvolveu no final dos anos 1970 com acadêmicos trabalhando em diferentes lugares, mas com algumas ideias em comum. A autora explica que a principal ideia compartilhada era a busca pela descrição das traduções, sem a atribuição de avaliação, focando os estudos na relação entre as traduções e seus contextos de produção. Importante ressaltar outro aspecto central nessa abordagem, que é a relação entre cultura e tradução, uma vez que as traduções ocorrem em uma determinada época e cultura, então o contexto cultural acaba por exercer influência em todos os momentos do processo tradutório, da escolha do texto a ser traduzido ao direcionamento do texto final.

Sobre as teorias pós-modernas de tradução, Rodrigues (2012, p. 369) coloca que, nessa abordagem, “a diferença não é um termo negativo, algo que deve ser reprimido ou neutralizado a todo custo. Ao contrário, a diferença passa a ser objeto de estudo, na medida em que se concebe a tradução como transformação”. Assim, a ideia central associada a elas é a admissão da diferença em contraste à equivalência defendida pelas teorias anteriores. Essa perspectiva pós-moderna admite a dinamicidade da significação textual, considerando, pois, que a interpretação de um texto é variável, o que implica um distanciamento em relação à ideia de um significado estável que pudesse ser resgatado fielmente, tal como teorizado na abordagem linguística da tradução.

Portanto, muitas são as discussões e formulações acerca de como traduzir, o que pode ser considerado como tradução e o que se deve privilegiar nessa atividade. Relacionada a essa discussão está o conceito de equivalência de Nida (1964), segundo o qual esta se classifica em formal e dinâmica. Esta classificação apresenta os dois pontos essenciais de discordância entre os que se dispõem a discutir a tradução, a busca da literariedade e a admissão da adaptação ao contexto de tradução.

De acordo com Nida (1964, p. 159), “equivalência formal concentra a atenção sobre a própria mensagem, em forma e conteúdo [...] o tradutor tenta reproduzir o mais literalmente e significativamente quanto possível a forma e conteúdo do original”. Essa forma de tradução prevê um deslocamento do leitor ao contexto cultural do texto original, pois está centrada na proximidade máxima à sua forma e conteúdo. Em contrapartida, “uma tradução de equivalência dinâmica visa à completa naturalidade de expressão, e tenta relacionar o receptor aos modos de comportamento relevantes no contexto da sua própria cultura” (NIDA, 1964, p. 159). Ao contrário da formal, a equivalência dinâmica está centrada no efeito produzido pelo texto, e não na forma, procurando no ambiente cultural de recepção do texto traduzido maneiras de reproduzir os efeitos do texto original. A ideia de completa naturalidade sugerida pela equivalência dinâmica está relacionada ao fato de o texto traduzido não soar como tradução, visto que esteja adaptado ao seu próprio contexto cultural.

No entanto, a ideia de equivalência de Nida (1964) prevê a estabilidade do significado do texto original, à medida que considera que se possa obter um efeito equivalente no texto traduzido, e, por essa razão, recebeu críticas dos teóricos pós-estruturalistas, que, por sua vez, consideravam a valorização do tradutor e de sua interpretação do texto como atividade criadora:

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão "neutra" e desinteressada ou um resgate comprovadamente "correto" ou "incorreto" dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (ARROJO, 2003, p. 67)

Desse modo, a abordagem de Arrojo se opõe aos conceitos de equivalência debatidos por Nida (1964) ao afirmar a impossibilidade de resgatar uma significação pretendida pelo autor de um texto, pois a tradução é fruto de uma interpretação do tradutor do texto, que recebe outras influências de um contexto diverso daquele do autor do texto de partida. A partir de uma perspectiva desconstrutivista, Arrojo (1993, p. 19), afirma que as leituras de um determinado texto são “produzidas pela ideologia, pela localização temporal, geográfica e política de um leitor, por sua

psicologia, por suas circunstâncias, toda tradução somente poderá ser fiel a essa produção”, assim, reiteramos que a atividade de tradução é proveniente de uma interpretação do tradutor, que, por sua vez, é motivada por vários aspectos do contexto no qual ele está inserido.

Aliada a essa discussão sobre a proximidade do texto de partida e de seu contexto cultural em oposição às estratégias tradutórias voltadas ao contexto cultural de chegada, temos a divisão estabelecida por Venuti (1995), que abarca duas formas de tradução, a estrangeirização e a domesticação, que revelam, respectivamente, a opção do tradutor em se aproximar da cultura de partida e da cultura de chegada.

A estrangeirização aproxima-se da cultura de partida, trazendo a cultura estrangeira para o ambiente de recepção da tradução, permitindo a identificação de que se trata de um texto traduzido e que não pertence a esse ambiente. Portanto, como estratégia de tradução, ela se aproxima do texto de partida, evidenciando a resistência às formas e estilos da cultura receptora.

A domesticação, por sua vez, torna o texto mais próximo da cultura de chegada, aparentando uma naturalidade que não permite ao leitor identificá-lo como uma tradução. Esse procedimento tradutório é relacionado ao que Venuti (1995) chama de “invisibilidade do tradutor”, descrita como a tendência de os tradutores se ocultarem em seu trabalho em virtude de se adequarem a estilos de escrita e características da cultura de chegada; essa anulação é resultado da naturalização do texto traduzido, o que confere uma fluência à leitura.

Como exemplos de domesticação, podemos citar a mudança de nomes de personagens ou de local onde se passa uma narrativa, na tentativa de tornar um texto literário traduzido natural ao seu ambiente cultural; quanto à estrangeirização, esta é representada por procedimentos como a tradução literal de expressões idiomáticas, mesmo que estas não tenham o mesmo sentido na cultura de chegada, dando a conhecer a cultura estrangeira.

Utilizaremos, então, como forma de analisar a tradução abordada neste trabalho, os conceitos desenvolvidos por Venuti (1995) descritos acima; em conjunto com um modelo de estratégias de tradução, no sentido de pormenorizar esse

trabalho tradutório aqui analisado. O modelo adotado será o de Barbosa (2004), que, por sua vez, toma como base o modelo de Vinay e Darbelnet (1977).

Portanto, antes de apresentar as teorizações de Barbosa (2004) se faz necessário apresentar o modelo de Vinay e Darbelnet (1977 apud Barbosa, 2004), que se caracteriza por dois eixos, o da tradução direta, mais próxima de uma tradução literal, e o da tradução oblíqua, que se distancia da literariedade. Abaixo, temos os procedimentos desses dois eixos com uma breve conceituação:

Tabela 1: Procedimentos de tradução de Vinay e Darbelnet (1977)

EIXO DE TRADUÇÃO DIRETA	Empréstimo	Consiste em utilizar a palavra tal como se encontra no texto de origem. É utilizado quando não há um significante no sistema de chegada para expressar o significado da palavra em questão.
	Decalque	Caso particular de empréstimo que se refere a expressões. O decalque de expressão utiliza palavras que já existem na língua de tradução, respeitando sua estrutura sintática. O decalque de estrutura utiliza as palavras existentes na língua de tradução, mas numa estrutura sintática alheia a ela.
	Tradução direta ou palavra-por-palavra	Objetiva um texto o mais próximo possível do texto de partida, e respeitando a estrutura da língua de tradução.
EIXO DE TRADUÇÃO OBLÍQUA	Transposição	Consiste em um afastamento, da forma do texto de origem, podendo haver mudanças de categoria gramatical, sem que se altere o conteúdo ou mensagem.
	Modulação	Consiste na mudança de ponto de vista ou foco da mensagem em cada uma das línguas envolvidas na tradução.
	Equivalência	Utilizada quando as duas línguas expressam a mesma situação de maneira diferente, quanto a estilo e estrutura.

	Adaptação	Aplica-se em casos nos quais a situação extralinguística mencionada no texto de partida não existe no universo cultural da língua de chegada, devendo ser recriada por meio de outra situação. Trata-se de uma equivalência de situação.
--	-----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: elaborado a partir de Barbosa (2004)

Os três primeiros procedimentos descritos acima representam uma tendência de aproximação maior, na medida do possível, do texto de partida, caracterizando o eixo da tradução direta. De outro lado, temos os quatro procedimentos restantes como pertencentes ao eixo da tradução oblíqua, uma vez que admitem um afastamento maior do texto de partida. Percebemos que os dois eixos denotam maior ou menor proximidade quanto ao texto de origem, sendo o empréstimo o procedimento que mais se aproxima, por utilizar termos sem qualquer alteração em relação ao original, e a adaptação é o procedimento que mais se distancia do original, por realizar grandes reformulações no texto.

Barbosa (2004) apresenta uma proposta de caracterização dos procedimentos técnicos da tradução, baseada no modelo de Vinay e Darbelnet (1977), utilizando também outras propostas que se basearam nos dois autores, mas reagrupando, eliminando alguns procedimentos, ou simplesmente adotando uma terminologia que considerou mais adequada. Assim, temos a proposta da autora com os seguintes procedimentos:

Tabela 2: Modelo de Procedimentos de Tradução de Barbosa (2004)

TRADUÇÃO PALAVRA-POR-PALAVRA	Mantém máxima proximidade de significado com os termos do texto de partida, bem como a mesma ordem sintática e categorias gramaticais.
TRADUÇÃO LITERAL	Busca a máxima proximidade de significado, porém admite alterações sintáticas e morfológicas.
TRANSPOSIÇÃO	Consiste na mudança de categoria gramatical de termos do texto de partida.
MODULAÇÃO	Consiste em utilizar um ponto de vista diferente na reprodução da mensagem, reflexo das diferenças no modo como as línguas interpretam as situações.
EQUIVALÊNCIA	Consiste na substituição de texto da língua de origem por outro da língua da tradução que é funcionalmente equivalente.

OMISSÃO E EXPLICITAÇÃO	A omissão consiste em suprimir termos considerados desnecessários ou repetitivos do ponto de vista da língua da tradução; a explicitação consiste no processo inverso.
COMPENSAÇÃO	Consiste em deslocar um recurso estilístico que não é possível de ser reproduzido num dado ponto do texto da língua da tradução por outro de efeito equivalente em outro ponto do texto.
RECONSTRUÇÃO DE PERÍODOS	Consiste em redividir ou reagrupar os períodos do texto de origem ao passá-los para a língua de tradução.
MELHORIAS	Consistem em não se repetir na tradução inadequações estruturais (gramaticais) cometidas no texto de origem.
TRANSFERÊNCIA	Consiste em introduzir material da língua de origem no texto da língua de chegada, como estrangeirismos (vocábulos e expressões).
EXPLICAÇÃO	Quando a compreensão pode ser prejudicada pela incorporação dos estrangeirismos, eles são substituídos por explicações do seu significado.
DECALQUE	Consiste em traduzir literalmente sintagmas ou tipos frasais da língua de origem para o texto traduzido.
ADAPTAÇÃO	Diante de uma situação descrita na língua de origem que não existe na realidade da língua de chegada, ela pode ser recriada por outra situação equivalente.

Fonte: elaborado a partir de Barbosa (2004)

O modelo de Barbosa (2004) apresenta os dois extremos, desde os procedimentos mais próximos do texto original aos que mais admitem modificações quanto a ele. Dentro de uma perspectiva culturalista da tradução, nos deparamos, em especial, com traduções que preveem alterações no sentido de aproximar o texto da cultura de chegada. Diante do tipo de texto que nos propomos a analisar neste trabalho, tradução intersemiótica de livro para TV, nos deparamos com a necessidade de delimitação quanto aos procedimentos de análise que sejam passíveis de ocorrência em traduções para o meio fílmico. Portanto, utilizamos como instrumento de análise na presente pesquisa os procedimentos de *equivalência* e de *adaptação* a partir do modelo proposto por Barbosa (2004).

No sentido de complementar nossa análise dos procedimentos tradutórios, abordamos as teorizações apresentadas por Alves, Magalhães e Pagano (2000), na obra *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*, na qual fazem uma extensa caracterização de todas as etapas do processo de tradução, apresentando estratégias diversificadas quanto a cada uma delas.

Os autores abordam o conceito de unidade de tradução, que varia de acordo com a perspectiva adotada; a extensão de texto considerado como unidade pode ir desde a palavra até a sentença ou partes maiores de texto. Diante da problemática estabelecida entre os teóricos da tradução, que está longe de um consenso, é apresentada uma conceituação que está centrada nas necessidades de tradução mobilizadas a partir dos diferentes tipos de textos a serem traduzidos:

[unidade de tradução] é um segmento do texto de partida, independente de tamanho e forma específicos, para o qual, em um dado momento, se dirige o foco de atenção do tradutor. Trata-se de um segmento em constante transformação que se modifica segundo as necessidades cognitivas e processuais do tradutor. (ALVES, MAGALHÃES E PAGANO, 2000, p. 38)

Então, a delimitação dessas unidades parte da necessidade demandada em cada tipo de texto e do critério que o tradutor considere conveniente ao seu trabalho. Mais adiante, os autores acrescentam um segundo passo no processo de tradução, que diz respeito à utilização de materiais externos, fontes textuais e recursos computacionais. Esse trabalho enciclopédico do tradutor varia de acordo com o tipo de texto que ele tem em mãos, procedimentos como a consulta de glossários e dicionários especializados numa área específica, por exemplo, se relacionam frequentemente à tradução técnica.

Além dos subsídios externos, temos as estratégias de busca de subsídios internos, como a memória e os conhecimentos prévios, que permitem fazer inferências sobre diferentes temas, sendo que “para a tradução, isto implica um maior número de alternativas de caráter semântico a serem disponibilizados no decorrer do processo tradutório” (ALVES, MAGALHÃES E PAGANO, 2000, p. 64).

Os autores apontam, ainda, os aspectos macro-textuais e micro-textuais como dados a serem levados em consideração no processo tradutório. Quanto aos primeiros, são citados o gênero do texto e seus padrões retóricos, que são informações que permitem entender a organização estrutural do texto a ser traduzido. Relacionada a essa estrutura, os aspectos micro-textuais dizem respeito a uma análise de partes menores do texto, itens lexicais e gramaticais.

Por fim, é apresentada uma proposta didática de tradução a partir de toda a teorização apresentada nessa obra. São descritos, então, sete procedimentos que



abarcam as várias etapas pelas quais passa o trabalho do tradutor: 1. Automatização; 2. Bloqueio Processual; 3. Apoio Interno; 4. Apoio Externo; 5. Combinação de Apoios Interno e Externo; 6. Priorização e Omissão de Informações; 7. Aperfeiçoamento do texto de Chegada.

Após a seleção das unidades de tradução, ocorre o que os autores chamam de “automatização”, o impulso por encontrar unidades equivalentes entre as línguas. No entanto, diante das diferenças naturais entre as línguas, a atividade tradutória se mostra muito mais complexa. Desse modo, uma tradução que se limite a essa etapa se mostraria descontextualizada e de difícil entendimento. Após a tentativa de tradução automática, o que se segue é um trabalho reflexivo, porém, antes de chegar a essa etapa, ocorre o chamado “bloqueio processual”, que seriam as dificuldades pelas quais passa o tradutor ao tentar sair da tradução automática e procurar soluções para as discrepâncias e dificuldades encontradas no processo tradutório.

Após esse bloqueio inicial, o tradutor realiza uma tradução reflexiva a partir da mobilização do “Apoio Externo” e do “Apoio Interno”. Como já exposto acima, o tradutor pode contar com recursos textuais externos que lhe disponibilizam informações sem as quais não poderia assimilar o conteúdo do texto de partida ou encontrar soluções para apresentar as informações no texto de chegada. Por sua vez, os recursos internos se referem à memória e às inferências de que dispõe o tradutor para solucionar as dificuldades encontradas na tradução. A “Combinação de Apoio Interno e Externo” é demandada pelos próprios problemas que surgem no decorrer de uma tradução, e o tradutor precisa organizar ambas as formas de informação de que dispõe.

Quanto à “Priorização e Omissão de Informações”, esta se trata de uma etapa de decisão sobre quais informações serão transpostas ao texto de chegada. Para tanto, estas escolhas se relacionam às características macro e micro-textuais, que determinam quais informações são mais relevantes ou mesmo quais tem a possibilidade de serem transpostas. Finalmente, a última etapa é o “Aperfeiçoamento do Texto de Chegada” é uma fase de revisão de todo o processo, refazendo pontos que o tradutor achar necessário.

A proposta de Alves, Magalhães e Pagano (2000) é abrangente quanto às etapas de criação pelas quais passa o tradutor. As teorizações dos autores são essenciais para o entendimento do processo tradutório, abrangendo desde a seleção de partes de texto a serem traduzidas (unidades de tradução) até os ajustes finais da fase de revisão da tradução. Diante disso, tal fundamentação apresenta-se não apenas como instrumento de auxílio aos tradutores, mas também permite uma reflexão acerca da complexidade da atividade de tradução.

Na seção seguinte, abordamos a Teoria dos Polissistemas, a partir da qual tomamos como instrumento de análise os elementos do sistema literário preconizados por Even-Zohar (1990), que serão aplicados *ao corpus* da presente pesquisa no sentido de caracterizar o contexto no qual ocorreu a composição do texto de partida e de sua tradução.

### **2.3 Teoria dos Polissistemas**

A Teoria dos Polissistemas foi desenvolvida por Even-Zohar (1990) a partir da necessidade de análise de aspectos da história da literatura israelense, e tem suas bases no Formalismo Russo e no Estruturalismo Tcheco. O termo “polissistema” foi introduzido para designar uma rede de sistemas inter-relacionados de uma sociedade.

Nessa abordagem, a literatura é vista não como uma atividade isolada na sociedade, mas integrada às demais atividades humanas. A cultura é considerada um macro-polissistema, no qual estão inseridos polissistemas (dentre eles o literário) que se interligam uns com os outros. O sistema maior da cultura também se relaciona com outros sistemas culturais. Por sua vez, a literatura traduzida é apontada por Even-Zohar (1990) como importante dentro do polissistema literário, ocupando um lugar por vezes central e por vezes periférico. As obras que ocupam o centro do polissistema literário são aquelas consideradas canonizadas, aquelas de maior prestígio, e as que ocupam a periferia são as que possuem menos prestígio.

Abrangendo as atividades ditas literárias, o polissistema literário é formado por vários componentes que são interdependentes.

Os elementos do sistema literário foram baseados no modelo comunicativo de Jakobson (1997, p. 123), que envolve os elementos básicos da comunicação, a saber: contexto; código; remetente; destinatário; contato; mensagem. A partir desses parâmetros, o autor formulou os seguintes elementos do sistema literário: instituição; repertório; produtor; consumidor; mercado; e produto.

A instituição é caracterizada como “o agregado de fatores envolvidos na manutenção da literatura como uma atividade sociocultural” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37). Desse modo, são constituintes da instituição os produtores, críticos e editores, que são as pessoas envolvidas na manutenção da literatura, bem como os meios utilizados para tanto, como os periódicos e os meios de comunicação.

O repertório é concebido como “o agregado de regras e materiais que governam a elaboração” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 39). Assim, numa sociedade, as regras que moldam aquilo que é reconhecido como literatura exercem coerção sobre as composições.

O produtor, mais do que um escritor, é um agente político, engajado em um discurso de poder que legitima o repertório que ele emprega.

O consumidor, por sua vez, não é um mero leitor, pois o consumo de uma obra vai além da leitura, pois ela pode ser realizada com objetivos de aprendizagem, interação com outros consumidores, críticos e traduções.

O mercado é formado por fatores envolvidos na compra de produtos literários e promoção de tipos de consumo. É relacionado a livrarias, editoras, clubes de leitores; está ligado à instituição.

Quanto ao produto, este não se resume às obras, mas também a fragmentos delas ou comentários, além de citações, resumos, críticas, e resenhas.

Lefevere (1992) procurou abordar as relações de poder e influência entre os integrantes do polissistema literário. O autor descreve dois mecanismos de controle: interno, no qual críticos, revisores e tradutores são responsáveis por apresentar o que pode ser considerado como repertório canônico; e externo, realizado por meio da patronagem, uma coerção estabelecida por pessoas e instituições sobre a literatura desenvolvida em uma sociedade.

Assim como Lefevere (1992), outros autores que integraram os chamados Estudos Descritivos da Tradução (HERMANS, 1985; TOURY, 1995; BASSNETT;

LEFEVERE, 1990; EVEN-ZOHAR, 1990) compartilham da abordagem que considera a influência da cultura no campo da tradução, e que procura analisar as instituições que promovem, limitam ou influenciam a produção da tradução. Essa abordagem teórica baseia-se na concepção de tradução como atividade orientada por normas culturais, que orientam desde a escolha do texto a ser traduzido até as decisões estilísticas e formais no processo tradutório, e, por fim, a divulgação e recepção.

Lefevere (1992) aborda a manipulação dentro do polissistema literário e as relações de poder entre seus elementos. Nesse sentido, ele descreve o controle interno, no qual críticos e revisores, assim como os próprios tradutores contribuem para definir o que é considerado como canônico dentro do polissistema; o autor descreve também o controle externo, nomeado de “patronagem”, que envolve a coerção de cunho ideológico de pessoas e instituições sobre a literatura de uma dada cultura.

Para o autor, a tradução é uma forma de reescrita, uma atividade sujeita às coerções ideológicas do contexto no qual é realizada, que influenciam a maneira como se apresenta uma tradução. Bassnett e Lefevere (1990) explicam que a reescrita de um texto original está sujeita à manipulação, a partir do momento em que reflete uma ideologia e uma poética, independentemente da intenção com que foi produzida.

De acordo com Bassnett e Lefevere (1990), a “fidelidade” não é concebida em tradução como “equivalência” entre palavras ou textos, mas como tentativa de fazer que o texto de destino funcione na cultura de destino do modo como funciona na cultura de origem, assim, o processo de tradução envolve grandes modificações no texto, no sentido de reescrevê-lo e fazê-lo funcionar num novo contexto, o que contribui para manter o texto vivo.

Toury (1995) compartilha dessa concepção de que as relações de poder entre os elementos do polissistema literário exercem influência sobre a tradução, e centraliza seus estudos na recepção, que considera como determinante na produção da tradução. O autor afirma que toda tradução ocorre em um dado contexto e em um momento histórico, estando por isso sujeita ao componente ideológico e às coerções culturais. Desse modo, o sucesso ou fracasso da tradução na cultura de destino não

depende da qualidade em si, mas de fatores culturais, que moldam o que é aceito como tradução em um determinado contexto. Por conseguinte, não é atribuído à tradução um julgamento ou prescrição, mas é procurada a descrição e análise das estratégias que orientam a tradução e sua recepção.

No capítulo seguinte, abordamos a semiótica peirceana em seus conceitos básicos e apresentamos a tríade do signo em icônico, indicial e simbólico, a qual será instrumento de análise da tradução intersemiótica abordada nessa pesquisa.

### 3 SEMIÓTICA PEIRCEANA

Ao definir a semiótica, Peirce (2005), que a equipara com a lógica, explica que ela se trata de uma doutrina dos signos. Ao debater a semiótica peirceana, Santaella (2007) aborda que o termo “semiótica” é proveniente da raiz grega “semeion”, que significa signo; caracterizando a semiótica como ciência dos signos, e, por consequência, de todas as linguagens. Assim como Santaella, Pignatari (2004) reitera o signo como objeto da semiótica, apontando que “toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem verbal ou não é objeto de estudo da Semiótica” (PIGNATARI, 2004, p. 15). Com isso, o autor ressalta a amplitude de processos que podem ser estudados dentro do ramo da semiótica.

As linguagens estão presentes ao nosso redor, não apenas como instrumento para a comunicação humana, mas, de certo modo, todos os objetos que nos rodeiam carregam uma carga significativa. Ao debater o conceito de signo, Fidalgo e Gradim (2004, p. 10) o equiparam a sinal, que “é tudo aquilo que pode servir para identificar uma coisa no sentido de a distinguir das demais”. Dessa forma, a amplitude de aplicação da semiótica é diretamente relacionada ao fato de também serem amplos e variados os processos que geram significação, que envolvem os mais variados tipos de signos.

Os processos que geram significação são considerados fenômenos. A base de sustentação da Semiótica de Peirce, a fenomenologia, é descrita por Santaella (2005, p. 2) como “uma quase ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente”. Conforme discorre a autora, a abrangência de investigação da fenomenologia inclui desde coisas mais simples (uma nuvem, ruído de chuva) até mais complexas (conceitos abstratos, lembranças); enfim, tudo que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente é fenômeno e, portanto, objeto de estudo dessa área.

Os estudos fenomenológicos levaram Peirce a concluir que há três categorias formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à mente, sendo chamadas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

A Primeiridade diz respeito à consciência imediata das coisas, “tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém [...] a qualidade da consciência, na sua imediaticidade, é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la” (SANTAELLA, 2007, p. 9). Ou seja, ela é presente e imediata, porque a partir da reflexão e não apenas da percepção deixa de ser Primeiridade e passa a ser Secundidade. Por exemplo, quando estamos lendo um livro impresso, percebemos as letras impressas por meio da visão e, imediatamente, se formos dotados da habilidade da leitura, iremos decodificar aqueles sinais gráficos e entender seu sentido, interpretando o conteúdo do que estamos lendo. Se fosse possível separar essas etapas, gradativamente, a Primeiridade representaria apenas o primeiro momento, no qual percebemos as letras impressas e observamos seu formato, tamanho e disposição no papel.

Assim, a qualidade daquilo que é percebido na mente diz respeito à categoria da Primeiridade; no entanto, a partir do momento em que, além de perceber algo, se busca entender e interpretar, já deixamos para trás o nível da Primeiridade:

Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior. Ele é iniciante, original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado. (SANTAELLA, 2007, p. 10)

Desse modo, a primeiridade, ou percepção das qualidades do signo, é precedente a qualquer interpretação sobre as coisas que se apresentam à mente, é o momento imediato e presente de apresentação dos fenômenos aos nossos sentidos e à mente que envolve a categoria de Primeiridade.

Enquanto que a Primeiridade se refere à qualidade, a Secundidade está relacionada à existência e à atribuição de significado. No exemplo anterior, a decodificação dos sinais gráficos e atribuição de sentido correspondem à Secundidade. No entanto, há uma ligação entre a qualidade e a matéria na qual ela encarna. Em ordem de realizar essa ligação, surge, para Peirce, a Terceiridade, que

aproxima um primeiro e um segundo, e através da qual nos tornamos capazes de representar e interpretar o mundo. Por exemplo, se observarmos um semáforo na rua e nele estiver acesa a luz verde, entenderemos que aquele sinal indica que podemos avançar, desde que conheçamos, porém, o código de trânsito, que estipula esse significado. A percepção imediata que temos da luz acesa e de sua qualidade de ser verde, o que a distingue de outras (a vermelha, por exemplo, que significaria outra coisa) está no nível da Primeiridade. A relação entre a luz verde e o que ela indica ou significa (no caso específico, que podemos avançar) está no nível da Secundidade. Já o que nos permite saber que a luz verde significa que podemos avançar é uma convenção socialmente construída, nesse caso, sabemos da existência de um código de trânsito que prevê essa relação entre a luz verde e a indicação de avançar. Assim, a Terceiridade diz respeito a uma lei ou convenção que permite ligarmos um primeiro a um segundo. Conforme Pignatari (2004) é a Terceiridade que torna possível a mediação entre Primeiridade e Secundidade:

Em tudo, sempre haverá algo considerado como começo (primeiro) e algo que pode ser considerado como fim (segundo), mas para conhecer a totalidade precisamos conhecer a relação entre começo e fim – o processo (terceiridade) [...] A terceiridade implica generalização e lei – na previsibilidade dos fatos. A lei possui um aspecto compulsivo, que se impõe a nós – distinguindo-se, portanto, do simples pensar. (PIGNATARI, 2004, p. 45)

Assim, é por meio da Terceiridade, correspondente ao conjunto de conhecimentos sociais, culturais e históricos de que dispomos, que podemos conhecer a relação entre primeiro e segundo; ela nos permite chegar à interpretação da luz verde no semáforo como indicativa de “avance”. A Terceiridade implica generalização, no sentido de que em todas as ocasiões em que observarmos a luz verde acesa no semáforo, interpretaremos que podemos avançar, considerando, entretanto, que conheçamos a convenção que determina essa relação entre “luz verde” e “avance”, nesse caso, o código de trânsito. A lei possui um caráter compulsivo, pois, a partir do momento em que conhecemos a convenção que relaciona um primeiro a um segundo, somos compelidos a interpretar a ligação entre eles de uma determinada forma, de acordo com ela. Voltando ao exemplo do semáforo, quando o observamos, não ficamos pensando sobre o que a luz verde



poderia significar, o fato de conhecermos a convenção que indica como devemos interpretá-la se impõe a nós e instantaneamente fazemos a relação entre a luz verde e o procedimento de avançar.

O processo pelo qual as coisas adquirem significado é explicado na semiótica peirceana não apenas a partir das três categorias gerais, que compõem a semiose, mas também por uma extensa rede de relações triádicas e de classificação do signo.

De acordo com Peirce (2005), o processo de abstração pelo qual observamos os signos e refletimos sobre sua significação é explicado por várias relações triádicas, que envolvem uma conexão de “signo, coisa significada, e cognição produzida na mente” (PEIRCE, 2005, p. 11). O autor apresenta, nessa obra, algumas relações triádicas, a partir da fenomenologia.

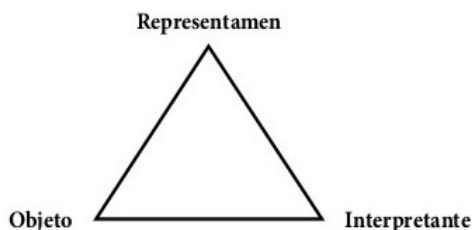
Peirce (2005) enfatiza que é preciso, numa relação triádica, distinguir entre seus elementos. Dessa forma, ele subdivide os signos em três categorias: o Representâmen, o Objeto e o Interpretante.

A relação entre essas categorias para a ação do signo, ou semiose, é proposta pelo autor da seguinte forma:

Um Representâmen é o Primeiro Correlato de uma relação triádica, sendo o Segundo Correlato denominado seu Objeto e o possível Terceiro Correlato sendo denominado seu Interpretante, por cuja relação triádica determina-se que o possível Interpretante é o Primeiro Correlato da mesma relação triádica com respeito ao mesmo Objeto e para um possível Interpretante. (PEIRCE, 2005, p. 51)

Percebemos, assim, que o interpretante, terceiro correlato, retorna ao representâmen e sua relação com o objeto, gerando um possível interpretante:

**Figura 2 - Primeira Tricotomia do signo peirceano**



Fonte: <https://es.slideshare.net/oscardv5/peirce-33576768>

Essa relação triádica permite entender a significação como algo que ocorre de signos em signos. De acordo com Peirce (2005):

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente desse pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. (PEIRCE, 2005, p. 46)

Nessa perspectiva, qualquer coisa que represente outra é signo e suas características correspondem ao Representâmen. Desse modo, os signos adquirem significação, são relacionados aos seus objetos, por meio de convenções sócio-culturalmente construídas.

Santaella (2005, p. 5) expõe que a natureza triádica do signo permite que ele seja analisado:

- Em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar (Representâmen)
- Na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa (objeto); e
- Nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (Interpretante)

Por conseguinte, diante da possibilidade de o signo ser analisado a partir da relação que mantém consigo próprio, com seu objeto e com os efeitos interpretativos que produz foram estabelecidas tricotomias a partir dessas relações. De acordo com Peirce (2005, p. 51):

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias: a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

Vamos focar a relação que o signo mantém com seu objeto, segundo a qual o signo pode ser classificado em: ícone, índice e símbolo. Discorrendo sobre essa tricotomia peirceana, Pignatari (2004) define que:

- Ícone – mantém uma relação de analogia com seu objeto.
- Índice – mantém uma relação direta com seu objeto.
- Símbolo – mantém uma relação convencional com o objeto ou referente.

O signo Icônico se relaciona com o próprio signo, possui um caráter em si mesmo, “um Ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto exista ou não” (PEIRCE, 2005, p. 52). A não obrigatoriedade de existência do objeto condiz com a natureza do signo Icônico em si mesmo, se relaciona somente ao próprio signo; conforme discorre Santaella (2005, p. 17), “o ícone só pode sugerir ou evocar algo porque a qualidade que ele exhibe se assemelha a uma qualidade”, como exemplo, a autora cita que a cor azul-clara pode ser signo em função de sua qualidade, e quando esta cor remete ao céu, essa remissão só ocorre em função da semelhança na qualidade desse azul.

O signo Indicial se relaciona ao objeto, há uma relação existencial entre signo e objeto: “um Índice é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto” (PEIRCE, 2005, p. 52). Um índice pode apontar para algo que existe, por exemplo, conforme cita Santaella (2005), a fumaça funciona como um sinal de que há fogo em algum lugar, ou o chão molhado indicando que choveu em determinado lugar.

O signo Simbólico se relaciona ao seu Interpretante, que é um efeito interpretativo do signo. De acordo com Peirce (2005, p. 52), “um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto”. Santaella (2005, p. 20) cita que “toda língua é convencional”, uma vez que os significados das palavras foram previamente estabelecidos por meio de uma convenção, e, portanto, simbólica.

Desse modo, as contribuições de Peirce para os estudos dos signos e da significação são incontestáveis, gerando desdobramentos na área da tradução, como o caso de Plaza (2003), que formulou uma tipologia da tradução a partir da tricotomia sígnica de Peirce. Segundo essa tipologia, a tradução icônica relaciona-se à similaridade da estrutura, o autor aponta que ela procura “analogia entre os objetos, equivalências entre o igual e o parecido” (PLAZA, 2003, p. 89-90). Na tradução indicial ocorre a transposição do objeto do texto de partida para um novo meio. A tradução simbólica, por sua vez é realizada por meio de metáforas, símbolos e outros signos de caráter convencional. A tradução icônica opera pelas semelhanças entre os signos, a indicial pela transposição dos signos e a simbólica por uma conexão por meio de ideias convencionadas.

A partir da semiótica peirceana, buscamos analisar no *corpus* dessa pesquisa a utilização do signo icônico, indicial e simbólico no processo tradutório do conto à série de TV, identificando, portanto, estratégias de aproximação e afastamento do texto traduzido em relação ao texto de partida.

No capítulo seguinte, abordamos as características da literatura de inspiração gótica presentes na obra do escritor E.A. Poe, o que é importante para o entendimento do conto que é objeto desta pesquisa.

#### 4 LITERATURA DE INSPIRAÇÃO GÓTICA EM EDGAR ALLAN POE

A literatura desenvolvida por Edgar Allan Poe representa um grande legado para os contos policiais e de terror. Quanto aos primeiros, Todorov (2004, p. 27-28) afirma que “Poe deu origem à novela policial contemporânea [...] A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado”; nesse sentido, ele se apresenta como grande representante desse tipo de composição, em obras como “Assassinatos na Rua Morgue” (1841), conto sobre a resolução de crimes pelo detetive Dupin, que aparece em outros dois contos, “O Mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A Carta Roubada” (1844). De acordo com Bellin (2012), a trilogia do detetive Dupin teve como legado a influência que exerceu sobre a obra de Arthur Conan Doyle (criador de Sherlock Holmes), no século XIX, e sobre os romances de Agatha Christie, no século XX.

No entanto, o autor é reconhecido através dos tempos por suas histórias de terror com características do gótico. De acordo com Menon (2007, p. 24), a narrativa gótica era, em seu início, “geralmente ambientada em castelos e abadias, cujos labirintos eram o cenário ideal para as cenas de terror e crime nas quais, muitas vezes, intervêm forças sobrenaturais”. Essas duas características, tanto a ambientação em castelos quanto a presença de forças sobrenaturais, podem ser observadas em algumas obras de Poe. A respeito da presença do sobrenatural, Todorov (2004) explica que as histórias do autor flertam com o fantástico em alguns momentos, apesar de não estarem inteiramente imersas nessa forma de composição:

Em termos gerais, não há, na obra de Poe, contos fantásticos em sentido estrito, excetuando-se talvez as “Lembranças do Mr. Bedloe” e “O Gato Preto”. Quase todas suas narrações dependem do estranho, e só algumas do maravilhoso. Entretanto, tanto pelos temas como pelas técnicas que elaborou, Poe está muito perto dos autores do fantástico. (TODOROV, 2004, p. 27)

Assim, o elemento “estranho” está mais presente nas obras de Poe que o “fantástico”, não se excluindo, porém, a ocorrência deste último. De acordo com o que expõe Todorov (2004), o fantástico puro se apresenta como a hesitação entre

realidade e sobrenatural, uma situação de dúvida que se mantém no decorrer da obra. Por sua vez, o maravilhoso se apresenta como a admissão e confirmação de uma explicação sobrenatural para os acontecimentos narrados, o que é apontado pelo autor como presente em algumas obras de Poe. No entanto, pelo exposto na citação acima, é colocado como predominante nas obras do escritor a presença do estranho, que seria o estranhamento diante de situações sobre as quais há dúvida entre o real e o sobrenatural, mas que acabam por receber uma explicação dentro da realidade para seu acontecimento. Os elementos que causam estranheza podem ser uma fonte de terror, uma vez que seja natural ao ser humano o medo do desconhecido e daquilo que é imprevisível.

Ao discorrer sobre o ambiente na narrativa gótica, Menon (2007) aponta três espaços privilegiados: o castelo, o espaço religioso e a natureza. O primeiro deles é observado em algumas obras do escritor E. A. Poe, que segue uma tradição europeia, especialmente inspirada em escritores góticos ingleses. A respeito dessa inspiração no gótico inglês, Bellin (2012) cita que Poe foi influenciado por Samuel Taylor Coleridge, autor cujos poemas “são retratados em lugares distantes e misteriosos, se referindo muitas vezes a um passado medieval, que é uma das preferências dos poetas românticos” (BELLIN, 2012, p. 327).

O uso de cenários comuns ao meio europeu, como castelos, e a presença da aristocracia são características que podem ser vistas em algumas obras de E. A. Poe, como nos contos “Ligeia” e “The Masque of the Red Death”. Em “Ligeia”, parte da narrativa se passa em um enorme castelo na Inglaterra; e em “The Masque of the Red Death”, a história se desenvolve em um ambiente aristocrático e em meio a um acontecimento típico das cortes europeias, um baile de máscaras.

Em “The Masque of the Red Death”, o ambiente está relacionado à aristocracia, a narrativa se passa no castelo do Príncipe Próspero, que oferece um baile de máscaras a alguns membros da nobreza como forma de entretenimento diante do enclausuramento em que se colocou na tentativa de escapar a uma terrível peste que dizimava a população. Todas as formas luxuosas do castelo são descritas detalhadamente por Poe, mas, ao mesmo tempo, ele cita aspectos que denotam estranheza e ajudam a criar a tensão do conto, como cortinas num tom vermelho-sangue (blood-tinted), objetos decorativos estranhos e a falta de

iluminação em algumas salas. Também em “Ligeia” temos o cenário luxuoso de um castelo, que se localiza em uma cidade inglesa, para onde se muda o narrador personagem com sua segunda esposa, visto que a primeira, Ligeia, havia falecido. Nesse conto, há a mesma dedicação de Poe em descrever os detalhes do ambiente, que se apresenta com muitos detalhes que denotam a riqueza do local, mas, ao mesmo tempo, contém em seu interior objetos que poderiam causar estranheza ou mesmo medo naqueles que se deparassem com eles, elementos como um sarcófago, que denota um ambiente de morbidez.

Ainda com relação ao cenário e de que maneira ele contribui na caracterização do gótico nas obras de Poe, temos o estudo de Camargo (2014), no qual a autora faz uma análise a partir de alguns contos do que ela denomina “espaço gótico”, termo que designa cenários comuns a esse tipo de textos com inspiração gótica. A autora sugere que Poe se utiliza desse recurso por meio da “composição de um ambiente que se aproxima de uma clausura, fechada e claustrofóbica” (CAMARGO, 2014, p. 145). Considerando que essa forma literária é fortemente centrada na criação da sensação de medo, a descrição desse tipo de cenário cria essa sensação por meio da ideia de que o personagem está num ambiente que o comprime e o aprisiona, o que intensifica as apreensões vividas pelas personagens no sentido de que as detém diante de uma atmosfera de terror. Nesse sentido é que a autora cita como exemplo o conto “O Barril de Amontillado” (1846), no qual é descrito um porão, para onde se encaminham os personagens a pretexto de procurar uma bebida. Esse trajeto é descrito minuciosamente, no sentido de despertar o medo diante de um ambiente desconhecido, e, à medida que se aproxima o local, a tensão aumenta. Além disso, fatores como a escuridão, o cheiro forte e o frio do local vão intensificando o medo.

Edgar Allan Poe se utilizou amplamente da estética gótica de tradição inglesa, mas ao mesmo tempo imprimiu suas marcas pessoais, merecendo grande destaque seu estilo próprio de terror psicológico:

Ao mesmo tempo em que ajudou a lapidar uma tradição literária independente dos padrões ingleses, Poe mantinha-se preso a certos padrões literários europeus, em especial à vertente gótica do Romantismo inglês e à obra da escritora Ann Radcliffe. No entanto, Poe reinterpreta a estética gótica dentro de uma ótica própria, explorando a psicologia dos personagens e o que ele mesmo chamou de “terror da alma”: os estados

alterados de consciência, as alucinações e excentricidades de homens isolados, que empreendem ruminatórias intelectuais no espaço de uma biblioteca, como o personagem Egeu no conto “Berenice”, ou que permanecem morbidamente atrelados a superstições irracionais, como Roderick Usher em “A queda da casa de Usher”. (BELLIN, 2012, p. 326)

Assim, percebemos que nas obras de Poe o horror está menos centrado nas ações, ainda que motivado por alguns acontecimentos da narrativa, e mais representado por sensações na mente das personagens. Por exemplo, numa de suas obras mais famosas, o poema/conto “O Corvo”, as ações que ocorrem no decorrer da narrativa contribuem muito menos para a instauração do terror que as reflexões e lamentações do narrador personagem. Este se encontra depressivo, lamentando a morte de sua mulher Lenore, e o confronto que se desenvolve entre ele e a ave intensifica seu estado psicológico, pois o pássaro o faz lembrar a todo instante, ao citar a expressão “nevermore”, da dor que ele está sentindo pela perda de sua amada e que esta não mais voltará a seu convívio. Também a presença da estranheza de uma ave falante pode ser considerada fonte do terror, mas esse acontecimento não adquire tanta atenção dentro da narrativa quanto as descrições das sensações de dor e agonia do narrador. Portanto, há um foco no terror psicológico, que se desenvolve a partir do que ocorre na mente dos personagens.

No capítulo seguinte, apontamos a metodologia desta pesquisa; apresentamos o *corpus* com o qual trabalhamos, bem como os procedimentos adotados para a análise do mesmo.



## 5 METODOLOGIA

### 5.1 Tipo de Pesquisa

A pesquisa em questão é qualitativa, com o intuito de entender a construção do significado tanto no texto escrito quanto no audiovisual, por meio do processo tradutório. Trata-se de pesquisa descritiva, na qual buscamos analisar a maneira como ocorre um dado fenômeno, nesse caso as escolhas tradutórias durante a tradução intersemiótica, de signos entre meios semióticos diferentes.

De acordo com Silva e Menezes (2005, p. 20), a pesquisa qualitativa “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito [...] É descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem”. Em contraposição à pesquisa quantitativa, que “considera que tudo pode ser quantificável, o que significa traduzir em números opiniões e informações para classificá-las e analisá-las” (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20). Desse modo, a pesquisa quantitativa se mostra adequada ao tipo de análise que realizamos neste trabalho, uma vez que buscamos descrever como ocorreu um processo de tradução intersemiótica, identificando as escolhas e os procedimentos dos tradutores em tal processo.

Esse tipo de pesquisa se adéqua ao que pretendemos realizar, visto que partimos dos dois textos que compõem o *corpus* para abordar o fenômeno da tradução intersemiótica de forma interpretativa e descritiva, buscando identificar nesses textos, mais especificamente, aspectos culturais envolvidos no processo tradutório. Acerca do tratamento dos dados, Moresi (2003, p. 70) coloca que “a pesquisa qualitativa é frequentemente descrita como sendo essencialmente indutiva em sua abordagem, o que quer dizer que a mesma é conduzida pelos dados, sendo os resultados e conclusões extraídos diretamente destes últimos”. Por conseguinte, a interpretação dos dados de forma indutiva vai ao encontro de nossas necessidades de pesquisa, pois buscamos analisar uma tradução intersemiótica a partir do que os textos envolvidos nos permitem identificar sobre a caracterização desse processo.

Na tradução analisada nesta pesquisa, no entanto, nos centramos no aspecto do medo como um desencadeador da ação do conto e, conseqüentemente, de sua tradução para a série de TV.

## 5.2 Constituição do *Corpus*

O *corpus* se constitui da obra literária *The Masque of the Red Death*, de Edgar Allan Poe, e a sua tradução intersemiótica para a série de TV “Contos do Edgar”.

O conto *The Masque of the Red Death* foi publicado primeiramente sob o título de *The Mask of the Red Death: a fantasy*, em 1842, na revista *Graham's Magazine*. A época coincide com a Era Vitoriana, que foi marcada artisticamente pela inspiração gótica, o que tem relação com as escolhas temáticas e características dos textos de Edgar Allan Poe. Apesar de ter sido escrita no século XIX, a leitura da obra permite inferir que a história está ambientada em um contexto diferente daquele em que fora escrito. Os acontecimentos narrados se passam em um baile de máscaras, uma forma de entretenimento comum na Europa dos séculos XVI e XVII, na qual membros da nobreza trajavam figurinos luxuosos e usavam máscaras, e havia apresentações com músicas, danças e encenações de atores. Considerando este como o contexto no qual se passa a obra, podemos afirmar que ele é marcado pela estratificação social e desigualdade, uma vez que o clero e a nobreza possuíam muitos privilégios enquanto que o povo vivia em condições precárias e era responsável pelo trabalho. Esses privilégios ficam evidenciados no conto, quando a nobreza, marcada pela figura do Príncipe Próspero, tem a possibilidade de fugir de uma devastadora epidemia, ao contrário da população que era dizimada pela “Morte Vermelha”.

A história narrada no conto se inicia com a descrição de uma forte epidemia que gera pavor na população, conhecida como “Morte Vermelha”. Uma vez atingida por ela, a pessoa sofria terríveis sintomas e podia morrer rapidamente. Diante do medo causado pela doença, o personagem principal, Príncipe Próspero, resolve se trancar em seu palácio, oferecendo um baile de máscaras a alguns convidados, como forma de se entreter durante o tempo em que estava trancado. A ideia

principal transmitida na obra em questão é o medo e a inevitabilidade da morte, uma vez que, diante de todos os esforços para fugir da praga que tinha se alastrado, o príncipe acaba sendo morto por uma figura misteriosa que entra no palácio.

A motivação para a escolha do *corpus* reside no fato de ser Edgar Allan Poe um grande representante da literatura de inspiração gótica e de o conto em questão possuir muitos elementos desse estilo. Além disso, sua tradução para a TV se mostra interessante para a análise devido à distância de tempo e diferença de ambientação que separa os dois textos, ao mesmo tempo em que o texto audiovisual mantém viva a tradição gótica.

Na tradução intersemiótica desse conto para a série de TV, a história se passa nos dias atuais numa grande cidade brasileira. Isso implica em mudanças que permitam a coerência com o novo contexto cultural no qual se insere a narrativa. Considerando as informações veiculadas diariamente nos meios de comunicação, podemos relacionar a violência urbana como algo muito presente na realidade atual. Desse modo, os produtores da série buscaram um equivalente ao medo causado na história original a partir de algo comum no contexto atual, a violência. Ao buscar a adequação da história aos aspectos culturais da sua nova ambientação, os produtores e diretores da série realizaram uma equivalência dinâmica, que, como já abordamos capítulo 2, se caracteriza por uma forma de equivalência que busca reproduzir os efeitos da obra original, porém considerando a adequação à cultura de chegada.

A série de TV *Contos do Edgar* foi produzida pelo grupo *O2 Filmes* e veiculada pelo canal a cabo Fox no ano de 2013. O episódio em questão foi intitulado como *Cecília*, teve como produtor Fernando Meirelles e foi dirigido por Pedro Morelli. Em linhas gerais, a personagem-título vivencia uma situação de medo semelhante à do personagem principal da obra original; porém, com algumas adequações culturais, considerando que a história tenha sido transportada para a cidade de São Paulo da época atual. No entanto, o medo e a paranoia marcantes no personagem do texto de partida estão igualmente presentes na personagem da série. Cecília, após ser vítima de violação sexual dentro de seu apartamento, por um desconhecido que usava uma máscara vermelha, passa por um processo de paranoia que a faz ter alucinações com a referida máscara; apesar de ter instalado

câmeras e alarmes de segurança por todo seu apartamento, não consegue se livrar da sensação de angústia pelo medo de um novo ataque. A sensação de pavor atinge seu ápice quando, após ter a sensação de ver a referida máscara em todos os lugares, mata uma amiga (por ter a impressão de ver a máscara em seu rosto) e em seguida comete suicídio.

### 5.3 Procedimentos Metodológicos

O levantamento bibliográfico realizado foi centralizado, em primeiro momento, na tradução intersemiótica e na relação entre literatura, TV e cinema; além da Teoria dos Polissistemas e da Semiótica Peirceana, pois se tratam do arcabouço teórico e metodológico base para as análises a serem realizadas. Além do levantamento acerca de estratégias tradutórias, que também serão utilizadas como parâmetro de análise, foi fundamental, ainda, pesquisar sobre aspectos históricos e culturais relacionados à época de composição do conto de Edgar Allan Poe e da produção da série de TV, bem como sobre literatura gótica, pois esses aspectos influenciaram a maneira como ambos os textos foram construídos.

Considerando que os dois textos que compõem o *corpus* da pesquisa apresentam uma extensão que dificultaria uma análise integral de seu conteúdo (o conto possui seis páginas<sup>2</sup> e o episódio da série possui duração de 25 minutos), identificamos a necessidade de delimitação de alguns trechos do conto e de cenas do episódio da série para serem utilizados nas análises. Foram selecionadas, então, cenas da série e trechos do conto que estivessem relacionados ao aspecto do medo da morte, visto ser este um tema central da obra abordada.

Realizamos, então, uma caracterização dos dois textos a partir dos elementos que compõem o polissistema literário, a saber: Instituição, Repertório, Produtor, Consumidor, Mercado e Produto. Essa breve contextualização tem por objetivo identificar aspectos dos sistemas nos quais se inserem os dois textos, que exerceram influência na composição de ambos, e, por conseguinte, nas escolhas de tradução.

---

<sup>2</sup> POE, E. A. **The Masque of Red Death**. In: *The Complete Illustrated Works*. London: Bounty Books, 2013, pp. 757-763

Em seguida, procedemos à identificação das estratégias tradutórias presentes na tradução intersemiótica em questão. Para tanto, utilizamos os conceitos de domesticação e estrangeirização de Venuti (1995), procurando identificar essas estratégias na tradução analisada. Utilizamos também o modelo de Vinay e Darbelnet (1977), a partir da proposta de reformulação de Barbosa (2004), que mantém alguns procedimentos desse modelo e acrescenta outros. Considerando que algumas das estratégias presentes no modelo utilizado são passíveis de ocorrência apenas em traduções que envolvem textos verbais, selecionamos as estratégias que podem ocorrer em traduções como a que estamos analisando. Portanto, foram adotados como critérios de análise os procedimentos de Equivalência e de Adaptação.

Procuramos, ainda, valendo-nos das teorizações da semiótica peirceana, identificar, no processo de transposição de texto verbal para texto fílmico, aspectos que podem ser identificados com as categorias do signo icônico, indicial e simbólico.

Considerando que o medo da morte é o tema principal abordado no conto e, conseqüentemente, na tradução dele, procuramos caracterizar a construção dessa ideia central em ambos os textos, no sentido de identificar como ela foi transferida para o texto traduzido.

## **6 ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *THE MASQUE OF THE RED DEATH* PARA A SÉRIE *CONTOS DO EDGAR***

No capítulo presente, dividimos as análises em cinco seções, no intuito de organizar a aplicação de cada uma das teorias e modelos de análise adotados na pesquisa. A seção 6.1 é dedicada à caracterização do contexto no qual foram produzidos o conto de Poe e a série *Contos do Edgar*. Para tanto, utilizamos a definição de Even-Zohar (1990) de polissistema literário como elementos que são interligados e se influenciam mutuamente; demos maior destaque, nessa seção, aos elementos Produtor, Consumidor, Instituição e Repertório, no intuito de identificar como eles exerceram influência na composição das referidas obras. Na seção 6.2, aplicamos o modelo de procedimentos de tradução de Barbosa (2004) ao *corpus*. Procuramos identificar estratégias de transposição do conto de Poe para o meio televisivo e utilizamos para esse fim as estratégias de Equivalência e de Adaptação, por serem estas mais adequadas aos tipos de textos que estamos analisando, texto verbal e texto fílmico. Na seção 6.3, tratamos dos conceitos de domesticação e estrangeirização tais como debatidos por Venuti (1995). O que buscamos na aplicação dessas definições ao corpus é a identificação de estratégias de aproximação ou afastamento da tradução em relação ao texto de partida. Na seção 6.4, abordamos os processos pelos quais o texto de Poe foi traduzido na série de TV a partir da classificação sógnica de Peirce (2005). Na seção 6.5, desenvolveremos o tema do medo da morte nas duas obras, pois este é um tema central em ambos os textos.

### **6.1 Contexto de produção do conto *The Masque of the Red Death* e da série *Contos do Edgar***

A partir das teorizações de Even-Zohar (1990), temos os elementos do polissistema literário: Instituição, Repertório, Mercado, Produtor, Consumidor e Produto. Considerando que os contextos em que foram produzidas as obras do *corpus* são contrastantes, podemos inferir que a maneira como foi composta a obra de partida e sua tradução tenha sofrido influência de tal contexto. Desse modo, abordaremos brevemente alguns dos elementos do polissistema literário, com

especial atenção a Instituição, Repertório, Produtor e Consumidor. Procuramos, por meio da caracterização do contexto no qual foram produzidas e veiculadas as obras, observar a maneira como alguns elementos desse contexto contribuíram para a realização das obras e a configuração de cenários, personagens e temáticas que elas adquiriram.

A época de publicação de *The Masque of the Red Death* (1842) coincide com um momento histórico em que a inspiração gótica marcava as produções artísticas. Uma dessas influências góticas que está presente nas obras de E. A. Poe é a ambientação das histórias em castelos e a presença da aristocracia, característica que pode ser observada em alguns contos do escritor como *Metzengerstein*<sup>3</sup> e *Ligeia*<sup>4</sup>, além do próprio conto objeto deste trabalho. O conto aqui analisado se passa em um baile de máscaras, oferecido pelo príncipe Próspero, em um de seus castelos, como forma de entretenimento durante o enclausuramento em que se colocou na tentativa de fugir de uma devastadora epidemia. As características relacionadas ao que é cultivado na literatura de uma determinada época e local estão inseridas no elemento Repertório de um polissistema literário, que de acordo com Even-Zohar (1990, p. 39, tradução nossa) “Designa o conjunto de regras e materiais que regem tanto a produção quanto o consumo de um dado produto”<sup>5</sup>. Por conseguinte, tanto a produção quanto o consumo de produtos literários são norteados por tais regras, pois, em outras palavras, o repertório “é o agregado de regras e itens com os quais um texto específico é produzido e compreendido”<sup>6</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 40, tradução nossa). Podemos relacionar esse elemento, então, às expectativas em torno da produção e do consumo de produtos literários em um dado polissistema, ou seja, relacionado às características que podem ocorrer em textos literários e às formas de interpretação de tais textos por parte dos consumidores.

---

<sup>3</sup> POE, E. A. **Metzengerstein**. In: *The Complete Illustrated Works*. London: Bounty Books, 2013. pp. 334-340.

<sup>4</sup> Idem. **Ligeia**. In: *The Complete Illustrated Works*. London: Bounty Books, 2013. pp. 167-180.

<sup>5</sup> “Designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product”.

<sup>6</sup> “Is the aggregate of rules and items with which a specific text is produced, and understood”.

A escrita de Poe estava afinada com uma característica presente no Repertório de sua época, a utilização de elementos do gótico. Ao discorrer sobre as origens do gótico na literatura, Menon (2007, p. 22) afirma que esse termo é usado para “definir uma espécie de novela, ou romance de terror, que foi produzido na Europa a partir da segunda metade do século XVIII”. Dentro dessa relação entre o gótico e o terror, E. A. Poe imprimiu um estilo próprio nas suas obras, centrado em uma forma de terror psicológico, no qual descreve com detalhismo o medo e o sentimento de agonia pelo qual passam seus personagens. Ao falar sobre o estilo do autor, Baudelaire (2000, p. 14) afirma que ele “analisa o que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína”. Assim, o estado decadente dos personagens de Poe é descrito em suas obras a partir da ênfase nas sensações que se passam na mente de tais personagens, e com o detalhismo que é marcante na escrita do referido autor. Isso pode ser observado no conto que é objeto desta pesquisa, no qual temos um final decadente do protagonista e de todos os presentes no baile de máscaras que é cenário da história, como vemos no trecho a seguir, que descreve o final do baile após a entrada da “Morte Rubra”: “And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall”<sup>7</sup> (POE, 2013, p. 763).

Sobre a maneira minuciosa com que Poe constrói descrições em suas histórias, esse aspecto pode ser observado no conto, em especial nas descrições dos cenários do castelo, como vemos no trecho a seguir, que expõe alguns detalhes das salas do baile:

The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were of stained glass whose color varied in accordance with the prevailing

---

<sup>7</sup> “E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. p. 127.



hue of the decorations of the chamber into which it opened. (POE, 2013, p. 757-758).<sup>8</sup>

Assim como no trecho acima, o autor menciona com detalhismo os objetos presentes em cada uma das sete salas do castelo, criando um ambiente sombrio e misterioso que intensifica a tensão presente no baile até o ápice do medo que permeia o ambiente com a aparição da “Morte Vermelha” e o final decadente de todos os personagens ali presentes. Desse modo, percebemos que a inspiração gótica é característica marcante na obra de Poe e está ligada ao que era cultivado na época em que o autor produziu seus textos; por outro lado, ainda que o autor estivesse seguindo uma tendência do Repertório do polissistema literário no qual estava inserido, ele adotou características individuais como o detalhismo de suas descrições e o terror psicológico vivido por seus personagens. Isso se deve ao fato de o Repertório não se apresentar como um conjunto de regras estanques, pois, a esse respeito, Even-Zohar (1990) define que esse agregado de leis que governa o polissistema está sujeito a interferências e consequentes mudanças ao longo do tempo, como explica o autor:

Repertório é aqui concebido como o agregado de leis e elementos (sejam eles individuais, vinculados ou totais) que governam a produção de textos. Enquanto algumas dessas leis e elementos parecem ser universalmente válidos desde as primeiras literaturas do mundo, claramente um grande número de leis e elementos estão sujeitos a condições de mudança em diferentes períodos e culturas. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17, tradução nossa)<sup>9</sup>

Desse modo, se o Repertório cultivado num dado polissistema está sujeito a alterações, então essas mudanças resultam justamente de forças opostas ao que é esperado dos produtos literários. Ao mesmo tempo em que as regras de composição

---

<sup>8</sup> “Os apartamentos estavam dispostos de forma tão irregular que a vista abarcava pouco mais de um por vez. A cada vinte ou trinta metros, havia um cotovelo brusco, proporcionando novas perspectivas. À direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma alta e estreita janela gótica abria-se para o corredor fechado que acompanhava as sinuosidades do conjunto. Essas janelas estavam providas de vitrais cuja cor variava de acordo com o tom predominante da decoração da sala para a qual davam”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. p. 127.

<sup>9</sup> “Repertoire is conceived of here as the aggregate of laws and elements (either single, bound, or total models) that govern the production of texts. While some of these laws and elements seem to be universally valid since the world's first literatures, clearly a great many laws and elements are subjected to shifting conditions in different periods and cultures”.

não são imutáveis, é preciso considerar também que determinado autor tenha a liberdade de selecionar modelos ou características que estejam mais próximas ao seu estilo de escrita, ainda que não esteja seguindo o que é mais prestigiado dentro do polissistema no qual se encontra.

O elemento Repertório se relaciona ao elemento Consumidor, no sentido de que a literatura cultivada num dado polissistema recebe influência da demanda de um público consumidor, composto por leitores em geral e os críticos literários. A aceitação das obras de Poe na época da composição se apresentava com um impasse, pois, se de um lado elas cultivavam a característica do gótico que era tendência na época, de outro lado havia uma característica muito apreciada naquele sistema literário que não era utilizada pelo autor, trata-se da abordagem de valores morais nas obras literárias. Conforme Paes (2008):

A primeira preocupação de Poe, como teórico da arte, foi a de despojá-la de tudo quanto julgava alheio e acidental à sua essência. Combateu com ardor a 'heresia do didatismo', o moralismo em arte, fenômeno corriqueiro na literatura vitoriana. Para ele, verdade e beleza eram coisas distintas, e não deviam ser misturadas, sob pena de abastardamento. (PAES, 2008, p. 10)

Desse modo, percebe-se que a visão de Poe era inteiramente contrária à abordagem de moralismo em textos literários, pois acreditava que a arte se prestava à beleza e não ao ensino ou reflexão de valores. Entretanto, esse tipo de temática era muito cultivada na época e apreciada por leitores e críticos. A partir do que aponta Menon (2007), a ascensão de textos literários característicos do gótico ocorreu em meio a uma sociedade da segunda metade do século XVIII que privilegiava uma forma de literatura:

Que expressava o gosto burguês por mostrar uma vida cotidiana e privada idealizada, contendo personagens cuja conduta jamais deveria desmerecer as regras dos bons costumes ditados pela sociedade [...] Os textos góticos, no entanto, parecem entrar na contramão do romance de costumes devido ao caráter transgressor que irão assumir no decorrer de sua evolução, embora muitos deles ainda tenham certo tom moralista. (MENON, 2007, p. 23)

Desse modo, assim como Poe, alguns de seus contemporâneos que adotaram o gótico não se viram necessariamente compelidos a aderir à temática

moralista prestigiada na época. Como dito anteriormente, o Repertório não é algo estático, ele está sujeito a alterações e, conforme aponta Even-Zohar (1990), as mudanças mantêm o polissistema vivo, pois são as forças contrastantes que permitem a sua evolução. De acordo com o autor:

Os repertórios canonizados de qualquer sistema muito provavelmente estagnariam depois de um certo tempo se não fossem confrontados por opositores não-canonizados, que muitas vezes ameaçam substituí-los. Sob as pressões destes últimos, os repertórios canonizados não podem permanecer inalterados. Isso garante a evolução do sistema, que é o único meio de sua preservação. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16, tradução nossa)<sup>10</sup>

Portanto, como podemos observar na citação acima, as forças opositoras entre aquilo que é considerado canônico e não-canônico dentro do polissistema são essenciais para que ele continue funcionando. Ao se falar em canonicidade, pode-se relacioná-la a modelos e características mais prestigiadas e, no caso da abordagem de temáticas moralistas, percebemos que a recusa em tratar de temas relativos à moral por parte de Poe e alguns contemporâneos góticos pode ser vista como uma das forças opositoras não-canonizadas de que trata Even-Zohar (1990).

O elemento Produtor é aqui representado pelo escritor E. A. Poe, que, de acordo com Bittencourt (2006), construiu sua carreira a partir de concursos literários que lhe renderam contratações em jornais e revistas, nos quais teve a oportunidade de publicar suas obras, o que lhe rendeu prestígio como escritor e crítico literário. A autora explica que os concursos literários alavancaram a carreira de Poe, propiciando-lhe publicações e empregos em jornais. Em 1835, o autor publicou vários textos no jornal *Southern Literary Messenger* e o sucesso nas vendas após os textos de Poe lhe rendeu o cargo de editor assistente e de crítico literário. Ainda segundo Bittencourt (2006), após o período em que trabalhou no referido jornal, o autor se dedicou a trabalhos independentes e conseguiu publicar contos como *Ligeia* e em 1839 o livro *Tales of the Grotesque and Arabesque* pela editora *Lea and Blanchard*. Mas é a partir de 1840 que Poe alcança mais sucesso em sua carreira, ao conseguir emprego na revista *Graham's Magazine* (formada a partir da fusão

---

<sup>10</sup> "The canonized repertoires of any system would very likely stagnate after a certain time if not for competition from non-canonized challengers, which often threaten to replace them. Under the pressures from the latter, the canonized repertoires cannot remain unchanged. This guarantees the evolution of the system, which is the only means of its preservation".

entre *Burton's Gentleman Magazine* e *The Casket*). Durante a época em que trabalhou nessa revista, Poe publicou ainda mais textos e aumentou as vendas da revista. Ainda sobre o prestígio alcançado pelo autor em sua época, Bellin (2011, p. 42) afirma que, enquanto editor, Poe “atuou em revistas de Richmond, Filadélfia e Nova Iorque. O autor foi auxiliado por John Pendleton Kennedy, o principal mecenas literário do sul dos EUA. Com a ajuda de Kennedy, ele se tornou a figura literária de maior importância nesta região”.

Os parâmetros que se relacionam com a composição e a distribuição da obra são interdependentes, isso pode ser observado na produção do conto de Poe aqui analisado, uma vez que ele era editor da revista na qual o conto foi publicado, o que lhe conferiu desde a oportunidade de publicação do mesmo na revista *Graham's Magazine* até a distribuição da obra, o que caracteriza que a Instituição e o Mercado agiram conjuntamente para levar a obra ao grande público. Portanto, o elemento Produtor teve acesso direto aos elementos que permitem a publicação das obras literárias dentro de um polissistema, ou seja, a proximidade entre Produtor, Instituição e Mercado foi essencial para que ocorresse a produção e a distribuição da obra aqui analisada.

No contexto de produção da série *Contos do Edgar* também observamos a relação direta entre esses três elementos. A série foi criada e produzida pela *O2 Filmes*, desse modo, os vários membros da produtora envolvidos no projeto são considerados componentes do elemento Produtor. A série *Contos do Edgar* foi projetada devido à demanda do canal Fox, que financiou o projeto. Em entrevista à Folha de São Paulo<sup>11</sup>, o produtor da série, Fernando Meirelles, fala sobre a captação de recursos pela *O2 Filmes* e explica que não utiliza dinheiro das leis de incentivo, inclusive no projeto da série aqui analisada:

A gente faz cinema, TV, TV a cabo e internet. Onde há uma brecha tentamos captar. Nunca usamos lei Rouanet, por exemplo. É uma lei super complicada. Por mexermos com publicidade, fazemos muitos projetos que são bancados com dinheiro não incentivado. [...] Os projetos que estamos fazendo com os canais Fox, os “Contos do Edgar” e “360” não tem dinheiro de lei, é da própria Fox. (MEIRELLES, 2012)

---

<sup>11</sup> PEREIRA JR, A. **Ficção Nacional Puxa Fila dos Novos Projetos**. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 10 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1278/fernando-meirelles-fala-para-folha-de-sao-paulo-sobre-nova-lei-da-tv-paga/>

Desse modo, o canal Fox, enquanto constituinte da Instituição, visto que tenha financiado a produção da série, foi essencial para a realização dela. Sendo responsável pela veiculação da série, o canal Fox se configura também como constituinte do Mercado, que é definido por Even-Zohar (1990) como os fatores envolvidos na comercialização dos produtos.

A iniciativa de encomendar novos programas nacionais partiu de vários canais a cabo, devido à necessidade de veiculação de programas desse tipo instituída pela Lei Nº 12.485/2011, conhecida como Lei da TV Paga. A lei estabeleceu uma cota de programas nacionais no horário nobre de alguns canais a cabo. Sobre a quantidade de programas nacionais na grade de programação das TVs pagas, a lei estabelece que:

Art. 16. Nos canais de espaço qualificado, no mínimo 3h30 (três horas e trinta minutos) semanais dos conteúdos veiculados no horário nobre deverão ser brasileiros e integrar espaço qualificado, e metade deverá ser produzida por produtora brasileira independente. (BRASIL, 2011)

Considerando o Repertório como as regras de composição das obras de um polissistema, essa lei foi primordial enquanto regra de composição do contexto de realização da série, no sentido de gerar forte demanda por programas nacionais a qual resultou na produção da série.

Em reportagem do portal UOL<sup>12</sup>, em 2012, pouco após a promulgação da referida lei, foram apresentadas as expectativas de produtores nacionais em torno das mudanças trazidas ao mercado audiovisual em virtude dessa cota de programas nacionais na TV paga. Na ocasião, a sócia da *O2 Filmes*, Andrea Barata Ribeiro, que também assina a produção da série *Contos do Edgar*, afirmou: “Isso é algo que acontece em vários países e que há anos os produtores esperavam uma brecha. As relações [...] vão começar a acontecer agora. As parcerias vão se estabelecer e haverá espaço para a produção independente”. A produtora explicou, ainda, que

---

<sup>12</sup> **AS EXPECTATIVAS das produtoras de TV depois da lei da TV por assinatura.** Revista de Cinema, Portal UOL, 09 de maio de 2012. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2012/05/as-expectativas-das-produtoras-de-tv-depois-da-lei/>

estavam sendo produzidos vários trabalhos na época, entre eles a série *Contos do Edgar*, no sentido de atender à demanda trazida pela lei.

Ainda nessa matéria, o sócio da produtora *Pródigo Filmes*, Giuliano Cedroni, afirmou: “A procura por mais projetos na Pródigo aumentou em 30% e as condições para se produzir também estão melhorando [...] o mercado reagiu imediatamente, e de forma positiva”. Assim, percebemos que a lei trouxe um impacto imediato ao Repertório da produção audiovisual brasileira, que foi sentido logo após a aprovação da lei. Em entrevista com os criadores da série *Contos do Edgar* para o site da *O2 Filmes*<sup>13</sup>, Pedro Morelli, que também assina a direção-geral, explica que a ideia de produzir a série surgiu pela demanda trazida pela lei:

No fim de 2011, a O2 estava atrás de novos projetos, tudo por causa da nova lei que requer uma cota de produções nacionais para a TV a cabo. Foi sob essa demanda que nos colocamos para pensar no assunto: qual seria um universo interessante para se abordar na TV brasileira? Sempre quisemos criar algo que se comunicasse com o público, histórias com forte dramaturgia e impacto visual. Surgiu então a ideia de adaptar algum clássico da literatura para a realidade brasileira contemporânea, usando uma dramaturgia já existente e bastante sólida, mas trazendo-a para um universo viável para a produção. (HIRSCHHORN; MORELLI, 2013)

Na fala de Morelli, percebe-se que o incentivo à produção nacional foi imediato, logo após a aprovação da lei em 2011. O diretor fala ainda em criar um universo viável para a produção, fazendo adaptações culturais das histórias para o universo brasileiro. Percebemos, então, que ele considera a proximidade com o contexto de recepção da série um fator positivo para o seu sucesso, aderindo a um projeto de tradução que leva em consideração a cultura de chegada da obra traduzida.

Sobre a escolha dos contos de Poe em meio a tantos escritores, os criadores da série, Pedro Morelli e Gabriel Hirschhorn, apontam aspectos mais pessoais para essa decisão, como o fato de já conhecerem e apreciarem a obra do escritor:

---

<sup>13</sup> HIRSCHHORN, G.; MORELLI, P. **Contos do Edgar – Entrevista com Criadores**, O2 Filmes, 20 de maio de 2013. Entrevista. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-do-edgar-entrevista-com-criadores>

Pensamos em alguns autores, mas o nome que mais nos encantou foi Poe. Quando éramos colegas de escola, lemos alguns contos de Poe e, desde então, eles ficaram nas nossas cabeças. Adaptar aquelas histórias macabras e sombrias para a realidade brasileira contemporânea, tudo se passando em São Paulo, usando a complexa cidade onde vivemos como pano de fundo, pareceu uma boa ideia, e começamos a colocar no papel. (HIRSCHHORN; MORELLI, 2013)

Apesar de se tratar de uma escolha de caráter pessoal, de um escritor admirado pelos criadores da série, E. A. Poe foi um nome de peso que chamou a atenção dos produtores que se propuseram a utilizar suas histórias. Isso também significou um sucesso com o público, já que, de acordo com matéria no site da *O2 Filmes*, a audiência do primeiro episódio de *Contos Do Edgar* registrou 53% a mais que a média do canal Fox<sup>14</sup>.

Ainda de acordo com essa entrevista com os criadores da série, Pedro Morelli explica os procedimentos adotados na produção da série e as dificuldades encontradas em lidar com textos de Poe. O diretor explica que, dado o caráter descritivista da literatura de E. A. Poe, foi difícil selecionar contos que tivessem alguma ação e sobre a adaptação das histórias ao novo cenário afirma que:

A primeira etapa do processo foi selecionar os contos. Como boa parte da obra de Poe mergulha em descrições psicológicas, esse foi um grande desafio, pois é necessário muita ação para segurar um episódio de 25 minutos. Focamos nos contos em que existia alguma ação sem perder a essência da obra. Depois disso, começamos a pensar em como adaptar os contos pra São Paulo hoje em dia. Essa foi a parte mais divertida. Transformar Berenice em cantora brega, transformar o castelo de Metzengerstein em uma oficina mecânica etc. Investimos muitas vezes em uma liberdade poética. (HIRSCHHORN; MORELLI, 2013)

Percebe-se que Morelli procura viabilizar a obra a um novo público, preocupando-se em trazer as histórias para o ambiente brasileiro, fazendo as devidas traduções a um cenário cultural totalmente diverso daquele do texto de partida. Essas decisões de tradução podem ser vistas como a tentativa de proximidade com o Consumidor, ou seja, os espectadores de TV a cabo no Brasil. Esse parâmetro é imprescindível na produção de qualquer obra e as adaptações ao

---

<sup>14</sup> **CONTOS do Edgar – Boa Audiência**, O2 Filmes, 10 de abril de 2013. Disponível em <http://www.o2filmes.com/noticias/1768/contos-do-edgar-boa-audiencia/>

ambiente permitem que o público receptor se identifique com as histórias retratadas e tenha interesse pela obra com a qual está tendo contato (JAUSS, 1994).

O cenário urbano brasileiro atual retratado na série, assim como o fato de a protagonista ser uma jovem empresária que busca pagar dívidas e reerguer sua loja, são aspectos utilizados na série que trazem proximidade com o público brasileiro, que poderia se identificar com a história e seus personagens. Um ponto crucial nas adaptações culturais realizadas na ambientação da série nesse novo cenário foi a utilização de uma temática atual, a violência, que é um assunto recorrente nos diversos meios de comunicação. Os produtores da série se utilizaram do tema da violência urbana e do forte sentimento de insegurança pelo qual passam os brasileiros atualmente como desencadeadores do medo que acomete a protagonista Cecília, que é atacada por um intruso mascarado em sua própria casa.

Fazendo um paralelo com a realidade na qual Poe estava inserido quando compôs o conto, podemos relacionar a sensação de medo da morte abordada pelo autor com a epidemia de cólera que ocorreu em 1832 nos EUA, acontecimento que vitimou o amigo de infância de Poe, Ebenezer Burling em agosto de 1832 (KENNEDY, 2001). Desse modo, percebemos que a inspiração do autor para o medo da morte foi transferida do medo de uma grande epidemia no século XIX para o medo de uma epidemia moderna, a violência, que assim como o surto de cólera na época de Poe, amedronta os moradores dos centros urbanos na contemporaneidade.

Os pontos de maior ou menor proximidade do texto traduzido em relação ao texto de partida demonstram estratégias de estrangeirização e domesticação, conforme tratamos na seção seguinte.

## **6.2 Domesticação x Estrangeirização**

A partir do que foi exposto por Venuti (1995) acerca das estratégias tradutórias da domesticação e da estrangeirização, observamos que a primeira se relaciona a um afastamento em relação ao texto de partida como maneira de tornar um texto mais fluente no contexto de chegada, enquanto a segunda está relacionada



à manutenção de características culturais e modelos de composição do contexto de partida.

Venuti (1995) explica que a estratégia de domesticação pode tornar o texto traduzido de tal maneira adaptado ao contexto de chegada que apague a figura do tradutor, num fenômeno que ele denomina de “invisibilidade do tradutor”. Ao utilizar essa estratégia, o tradutor se propõe a utilizar as normas de composição e aspectos culturais da cultura de chegada, tornando o texto semelhante aos já produzidos no contexto de recepção da tradução, mascarando o caráter de estrangeiro do texto e o fato de se tratar de uma tradução.

Por sua vez, o procedimento oposto à domesticação é definido por Venuti (1995) como estrangeirização, no qual a tradução é realizada mantendo-se características culturais e de composição do contexto de partida. Essa estratégia não confere a fluência ao texto traduzido, uma vez que diante da maior proximidade do contexto de partida há um conseqüente estranhamento por parte do leitor e a percepção de que se trata de uma tradução.

Na tradução do conto para a série há três aspectos centrais que evidenciam a domesticação: ambientação, personagens e temática.

A história do conto se passa em um castelo, no qual o protagonista se refugia de uma epidemia. O ambiente é medieval e aristocrático, no qual ocorre um baile de máscaras oferecido pelo príncipe Próspero a membros da nobreza. Por sua vez, a série de TV apresenta a proposta de trazer a história para um cenário brasileiro atual. Ambientada em São Paulo, a história tem a protagonista Cecília, jovem empresária que se tranca em sua casa após sofrer um ataque de um intruso mascarado. O castelo, que representava a segurança presumida pelo príncipe, ganhou uma caracterização moderna ao ser substituído pela casa com recursos tecnológicos de segurança como câmeras, alarmes e grades. Essa mudança de cenário é uma estratégia de domesticação, pois há uma aproximação da cultura de chegada ao substituir a locação medieval do conto por esse novo ambiente.

Com a mudança de cenário, os personagens também apresentam esse aspecto de domesticação, ao serem adaptados ao novo contexto. O personagem príncipe Próspero era um aristocrata que dispunha de poder e ignorava o mundo exterior e a população que estava sendo dizimada pela epidemia. A própria escolha

de ambientação do conto em uma época medieval prevê a situação de um nobre que tenha poder para buscar a segurança diante de uma adversidade, tal como Próspero buscou na história. Na série de TV, os produtores utilizaram como protagonista uma mulher independente, dona de uma loja e residente em uma grande cidade brasileira, essa escolha revela a proximidade pretendida com o contexto de recepção da obra traduzida. Ambos os protagonistas, do conto e da série, estão afinados com seus contextos culturais. Na época em que se passa o conto de Poe, o príncipe representa o poder e os privilégios para buscar a fuga até mesmo de um grande problema como uma epidemia. Como a série se passa na época atual, há a possibilidade de a mulher ocupar uma posição social independente como a protagonista Cecília, o que lhe permitiu buscar recursos de segurança para, assim como Próspero, fugir dos males ao seu redor.

Com relação à temática abordada na série, a epidemia devastadora do conto de Poe deu lugar ao grande problema da violência urbana no Brasil como elemento desencadeador do medo que perpassa as ações dos personagens. Assim como no conto em que o personagem Príncipe Próspero experimenta um estado de pavor diante da “Morte Vermelha”, a personagem Cecília, na série, demonstra um estado de medo após ser vítima de violência em sua casa.

O conto *The Masque of the Red Death* foi publicado pela primeira vez em 1842, na *Graham's Magazine*. No entanto, acontecimentos anteriores inspiraram E.A. Poe em sua composição, como a perda de seu amigo de infância Ebenezer Burling em 1832 devido a uma grande epidemia de cólera que assolou os EUA e que possui semelhanças com a “Morte Vermelha” descrita no conto quanto ao poder de devastação que tinha na época. Além disso, a vida do autor foi marcada desde cedo por perdas familiares. Nesta época, sua esposa Virgínia Clem já apresentava problemas de saúde (ela viria a falecer em 1847 de tuberculose), o que também preocupava Poe e o aproximava ainda mais da temática do medo da morte apresentada no conto em questão.

Ainda que a experiência pessoal de E.A. Poe com epidemias tenha influenciado a escrita do conto, o fato deste ser ambientado na época medieval nos remete a outra grave epidemia, a Peste Negra ou Peste Bubônica, que é descrita como recorrente em várias épocas, tendo seu surto mais violento no século XIV na

Europa (SILVA; NASCIMENTO, 2003; REZENDE, 2009; BARATA, 1987). Segundo Rezende (2009), uma das características da doença são as manchas escuras que aparecem na pele, de onde vem sua denominação; fazendo um paralelo com a descrição da “Morte Vermelha” no conto de Poe, um dos sintomas eram manchas vermelhas: “The scarlet stains upon the body and specially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men” (POE, 2013, p. 757). A criação da atmosfera de medo em torno da epidemia no conto nos remete à devastação que foi vivenciada na era medieval, que, como se vê na imagem a seguir, gerou o pavor em torno da violência com que atingiu a população naquela época:

Figura 2: Quadro “O Triunfo da Morte”, de Pieter Bruegel, sobre a Peste Negra na Europa medieval



Fonte: Rezende, 2009, p. 73

O horror retratado na figura acima estava presente na época em que se passa a história do conto, e serviu de pano de fundo para a caracterização do medo em torno da morte, que é a temática dessa história. Por sua vez, a série de TV se passa em um ambiente totalmente diferente, a cidade de São Paulo da época atual, e, desse modo, os produtores procuraram nesse novo cenário social e cultural um equivalente ao medo apresentado no conto. Sendo a violência urbana um problema brasileiro visível que ameaça a segurança e a vida das pessoas diariamente, esta foi

a temática abordada na criação da atmosfera de medo que conduz a história. Portanto, a escolha em utilizar um tema presente no contexto de recepção da obra traduzida representa um procedimento de domesticação.

Diante dos três aspectos abordados (ambientação, personagens e temática), é possível observar que, na tradução, há escolhas que realizam a domesticação do texto, tornando-o natural ao ambiente de chegada. A proposta de ambientar a história em uma nova época e local é uma decisão tradutória domesticadora e levou a outras adaptações culturais como o cenário, os personagens e a temática, que contribuíram para essa fluência do texto traduzido no contexto de chegada.

Ainda que em menor escala, a estrangeirização também está presente na tradução intersemiótica do conto de Poe para a série de TV. Nesse sentido, podemos observar a manutenção de características do gótico, como o ambiente obscuro e de mistério, aspectos que eram comumente cultivados no contexto de partida.

A maioria das cenas do episódio da série acontece em ambiente interno, na casa de Cecília, em um cenário escuro e cercado de objetos estranhos que estão à venda em sua loja de fantasias. Na imagem abaixo, observamos alguns objetos que causam esse estranhamento, aspecto característico de cenários de histórias góticas:

Figura 3: Objetos expostos na loja de Cecília



Fonte: Série de TV Contos do Edgar, Fox, episódio "Cecília", exibido em 4 de junho de 2013

Essa característica, utilização de um cenário sombrio, é marcante na literatura de inspiração gótica e na época e local de produção do conto de Poe, no qual há uma longa descrição do baile de máscaras e, em especial, dos ambientes do castelo, com várias salas e muitos objetos decorativos, sendo que alguns desses objetos imprimem um ar macabro ao ambiente. Alguns locais do castelo são pouco iluminados, criando não apenas um cenário misterioso, mas de horror:

Now in no one of the seven apartments was there any lamp or candelabrum, amid the profusion of golden ornaments that lay scattered to and fro or depended from the roof. There was no light of any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. (POE, 2013, p. 758)<sup>15</sup>

Percebemos, então, que esse aspecto do cenário escuro e misterioso presente no conto de Poe foi mantido pelos produtores da série, o que se apresenta como procedimentos de estrangeirização e de domesticação nos quais se utilizou características de composição próprias do contexto de partida, mas refletidas no ambiente domesticado.

Como dito anteriormente, o terror e o gótico estão relacionados, em especial na criação de sensações de medo vividas pelos personagens. No conto de Poe, o medo da morte era algo presente nos convidados do baile de máscaras que acontecia no castelo do príncipe Próspero, enquanto a epidemia causadora desse medo estava supostamente longe de todos ali presentes. Ainda que o castelo significasse uma proteção a todos os presentes, a sensação de apreensão diante do que acontecia do lado de fora era algo que acometia os foliões. Esse sentimento é manifestado na descrição do relógio de ébano presente em um dos salões, que é apresentado como um símbolo do perigo da epidemia da qual todos tentavam fugir, como vemos no seguinte trecho, que mostra a reação das pessoas ao soar do relógio:

---

<sup>15</sup> “Cumprer notar que em nenhum dos aposentos havia lâmpada ou candelabro pendendo do teto ricamente ornamentado a ouro. Luz alguma emanava de lâmpada ou candelabro em qualquer das salas. Contudo, nos corredores que as acompanhavam, em frente de cada janela, havia um pesado tripode a sustentar um braseiro cuja luz, filtrando-se através dos vitrais, iluminava o aposento”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008, p. 127.

The musicians looked at each other and smiled as if at their own nervousness and folly, and made whispering vows, each to the other, that the next chiming of the clock should produce in them no similar emotion; and then, after the lapse of sixty minutes, (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies,) there came yet another chiming of the clock, and then were the same disconcert and tremulousness and meditation as before. (POE, 2013, p. 758)<sup>16</sup>

Assim, o soar do relógio que causava certa tensão nos músicos, bem como em todos os presentes, demonstra que, apesar da suposta proteção, a tensão estava presente no ambiente. Esse terror psicológico com o qual são feitas as descrições das sensações dos personagens é marcante na obra de Poe e no conto em questão. Uma passagem que mostra essa característica está no momento em que um intruso caracterizado de “Morte Vermelha” adentra ao baile e causa estranhamento em todos e pavor no príncipe Próspero diante de tal figura: “When the eyes of Prince Prospero fell upon this spectral image [...] he was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage”<sup>17</sup> (POE, 2013, p. 762). A sensação de horror pela qual passa o protagonista do conto é algo presente na escrita gótica, e amplamente presente nas obras de Poe.

Na série, também observamos momentos que expõem essa característica do terror vivido pelos personagens. Especificamente no caso da protagonista Cecília, esta se encontra envolta em acontecimentos que causam tensão desde os momentos iniciais do episódio da série. Ela se vê muito apreensiva e incomodada com a presença de uma infestação de insetos em sua casa. Desse modo, a personagem se encontra envolta em um ambiente de tensão e suspense, que se intensifica para uma sensação de pavor e agonia após ela sofrer violência sexual em

---

<sup>16</sup> “Os músicos se entreolhavam, sorrindo da própria nervosidade e loucura, fazendo juras sussurradas, uns aos outros, de que o próximo carrilhonar do relógio não mais produziria neles tal comoção. Todavia, sessenta minutos mais tarde (que abrangem três mil e seiscentos segundos do tempo que voa), quando vinha outro carrilhonar do relógio, de novo se dava o mesmo desconcerto, o mesmo tremor, a mesma meditação de antes”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008, p. 128.

<sup>17</sup> “Quando os olhos do príncipe Próspero caíram sobre aquela figura espectral [...] viram-no ser tomado de convulsões e arrepios de terror ou asco, no primeiro instante; logo depois, porém, seu rosto congestionou-se de raiva”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008, p. 130.

sua casa por um intruso com máscara vermelha. Após esse ataque, Cecília se apresenta em um estado de paranoia em várias cenas. Em uma delas, ela acorda no meio da noite e vai ao banheiro, quando está lavando o rosto ela percebe que há uma espécie de máscara que cobre todo o seu rosto; ela passa alguns segundos de agonia, arranhando o rosto e tentando tirar a máscara, como vemos abaixo:

Figura 4: Cecília tem a impressão de ter uma máscara cobrindo o rosto



Fonte: Série de TV Contos do Edgar, Fox, episódio “Cecília”, exibido em 4 de junho de 2013

Esses momentos de agonia da personagem remetem ao pavor vivido pelo príncipe Próspero no conto, como na passagem da entrada do mascarado no baile.

Aspectos abordados pelos produtores da série, como o cenário misterioso e sombrio do conto, remetem às características do gótico cultivadas no contexto de partida, o que representa aspectos de estrangeirização da tradução, pois, ao reproduzir tais características, os produtores adotam formas de composição vigentes naquele contexto.

Portanto, o projeto de trazer a história do conto ao novo ambiente, mais próximo do contexto de recepção da obra, denota a estratégia de tornar fluente o texto traduzido ao público que terá acesso a ele; a fluência que confere o texto domesticado, segundo o que discorre Venuti (1995), torna o texto natural ao leitor do novo ambiente, não transparecendo que seja uma tradução. Desse modo, os produtores da série demonstram sua intenção de aproximar o texto dos novos leitores e do novo ambiente de circulação da obra.

No entanto, percebemos na série de TV alguns elementos que se configuram como uma proximidade com a tendência artística presente na época de composição do conto. Como já vimos, os cenários sombrios, marcados pela escuridão e pela presença de objetos que causam estranhamento remetem ao estilo gótico apreciado no contexto de partida, bem como o terror psicológico que acomete a protagonista da série se relaciona diretamente a essa forma de composição gótica, sendo uma característica marcante na obra de Poe. Tais aspectos demonstram a presença da estrangeirização do texto traduzido, que, como aborda Venuti (1995), traz o que é estrangeiro para a tradução, mostrando a influência da cultura e do estilo de composição do contexto de partida.

Acerca dessa presença de aspectos que aproximam ou afastam o texto de chegada do texto de partida, podemos relacionar as estratégias de Adaptação e Equivalência com o afastamento maior ou menor, respectivamente, em relação ao texto que será traduzido, como veremos na seção seguinte.

### **6.3 Adaptação x Equivalência**

Conforme o modelo proposto por Barbosa (2004), as estratégias tradutórias são agrupadas em dois eixos, conforme a característica de maior ou menor proximidade do texto traduzido com relação ao texto de partida. O eixo direto contém procedimentos que vão desde uma forma de tradução com o mínimo de alterações em relação ao texto de partida até formas de tradução com um grau moderado de alterações. Por sua vez, o eixo oblíquo apresenta procedimentos que possuem mais modificações em relação ao texto de partida, o que se deve à necessidade de adaptá-lo ao contexto de chegada. Nesse último é que encontramos a Equivalência e a Adaptação (BARBOSA, 2004), que são processos que admitem a necessidade de alterações que permitem ao texto traduzido uma coerência com o texto de chegada.

Enquanto a Equivalência é uma estratégia que se baseia na substituição de situações presentes no contexto de partida por outras equivalentes no contexto de chegada, a Adaptação é a criação de novas situações em virtude de não existirem situações equivalentes àquelas presentes no texto de partida nesse novo contexto.



Como abordado na seção 6.1, a literatura gótica possui temáticas relacionadas ao medo e ao terror. No caso do conto de Poe e, conseqüentemente, de sua tradução, o tema central é o medo da morte, pois, em ambos os textos, observamos que os protagonistas se apresentam envoltos em um estado de pavor diante de uma situação traumática que representa um risco de morte.

Como visto na seção anterior, no conto de Poe, o que dá origem ao medo da morte é uma epidemia nomeada de “Morte Vermelha”, a qual causa manchas vermelhas na pele das vítimas e sangramentos, e por isso recebeu tal denominação. Considerando que a ambientação da história ocorre em um castelo, com um príncipe oferecendo um baile de máscaras, reconhecemos características da época medieval nesse cenário; isso nos leva a relacionar, então, a epidemia descrita no conto à peste bubônica ou peste negra, que assolou a Europa na Idade Média. Além da peste negra, outro acontecimento, dessa vez vivenciado pessoalmente por Poe, inspirou a epidemia descrita no conto: um violento surto de cólera em 1832.

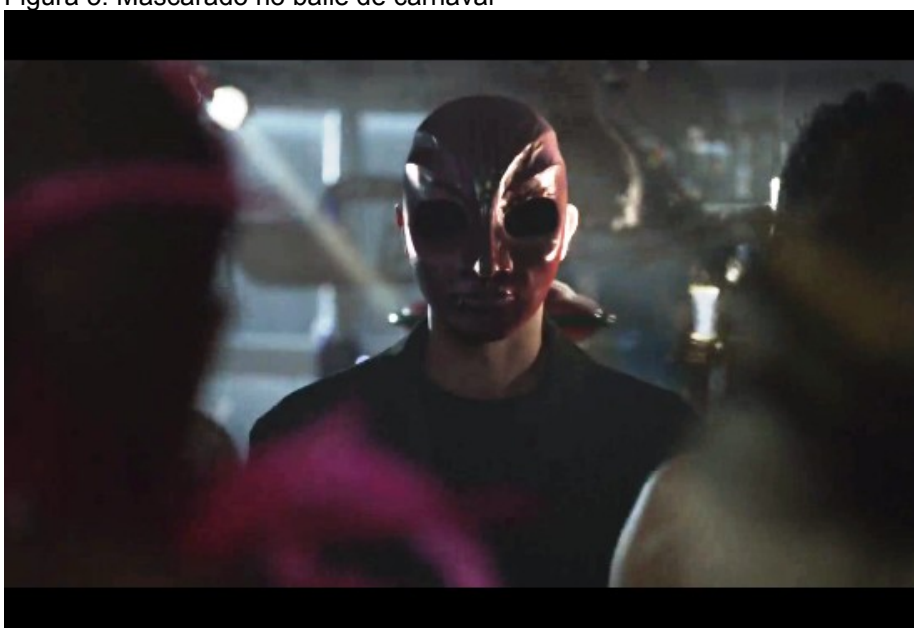
Na série de TV, o acontecimento que desencadeia o medo na personagem principal é um ataque que ela sofre em sua casa no meio da noite, por um indivíduo usando máscara vermelha. Os produtores da série ambientaram o conto de Poe em uma cidade brasileira da época atual, o que implica em um novo cenário, novos personagens e novos acontecimentos. Assim, a situação da cena do ataque pode ser vista tanto como uma estratégia de Equivalência quanto de Adaptação, uma vez que, por vezes, se buscou por elementos equivalentes na cultura de chegada contemporânea e em outras, na ausência de elementos equivalentes, foram criadas novas situações para representar o acontecimento traumático da “Morte Vermelha” e o medo causado por ela.

Assim como os produtores da série optaram pela temática da violência em lugar da epidemia como motivação do medo nas personagens, também o desfecho da história obteve elementos que harmonizam com o cenário urbano, mais próximo ao contexto de recepção da obra traduzida. O desfecho do conto mostra a entrada de uma figura misteriosa com máscara vermelha que adentra ao baile e causa medo em todos por estar com uma fantasia que representa a “Morte Vermelha”; após toda a tensão por sua presença, tal mascarado é responsável pela morte de todos os convidados e do anfitrião Próspero; pela maneira como é descrito que o mascarado

se dissolve no ar, percebe-se a presença de algo sobrenatural nesse desfecho. A principal modificação do desfecho do conto realizada na tradução está relacionada aos acontecimentos sobrenaturais, estes não aparecem na história mostrada na série.

No desfecho do episódio da série, Cecília realiza um baile de carnaval em sua casa, como forma de esquecer os acontecimentos que a vinham perturbando. Porém, durante a festa, ela tem a impressão de ver o indivíduo com máscara vermelha no meio dos convidados, como vemos abaixo:

Figura 5: Mascarado no baile de carnaval



Fonte: Série de TV Contos do Edgar, Fox, episódio "Cecília", exibido em 4 de junho de 2013

Após mais um momento de desespero da protagonista diante da persistência de tais visões desde que sofreu o ataque, ela se vê investida de uma coragem repentina e se encaminha até a área onde há pessoas dançando, ela carrega uma arma e, ao ver o mascarado à sua frente, atira contra ele. Porém, em seguida, ela percebe que matou sua amiga e não um invasor. Ela comete suicídio logo depois.

Podemos dizer que a decisão tradutória por um novo desfecho evidencia uma Adaptação, visto que os acontecimentos finais da história mostram uma situação nova, ainda que tenha sido construída para causar o mesmo efeito de

destruição e ruína do personagem principal do conto. É preciso ressaltar, contudo, que apesar de apresentar um novo final, este ainda mantém certa relação com o original, do contrário ele perderia o *status* de tradução.

Ainda que a proposta de trazer a história escrita por E. A. Poe para os dias atuais e para a cidade de São Paulo tenha demandado a criação de novas situações na história, podemos observar pontos em que a estratégia de Equivalência também tenha sido adotada pelos tradutores. Um desses pontos está na caracterização de um ambiente de proteção diante de um acontecimento traumático. No conto, príncipe Próspero é um membro da nobreza que, diante de suas posses, se vê determinado a lançar mão de todos os recursos disponíveis para escapar de uma epidemia violenta e mortal. O isolamento em seu castelo se apresenta ao nobre como alternativa, e, diante da fortificação do local, ele vê a possibilidade de não apenas fugir da epidemia como também de esquecer a existência dela e da devastação que ela causava. Próspero se trancou e teve o cuidado de impedir que os presentes no baile de máscaras dentro do castelo pudessem sair, bem como ninguém que estava do lado de fora entrasse no salão. Como vemos no trecho seguinte, os foliões do baile foram orientados a entrar e garantir que as fechaduras dos portões fossem quebradas, impossibilitando a entrada ou saída de qualquer pessoa: “The courtiers, having entered, brought furnaces and massy hammers and welded the bolts. They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within”. (POE, 2013, p. 757)<sup>18</sup>.

Na série, a protagonista Cecília também utiliza os artifícios que estão a sua disposição para tentar fugir da violência urbana a qual está sujeita. Após um intruso atacá-la em casa, ela instala câmeras, alarmes e grades de proteção, como forma de prevenir uma nova invasão. Nesse ponto, percebemos que os produtores reproduziram a busca por proteção do príncipe trancado em seu castelo por meio de uma situação equivalente, na qual Cecília também se isola e utiliza recursos de segurança para fugir da violência. Portanto, temos a estratégia de Equivalência na

---

<sup>18</sup> “Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. P. 126.

reprodução da situação de fuga por meio da casa com recursos de segurança que equivale ao castelo protegido do conto.

Outro ponto em que ocorre Equivalência está na questão do baile de máscaras como forma de fugir do acontecimento traumático. No caso do conto, Próspero oferece um baile a convidados da nobreza, no qual há danças, orquestra e encenações de atores, um tipo de festa que era comum na época em que se passa o conto. Como todos teriam que ficar trancados no castelo, essa foi a maneira que o protagonista encontrou de manter sua mente longe do horror que estava do lado de fora devido à “Morte Vermelha”. Na série de TV há um acontecimento semelhante, também com o objetivo de esquecer um acontecimento traumático. A protagonista Cecília organiza em sua casa uma festa de carnaval para arrecadar fundos e reerguer sua loja de fantasias; mas ela busca com esse baile, ainda, uma forma de esquecer o horror que passou quando foi atacada em casa. Assim, ambos os protagonistas, do conto e da série, procuram em festas uma maneira de esquecer o acontecimento que lhes causa medo e trauma, o que caracteriza uma Equivalência enquanto estratégia de tradução.

Portanto, o projeto de trazer a história do conto para a realidade brasileira atual demandou um grau variado de mudanças e criações de novas situações que se caracterizam tanto como formas de Equivalência quanto de Adaptação. No entanto, a manutenção de situações de Equivalência mostra o interesse dos produtores da série em manter alguns acontecimentos que puderam ser transportados a esse novo contexto, o que pode ser visto como uma tentativa de não se afastar totalmente do texto de partida.

Na seção seguinte, procuramos identificar a utilização dos signos icônicos, indiciais e simbólicos no processo tradutório analisado nesta pesquisa.

#### **6.4 Icônico, Indicial e Simbólico**

Como vimos no capítulo 3 do presente trabalho, o signo significa de três maneiras: por sua qualidade, pela relação que mantém com seu objeto, e por uma convenção social que permite estabelecer essa relação do signo com o objeto.

Nessa ordem, temos a classificação do signo em icônico, indicial e simbólico (PEIRCE, 2005).

A divisão triádica do signo também pode ser considerada na compreensão do processo de tradução de textos. Desse modo, temos a tradução icônica, indicial e simbólica, tal como nos expõe Plaza (2003).

Segundo Plaza (2003), a tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre texto traduzido e texto de partida. Desse modo, “a tradução icônica tende a aumentar a taxa de informação estética [...] ocorre simplesmente que suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas” (PLAZA, 2003, p. 93). Percebemos, então, que essa forma tradutória demanda maior proximidade ao texto de partida.

Ainda para o autor, “a tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio” (PLAZA, 2003, p. 91). Desse modo, nessa forma de tradução há uma referência ao texto de partida, mas, por não estar centrada na semelhança de tal forma como está a tradução icônica, pode haver um distanciamento em relação a esse texto. Nesse caso, as conexões entre texto original e traduzido se dão por relações lógicas, de causa e consequência ou que dependem do raciocínio e dedução.

Por fim, temos na tradução simbólica a possibilidade de maior distância entre texto de chegada e texto de partida. Conforme Plaza (2003, p. 93-94), “a tradução simbólica se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação”. Se a determinação do significado ocorre por uma regra, ele pode ser atribuído de forma aleatória, não necessitando da semelhança ou da referência direta, como acontece nas duas formas tradutórias anteriores.

Em alguns momentos, percebemos a presença da tradução por semelhança. No caso da máscara vermelha, ela está presente no conto como uma representação da “Morte Vermelha”. O autor descreve os sintomas da epidemia, colocando que um dos mais marcantes eram as manchas vermelhas, especialmente no rosto. O indivíduo com máscara vermelha que aparece no final também representa a

epidemia, ou seja, a máscara está relacionada ao acontecimento que causa o medo da morte. Na série, há um intruso mascarado que ataca a personagem Cecília. Nesse caso, foi realizada uma tradução icônica ao se transportar a máscara vermelha ao texto traduzido. Nele, a máscara também está relacionada ao acontecimento traumático que desencadeia o medo na história. Esse tipo de tradução aproxima os textos de partida e de chegada, uma vez que as semelhanças entre eles são percebidas facilmente.

No desfecho do conto, ocorre a entrada de uma figura misteriosa com máscara vermelha no castelo, mesmo diante de toda a segurança que se acreditava haver no ambiente interno. Tal acontecimento causa estranhamento e apreensão no protagonista, príncipe Próspero, pois representa o perigo do qual se estava tentando fugir com o enclausuramento no castelo e o baile. Na série, essa situação é reproduzida quando Cecília está oferecendo um baile de carnaval em sua casa e, mesmo com os recursos de segurança instalados, ela se depara com um indivíduo mascarado, tendo a mesma reação de horror do príncipe. Portanto, ocorre uma tradução icônica, uma vez que a situação foi mantida tal como ocorre no conto.

Após a aparição do mascarado, tanto no conto quanto na série, há outro momento em que há semelhança explícita, pois, após uma reação de medo e raiva, os protagonistas se encaminham até o invasor na intenção de feri-lo ou matá-lo. Percebe-se, com isso, uma preocupação por parte dos autores do texto traduzido de manter a identidade do texto original, fazendo com que os espectadores reconheçam a obra de Poe pelo modo audiovisual.

A série *Contos do Edgar* apresenta histórias de E.A. Poe em um novo cenário, a cidade de São Paulo da época atual. O narrador das histórias mostradas em cada episódio é Edgar, um sujeito misterioso e depressivo que se assemelha a Poe tanto na aparência física quanto na vida turbulenta. Assim como Poe, o Edgar da série também perdeu a mulher, o que justifica o ar melancólico que apresenta; após o trágico acontecimento, ele pede ajuda a um amigo, Fortunato, que tem uma empresa de dedetização chamada “Nunca Mais” e recebe abrigo e emprego. Então, o narrador da série é uma referência ao próprio escritor E.A. Poe, o que caracteriza uma tradução predominantemente indicial, já que, apesar da presença de elementos

também icônicos, é necessário ao leitor estabelecer relações que não estão explícitas pelo mecanismo de semelhança.

Como dito anteriormente, na cena da agressão à protagonista da série, o indivíduo responsável pelo ataque usava uma máscara vermelha, fazendo referência ao conto, que também tem a presença de um sujeito mascarado como representativo do acontecimento traumático abordado na história. Nessa cena da série, encontramos outro fato que pode ser considerado referência ao conto por meio de signos indiciais, pois o ataque sofrido por Cecília ocorreu no meio da noite por alguém que conseguiu invadir sua casa, o que é uma menção ao trecho final do conto de Poe, no qual o autor fala que a Morte Vermelha entrou no castelo como um ladrão na noite: “And now was acknowledged the presence of Red Death. He had come like a thief in the night”<sup>19</sup>.

Nessas duas escolhas de tradução dos produtores (a menção ao mascarado e ao ladrão que entra no meio da noite) o indivíduo com máscara vermelha da série permite ao espectador a associação com o mascarado do conto, uma vez que ambos são referências de um acontecimento traumático que gera o medo nos respectivos protagonistas. No caso da série, o mascarado é o agente da violência sofrida pela personagem Cecília; e, no caso do conto, a “Morte Vermelha” é representada pela figura misteriosa com máscara vermelha que aparece no baile e mata a todos os presentes, incluindo o protagonista Príncipe Próspero. Essas relações, entretanto, só são estabelecidas pelo leitor por meio de uma análise das relações implícitas, ou seja, que exigem certo grau de dedução.

Outro ponto de contato entre o texto de partida e de chegada que ocorre por meio de signos indiciais está relacionado aos recursos utilizados como forma de fuga. Tanto o castelo fortificado e trancado, no conto, quanto a casa com recursos de segurança, na série, representam a proteção diante de uma situação que causa o medo da morte. Assim, podemos concluir que essa também se trata de uma tradução indicial, pois os recursos de segurança da casa remetem à proteção oferecida pelo castelo.

---

<sup>19</sup> “Só então se reconheceu a presença da Morte Rubra. Viera como um ladrão na noite”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. P. 131.

Percebemos que a tradução por meio do signo indicial permite modificações tais quais as que se apresentam na série em relação ao texto de partida, o que vai ao encontro do projeto dos produtores da série que, na qualidade de tradutores, adotam a postura de tornar o texto fluente no ambiente de chegada por meio da adequação da história a esse contexto de recepção da tradução. Além da forte presença da estratégia de tradução indicial, há, ainda, inúmeros pontos em que ocorre a tradução por semelhança, por meio de signos icônicos, que são responsáveis pela identificação explícita que o espectador estabelece entre o texto escrito e o audiovisual.

Na seção seguinte, analisamos a construção do medo da morte nos textos de partida e de chegada, discorrendo sobre a reprodução de acontecimentos traumáticos expostos no conto de Poe em um novo contexto sócio-cultural.

## 6.5 A Construção do medo da morte

O medo é uma temática dominante na obra de E. A. Poe. No conto analisado, o acontecimento que dá origem a esse sentimento é uma epidemia conhecida como “Morte Vermelha”. Existe a referência constante à cor vermelha como representativa da doença, inclusive relacionada a seus sintomas, como sangramentos e manchas vermelhas na pele das vítimas. No trecho abaixo, temos a descrição dos sintomas da epidemia, bem como de seu poder de destruição:

The 'Red Death' had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal --the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour. (POE, 2013, p. 757)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “Por muito tempo a “Morte Rubra” devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois, vinha profusa sangueira pelos poros e a decomposição. As manchas vermelhas no corpo, em particular no rosto da vítima, estigmatizavam-na isolando-a da compaixão e da solidariedade de seus semelhantes. A irrupção, o progresso e o desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. p. 126.



Como podemos observar no trecho acima, a epidemia era devastadora e estava dizimando a população daquele país. Esses sintomas são descritos pelo autor de uma maneira que instaura o terror diante da “Morte Vermelha”. Em seguida, as descrições de cenários escuros e com objetos estranhos é que são responsáveis pela manutenção dessa atmosfera de horror da história de Poe. Os produtores da série, ao trazer a história para a São Paulo da época atual, buscaram um equivalente ao medo da morte causado pela epidemia em um acontecimento contextualizado com o novo cenário da história: a violência urbana. Porém, ao contrário do que ocorre no conto, na série não há apresentação do acontecimento traumático motivador do medo desde o início.

No episódio da série, que tem duração de 25 minutos, há vários aspectos apresentados que instauram o terror aos poucos. Já nas cenas iniciais da série, o clima sombrio e misterioso começa a ser revelado, quando a protagonista Cecília se vê assustada ao perceber uma infestação de cupins em sua loja. Também são apresentados, ainda nos momentos iniciais, elementos de composição do cenário que trazem um ar de mistério ou aversão. A maior parte das cenas ocorre em um cenário escuro, na loja de Cecília, com a presença de objetos que causam estranhamento, como bonecas velhas e objetos macabros. Dentre os acontecimentos que causam tensão e estranhamento, temos ainda a presença do misterioso Edgar, o narrador da história. Em uma das cenas, o narrador chama a atenção para uma possível adversidade que está próxima. Na cena, ao mesmo tempo em que a câmera foca numa máscara vermelha da loja e depois no rosto apreensivo de Cecília, ocorre a narração de Edgar dizendo: “ali no canto do armário tava ela, cor de sangue, e eu vi no olhar dela que alguma tragédia ia acontecer”. No momento em que é citada a máscara, a câmera a mostra exposta na estante da loja, e quando o narrador fala do olhar apreensivo da personagem Cecília, a câmera foca no rosto dela.

Por sua vez, o conto apresenta uma dinâmica diferente, pois, desde o primeiro parágrafo já é apresentado o motivo do medo do protagonista, a epidemia; e as descrições sobre a “Morte Vermelha” e seus perigos já instauram o horror que será desenvolvido no restante da história. Podemos atribuir essa diferença no andamento das ações do conto e da série tanto à predileção de E.A. Poe pela

escrita breve, mas, em especial, pela mudança de meio semiótico ao se transportar uma história do meio verbal ao audiovisual. Ao abordar a relação entre literatura e cinema, Gomes (2015) sugere que a mudança de suporte exige adequação, visto que a dinâmica dos acontecimentos e da fluência de leitura seja diferente, como vemos abaixo:

Na tradução de obras literárias impressas para o meio audiovisual o tradutor deve lançar mão dos recursos inerentes à linguagem da imagem em movimento. Enquanto no texto verbal características de personagens, de lugares e o desenrolar de eventos ficam em grande parte sob a responsabilidade do leitor, com base nas pistas dadas pelo autor do texto, nas traduções para o cinema e para a TV as imagens já estão lá. (GOMES, 2015, p.157)

Desse modo, o autor aborda a questão da fluidez e dos recursos diferentes que devem ser levados em consideração ao se traduzir obras literárias para o meio audiovisual. Associando essa informação ao *corpus* dessa pesquisa, podemos citar que as descrições detalhadas que Poe faz do cenário do baile de máscaras levam o leitor a realizar uma imagem mental do que está lendo, enquanto que na série o cenário sombrio é visível ao espectador e, assim como a descrição do conto, exerce uma função de causar estranhamento e medo diante de sua obscuridade.

Essa característica de maior dinamicidade do meio televisivo traz a necessidade de se privilegiar a ação. Ao contrário do que ocorre no conto, cujo sentimento de medo da morte é construído, em especial, nas descrições.

No conto, após o acontecimento traumático inicial temos o baile de máscaras, que é uma tentativa de fuga da epidemia. Porém, ainda que se encontrassem em um ambiente de proteção, o príncipe e seus convidados ainda experimentavam momentos de suspense que não permitiam que eles se desligassem totalmente do perigo que estava do lado de fora. Um símbolo dessa tensão é o relógio de ébano, que badalava a cada hora e causava uma situação desconfortável, pois parecia lembrar aos presentes da realidade devastadora de fora, como se fossem despertados de um sonho.

No entanto, a tensão se torna medo ou pavor no desfecho da história, com a aparição de uma figura misteriosa com máscara vermelha e aparentando estar fantasiada de “Morte Vermelha”. A palavra “figura” é aqui utilizada no sentido de que

a aparência do mascarado e, posteriormente, o caráter sobrenatural dele revelam não se tratar de uma pessoa. Como vemos abaixo, o momento da entrada do mascarado gera estranhamento e medo no baile:

In an assembly of phantasms such as I have painted, it may well be supposed that no ordinary appearance could have excited such sensation. In truth the masquerade license of the night was nearly unlimited; but the figure in question had out-Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince's indefinite decorum [...] The whole company, indeed, seemed now deeply to feel that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed. The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in blood — and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. (POE, 2013, p. 762)<sup>21</sup>

Além do efeito de medo diante do perigo da entrada de um novo indivíduo no ambiente supostamente isolado, há ainda o estranhamento diante da dúvida entre o real e o sobrenatural, visto que não se conseguia explicar como tal figura apareceu no baile. A reação do príncipe diante da situação que tanto temia, a do risco de contaminação, é de medo, inicialmente, passando à raiva e à repentina coragem de se encaminhar ao mascarado e enfrentá-lo, como vemos:

Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form.

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-

---

<sup>21</sup> “Numa assembléia de fantasmas, como a que descrevi, era de supor que tal agitação não seria causada por aparição vulgar. Na realidade, a licença carnavalesca da noite fora praticamente ilimitada, mas o novo mascarado excedia em extravagância ao próprio Herodes; ultrapassava, inclusive, os indecisos limites de decoro impostos pelo príncipe [...] Todos os presentes pareciam se dar conta de que, nos trajes e nas atitudes do estranho, nada havia de espirituoso ou de conveniente. Alto e lívido, vestia uma mortalha que o cobria da cabeça aos pés. A máscara que lhe escondia as feições imitava com tanta perfeição a rigidez facial de um cadáver que nem mesmo a um exame atento se perceberia o engano. E, no entanto, tudo isso seria, se não aprovado, ao menos tolerado pelos presentes, não fora a audácia do mascarado em disfarçar-se de Morte rubra. Suas vestes estavam salpicadas de sangue; sua ampla fronte, assim como toda a face, fora borrifada com horrendas manchas escarlates”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. P. 129-130.

bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. (POE, 2013, p. 763)<sup>22</sup>

Desse modo, temos no desfecho a ideia de inevitabilidade da morte. O medo que motivou a tentativa de fuga do protagonista do conto aparece no castelo sob a forma de uma figura mascarada que representa a “Morte Rubra”. Isso representa o ápice do terror diante do medo da morte, que foi construído a partir da descrição da epidemia, dos cenários do baile, da tensão dos foliões e, por fim, da invasão do mascarado e consequente desfecho trágico.

Na série de TV, temos o medo vivido pela protagonista a partir de um ataque que ela sofre em sua casa por um indivíduo mascarado, que, assim como a epidemia do conto, é o principal desencadeador do medo na série. Na seguinte cena, Cecília aparece sentada na escada de sua casa; mesmo após a instalação de recursos de segurança como grades, alarmes e câmeras, ela se mostra depressiva e paranoica pelo medo de um novo ataque:

Figura 6: Cecília na escada de casa, cercada de grades após o ataque



<sup>22</sup> “Recorrendo à selvática coragem do desespero, um grupo de foliões correu para a sala negra e, agarrando o mascarado, cuja alta figura permanecia ereta e imóvel à sombra do relógio de ébano, detiveram-se eles, horrorizados, ao descobrir que a mortalha e a máscara mortuária que tão rudemente haviam agarrado não continham nenhuma forma tangível.

Só então se reconheceu a presença da Morte rubra. Viera como um ladrão na noite. E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda. E a vida do relógio de ébano extinguiu-se simultaneamente com a do último dos foliões. E as chamas dos tripodes apagaram-se. E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo”. POE, E.A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008. P. 131.

Cecília passa por um estado de paranoia, no qual ela tem visões da máscara vermelha e do sujeito mascarado; essas visões são constantes, mesmo com todos os recursos de segurança de que ela dispõe. Nesse ponto, percebemos a utilização de uma característica não apenas presente no texto de partida, mas constante nas obras de E. A. Poe: o terror psicológico. Assim como no conto o protagonista se vê com um sentimento de agonia diante da possibilidade de contaminação pela “Morte Vermelha”, em especial na cena em que a mesma adentra ao baile de máscaras, também na série de TV Cecília passa por momentos semelhantes com o medo de um novo ataque, em especial nos momentos das visões com o indivíduo que a atacou. A manutenção dessa centralidade da história na explicitação das sensações que se passam na mente dos personagens demonstra uma decisão tradutória de proximidade às características desenvolvidas por Poe no texto de partida.

No desfecho da série, temos a protagonista oferecendo uma festa de carnaval em sua casa, na tentativa de arrecadar fundos para salvar sua loja, bem como para se distrair e esquecer os momentos difíceis que passou. No entanto, a persistência das visões com o mascarado que a atacou a deixa perturbada mais uma vez. Ela tem a impressão de ver o indivíduo com máscara vermelha em sua festa; então, tomada de medo e em seguida de raiva, ela se aproxima dele com uma arma e tenta matá-lo, mas, ao perceber que matou a amiga por engano, comete suicídio. Portanto, ainda que os desfechos dos dois textos, conto e série, tenham semelhanças quanto aos acontecimentos e ao final trágico, eles foram contados de forma diferente. As mudanças são justificadas pela proposta dos produtores, enquanto tradutores, de compor a história de Poe em um novo contexto, mais próximo do público receptor da obra traduzida.

Percebemos, ainda, na análise das cenas que caracterizam o medo enquanto desencadeador da ação dos personagens, no conto e na série, que a proposta tradutória dos produtores de *Contos do Edgar* também está voltada à manutenção das características do gótico, especialmente da forma como elas foram utilizadas por Poe em seus contos, por meio de cenários sombrios e terror psicológico. Ao mesmo tempo, a ideia de traduzir uma história do século XIX para os dias atuais e em uma grande cidade brasileira, demonstra uma proximidade com

situações e temáticas que aproximam o público, pela identificação deste com a obra televisiva.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscamos analisar a tradução intersemiótica do conto *The Masque of the Red Death* para a TV brasileira, na série *Contos do Edgar*, veiculada pelo canal a cabo Fox. Observamos que foram realizadas mudanças na história em virtude do projeto dos tradutores de trazê-la para os dias atuais e para a cidade de São Paulo. A proposta de traduzir o conto adequando-o aos aspectos culturais da cultura de chegada ocasiona maior proximidade com o público receptor e a consequente identificação do mesmo com a obra traduzida.

Observamos que, apesar das histórias estarem em ambientes culturais diferentes, existe uma relação de equivalência quanto à maneira como foi desenvolvido o tema do medo da morte. No conto, essa temática é apresentada a partir de uma epidemia mortal, de cenários obscuros e de terror psicológico centrado nas sensações dos personagens, em especial do protagonista. Na série, há a manutenção de características como o terror psicológico e os cenários escuros e misteriosos, ao mesmo tempo em que a causa do medo da protagonista é um acontecimento diferente daquele descrito no conto, ela experimenta sensações de agonia e medo análogas às vividas pelo príncipe Próspero.

Desse modo, considerando que um dos objetivos da pesquisa é a identificação da manutenção e subversão de aspectos do texto de partida na tradução, percebemos ambas as situações no processo tradutório. A mudança de temática, de personagens e ambientação da história no texto traduzido denota a decisão de reescrita do texto de Poe em um novo lugar e uma nova época. Por sua vez, a manutenção de características como o terror psicológico vivido pela protagonista e de situações como a tentativa de fuga da morte e o final trágico demonstram a intenção de manter o contato com o texto de partida, contato esse que caracteriza uma tradução.

Buscamos, ainda, nessa pesquisa, abordar a construção do significado nos dois meios semióticos. Percebemos que a história narrada no conto adquiriu maior dinamicidade ao ser traduzida para o meio audiovisual. Enquanto o texto de Poe tem a característica marcante da predominância de descrições, especialmente dos cenários, na série de TV há mais ação, visto que os recursos de imagem e som já

permitem apresentar os efeitos causados pelos cenários e as sensações vividas pelos personagens. Assim, a característica própria do meio televisivo de ser mais dinâmico demandou alterações na forma como o significado do conto foi construído nesse novo meio.

Ao nos propormos a analisar as estratégias tradutórias, identificamos alguns pontos de afastamento e outros de aproximação entre texto de partida e tradução.

Observamos aspectos de domesticação e estrangeirização (VENUTI, 1995); os primeiros são observados na ambientação da história em um contexto sócio-cultural relacionado ao público receptor da tradução; ao mesmo tempo, a manutenção de características marcantes da estética gótica, como os cenários obscuros e a temática do medo, bem como do terror psicológico característico de E. A. Poe demonstram uma tradução estrangeirizadora.

Na análise das estratégias de Equivalência e de Adaptação (BARBOSA, 2004), identificamos que ambas caminharam juntas no processo de tradução, uma vez que, ainda que se buscassem efeitos equivalentes nas situações apresentadas na série em relação ao conto, essas situações eram adaptadas ao novo contexto no qual estava ambientada a obra traduzida.

Ainda quanto às estratégias tradutórias, percebemos a constante busca pela referência ao texto de partida na obra traduzida, por meio de signos icônicos e indiciais (PEIRCE, 2005). Essa relação ocorria, por vezes, de forma direta numa tradução por semelhança com a utilização de signos icônicos, e outras vezes por referência indireta, demandando o uso da lógica pelo espectador para relacionar as informações apresentadas na série com o conto de Poe, o que caracteriza o uso de signos indiciais.

Mesmo diante das modificações realizadas na história durante o processo de tradução, o contato com o texto de partida evidencia o *status* de uma tradução, por essa razão as várias estratégias utilizadas no sentido de fazer essa referência ao conto demonstram a intenção de fazer com que a obra de Poe seja vista e reconhecida no texto traduzido. A nova ambientação configura uma reescrita, na qual se considera a tradução como uma nova composição que considera os aspectos culturais da cultura de chegada e, desse modo, é uma das formas de manter um texto vivo (Bassnett; Lefevere, 1990). Assim, a proximidade com o



contexto de recepção possibilita o contato do público com a obra de uma forma diferente, a partir de aspectos culturais que ele reconhece e de recursos de um novo meio semiótico, que o auxiliam na construção do significado da obra traduzida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, F.; MAGALHÃES, C.; PAGANO, A. **Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação**. São Paulo: Contexto, 2000.

ARROJO, R. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. **O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino**. Campinas, SP: 2ª edição Pontes, 2003.

**AS EXPECTATIVAS das produtoras de TV depois da lei da TV por assinatura**. Revista de Cinema, Portal UOL, 09 de maio de 2012. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2012/05/as-expectativas-das-produtoras-de-tv-depois-da-lei/>

BARATA, R. C. B. **Epidemias**. Cadernos de Saúde Pública, vol.3, n.1 Rio de Janeiro, Jan./Mar, 1987.

BARBOSA, H. G. **Procedimentos Técnicos da Tradução**. 2ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2004.

BASSNETT, S. **Estudos da Tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (orgs.). **Translation, history and culture**. London and New York: Pinter Publishers, 1990.

BAUDELAIRE, C. **Edgar Allan Poe**. In: POE, E. A. Poemas e Ensaio. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 1999.

BELLIN, G. P. **Entre a razão e a imaginação: elementos da estética gótica em “o escaravelho de ouro”, de Edgar Allan Poe**. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 4, n. 1, jan./jul, 2012.

BENJAMIN, W. **A Tarefa – Renúncia do Tradutor**. In: HEIDERMANN, Werner (org). Clássicos da Teoria da Tradução. Antologia bilíngüe. Tradução de Susana Kampff Lages. Volume I. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, 2001.

BERGAN, R. **Ismos: para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2011.

BITTENCOURT, A. P. S. **A Ambientação em “A Máscara da Morte Rubra” de Edgar Allan Poe**. Monografia. Curso de Letras – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

BRASIL. Lei Nº 12.485/2011, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado.

CAMARGO, L. M. C. **Os crimes da Rua Morgue, O mistério de Marie Rogêt e A carta furtada**: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe. *Revista Evidência*, Araxá, v. 10, n. 10, p. 143-154, 2014.

CARVALHO, C. A. **A Tradução para legendas**: dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005. 160f.

**CONTOS do Edgar – Boa Audiência**, O2 Filmes, 10 de abril de 2013. Disponível em <http://www.o2filmes.com/noticias/1768/contos-do-edgar-boa-audiencia/>

**CONTOS do Edgar**. Série de TV. Canal Fox. Episódio “Cecília”, exibido em 4 de junho de 2013.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução. Ouro Preto: UFOP, 1999.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Studies**. *Poetics Today*, Durham: Duke University Press, v. 11, n. 1. 1990.

FIDALGO, A. & GRADIM, A. **Manual de Semiótica**. UBI – Portugal. 2004.

GAMBIER, Y.; GOTTLIEB, H. (orgs). **(Multi)Media translation**: concepts, practices and research. Philadelphia: John Benjamins, 2001.

GOMES, F. W. B. **A Literatura em produções audiovisuais**: uma reflexão sobre a diferença. *Rev. Tradução em Revista*, n.18, 2015/1, p. 147-158.

HERMANS, T. **The Manipulation of Literature**: studies in literary translation. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

HIRSCHHORN, G.; MORELLI, P. **Contos do Edgar – Entrevista com Criadores**, O2 Filmes, 20 de maio de 2013. Entrevista. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1834/contos-do-edgar-entrevista-com-criadores>

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1997.

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEHA, J. **Veja o livro e leia o filme**: a tradução intersemiótica. *Revista Todas as Letras*, São Paulo, v. 6, n. 6, 2004, p. 123-129.

KENNEDY, J. G. **A Historical Guide to Edgar Allan Poe**. New York: Oxford University Press, 2001.

LEFEVERE, A. **Translation, rewriting & the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

MEIRELLES, F. Entrevista. In: PEREIRA JR, A. **Ficção Nacional Puxa Fila dos Novos Projetos**. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 10 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1278/fernando-meirelles-fala-para-folha-de-sao-paulo-sobre-nova-lei-da-tv-paga/>

MENON, M. C. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007. 259f.

MORESI, E. **Metodologia da Pesquisa**. Universidade Católica De Brasília – UCB. Brasília, 2003.

NIDA, E. **Toward a science of translating**. Netherlands: Brill, 1964.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos**. Trad. De Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2011.

PAES, J. P. Apresentação. In: **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008.

PALHARES, C. V. T. **A Mímese na Poética de Aristóteles**. Cadernos CESPUC, Belo Horizonte, n. 22 – 2013.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA JR, A. **Ficção Nacional Puxa Fila dos Novos Projetos**. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, 10 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.o2filmes.com/noticias/1278/fernando-meirelles-fala-para-folha-de-sao-paulo-sobre-nova-lei-da-tv-paga/>

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. 6ª Ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POE, E. A. **The Masque of Red Death**. In: The Complete Illustrated Works. London: Bounty Books, 2004, pp. 757-763

\_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. Companhia de Bolso: 2008.

REIMÃO, S. **Livros e Televisão: correlações**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

REZENDE, J. M. **As Grandes epidemias da história**. In: À Sombra do plátano: crônicas de história da medicina. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

RODRIGUES, C. C. **Estudos da Tradução**. In: Gonçalves, A. V.; GÓIS, M. L. S. (orgs). Ciências da Linguagem: o fazer científico? Campinas, SP: Mercado das Letras, 2012.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

\_\_\_\_\_. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, E. L.; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4ª Ed. Ver. Atual. Florianópolis: UFCS, 2005.

SILVA, M. A. D.; NASCIMENTO, D. R. **A Peste bubônica no Rio de Janeiro e as estratégias públicas no seu combate (1900-1906)**. Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 6, n. 2, jul.-dez, 2013.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. London: Routledge, 1995.

VINAY, J. P. DARBELNET, J. (1958) **Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction**. Paris: Didier, 1977.