



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES CAMPUS-III
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

PAULA CRISTINA SOUSA DA SILVA

**A DUPLA RECRIAÇÃO DA PERSONAGEM ELIZABETH EM MARY
SHELLEY'S FRANKENSTEIN**

Guarabira/PB

2016

PAULA CRISTINA SOUSA DA SILVA

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras Inglês, da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, Centro de Humanidades Osmar de Aquino, Campus III, Guarabira – PB, tendo em vista a linha de pesquisa: Literatura comparada – Tradução intersemiótica. Em cumprimento aos requisitos básicos para a aquisição do grau de licenciado, sob orientação da professora Ms. Eveline Alvarez dos Santos.

Guarabira/PB

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586d Silva, Paula Cristina Sousa da
A dupla recriação da personagem Elizabeth em Mary Shelley's
Frankenstein [manuscrito] / Paula Cristina Sousa da Silva. - 2016.
33 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -
Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2016.
"Orientação: Eveline Alvarez dos Santos, Departamento de
Letras".

1. Tradução Intersemiótica. 2. Literatura. 3. Cinema. I.
Título.

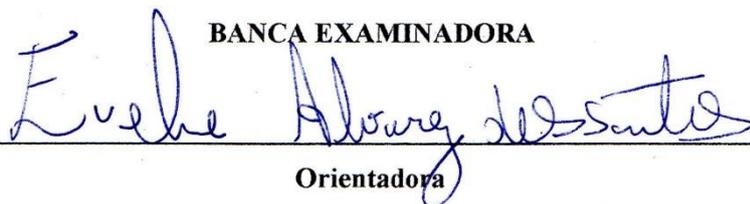
21. ed. CDD 820

PAULA CRISTINA SOUSA DA SILVA

A DUPLA RECRIAÇÃO DA PERSONAGEM ELIZABETH EM MARY
SHELLEY'S FRANKENSTEIN

Aprovada em 21 / 10 / 2016

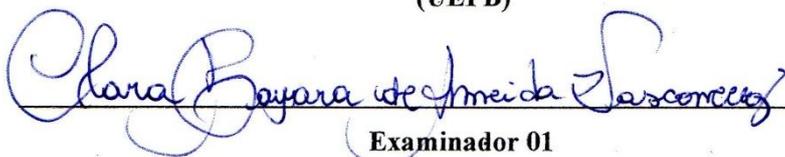
BANCA EXAMINADORA



Orientadora

Prof^a Ms. Eveline Alvarez dos Santos

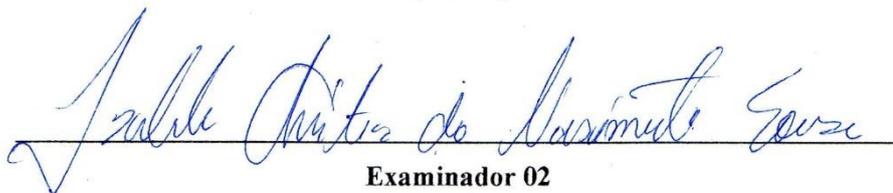
(UEPB)



Examinador 01

Prof^a Ms. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos

(UEPB)



Examinador 02

Prof^a Ms. Isabela Christina do Nascimento Sousa

(UEPB)

GUARABIRA – PB

2016

AGRADECIMENTOS

A minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos, em especial a minha mãe, Maria do Livramento que sempre acreditou mais em mim do que eu mesma e ao meu pai Antônio Manoel (in memoriam), que nunca desistiu de me motivar mesmo quando as condições eram contrárias.

A minha orientadora, Eveline Alvarez que dedicou seu tempo a me indicar os caminhos necessários para o desenvolvimento dessa pesquisa, e mais do que isso que sempre me motivou com seu exemplo de educadora e suas sábias palavras.

Aos meus amigos e/ou colegas de curso, em especial Wisley, Michael e Cris que suportaram em amor meus estresses nos dias corridos do curso e sempre me deram força e apoio, fazendo esses quatro anos valerem mais a pena, pelas conversas, risos e por compartilharmos momentos únicos.

Aos professores que passaram pela minha vida e deixaram marcas eternas de conhecimento, em especial aos professores Auricélio Fernandes e Antônio Flávio pelo incentivo desde o início do curso, o que me ajudou a prosseguir e a melhorar cada vez mais.

Ao meu amor, Walber Henrique, que sempre esteve ao meu lado, me suportando em momentos de tempestade e calma, com sua tranquilidade infinita, me acalmando quando tudo parecia estar perdido.

A UEPB que me acolheu e me ajudou a dar asas ao meu conhecimento, enfim, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para minha formação acadêmica e cidadã.

A todos vocês, muito obrigada!

SUMÁRIO

1. Introdução _____	Pag1
2. A Literatura Comparada e Cinema _____	Pag3
3. A Tradução [Intersemiótica] _____	Pag8
4. Mary Shelley na literatura e no cinema_____	Pag11
5. A personagem literária e a personagem cinematográfica_____	Pag16
6. Elizabeth de Kenneth Branagh como recriação intersemiótica_____	Pag18
7. Considerações finais_____	Pag24
Referências_____	Pag26

RESUMO

Pesquisas realizadas sobre a relação entre literatura comparada e cinema são uma eficaz ferramenta para analisar a intertextualidade entre distintos sistemas sógnicos, tais como o verbal e o sonoro-visual. Sendo considerada uma tradução intersemiótica, a criação fílmica é um privilegiado objeto para investigações científicas no âmbito da literatura comparada. Nessa perspectiva, a presente monografia resulta de um estudo comparativo entre o livro *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (2011, de autoria de Mary Shelley) e o filme *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, dirigido por José Kenneth Branagh). Com base no contexto sócio-histórico em que ambas as obras são produzidas, o estudo centra-se na transposição da obra literária para o cinema, sobretudo no que se refere à tradução da personagem literária para o âmbito da linguagem cinematográfica. A pesquisa dedica-se a analisar certos elementos temáticos da obra literária, assim como as estratégias específicas utilizadas para traduzi-los em imagens fílmicas, por meio da linguagem própria ao cinema. O fulcro último é a análise da dupla recriação da personagem de Branagh. Para tal pesquisa utilizaremos as teorias embasadas por Campos, Jakobson dentre outros.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Literatura. Cinema. Personagem.

ABSTRACT

Research about the relationship between comparative literature and movies are an effective tool to analyze the intertextuality between different sign systems, such as verbal and visual-sound. Being considered an intersemiotic translation, the filmic creation is a privileged object for scientific research in the context of comparative literature. In this perspective, the present monograph is the result of a comparative study of the book *Frankenstein or the Modern Prometheus* (2011, by Mary Shelley) and the film *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, directed by Kenneth Branagh). Based on the socio-historical context in which both works are produced, the study focuses on the transposition of literary work for cinema, particularly as regards the translation of literary character for the of film language. The research is dedicated to examining certain thematic elements of the literary work, as well as the specific strategies used to translate them into filmic images, through the language itself to the movies. The last fulcrum is the analysis of dual recreation of Branagh's character. For this research, we used the theories informed by Campos, Jakobson and others.

Keywords: Translation intersemiotic. Literature. Cinema. Character.

1 INTRODUÇÃO

Conhecida em linhas gerais como uma tradução entre diferentes sistemas de signos, a tradução intersemiótica vem sendo amplamente reproduzida nas várias esferas da arte, despertando a atenção de críticos e leigos no assunto. No presente trabalho busca-se suscitar diálogos e debates acerca da tradução intersemiótica como obra artística independente e mais especificamente como esta é utilizada no cinema e como o cinema faz uso da mesma para contar histórias através de personagens que passam a ser a base da história a ser contada.

De modo geral, a tradução intersemiótica vem ganhando espaço sem que percebamos, em coisas do nosso cotidiano, como por exemplo música, poesia, telenovelas, cinema, etc. Tudo isso aos nossos olhos, mas que só nos damos conta a partir do momento que percebemos a intertextualidade entre as diferentes obras.

Com base nos conceitos estudados acerca da tradução intersemiótica e de seu uso no cotidiano, podemos compreendê-la como um processo de criatividade infinita. Diante disso, buscamos encontrar respostas para as seguintes questões: Como o cinema utiliza a tradução intersemiótica se baseando e atualizando a literatura? E como a personagem Elizabeth é construída nessa relação entre literatura e cinema?

Acreditamos, primeiramente que uma pode tirar proveito da outra. O cinema utiliza-se da literatura para obtenção de um texto base, e a literatura utiliza-se do cinema para trazer à tona histórias clássicas adormecidas no tempo, ganhando uma nova releitura através da obra cinematográfica. Em segundo lugar, há várias possibilidades em relação à construção da personagem enquanto tradução intersemiótica e algumas delas serão abordadas neste trabalho.

Para a realização deste trabalho foram realizadas pesquisas bibliográficas, com base nas leituras e fichamentos de autores como Júlio Plaza (2003), Tânia Franco Carvalhal (2006), Antônio Candido *et al.* (2009), etc. Ficando dividido em sete capítulos.

No segundo capítulo fazemos um breve histórico da literatura comparada desde os primórdios até sua vinda para o Brasil por Antônio Candido, sua relação com o cinema e como uma influencia a outra. Já no terceiro capítulo discorreremos a respeito de alguns conceitos de tradução, principalmente a tradução que mais nos interessa neste trabalho: A intersemiótica.

No quarto capítulo, fazemos um breve resumo de como as características e analogias à obra de Mary Shelley surgem na obra cinematográfica. No quinto capítulo, respaldadas pelas teorias de Brait (2006), discutimos a construção da personagem Elizabeth tanto por Mary Shelley quanto por Kenneth Branagh.

No sexto capítulo buscamos discutir acerca da dupla recriação da personagem Elizabeth pelas mãos de Branagh, tendo em vista que ele a recriou pela primeira vez ao levá-la para a obra fílmica, e pela segunda vez, quando a recriou dentro do enredo do filme, o que a faz ser recriação não apenas do autor, mas também do personagem a quem está atrelada.

E no último capítulo visamos fazer um apanhado geral do que foi discutido, diante de tudo o que foi exposto, com o objetivo de chegar a uma conclusão que vá de encontro com as teorias abordadas e com a prática.

2 A LITERATURA COMPARADA E CINEMA

Os estudos de tradução e os estudos de literatura comparada vêm crescendo e se desenvolvendo cada vez mais desde o seu surgimento. Apesar de estarem entrelaçadas, a literatura comparada pode ser trabalhada focando ou não a tradução, muito embora a tradução seja tida como um elo entre uma arte e outra, sejam elas cinematográfica, musical, teatral, pintura ou literária.

Nascida no final do século XIX e início do século XX, a Literatura Comparada surge a princípio com o intuito de divulgar a filosofia, a literatura e a cultura germânica na França, tendo pouco reconhecimento no meio acadêmico. Seu valor veio a ser reconhecido a partir do século XX, quando foi dividida, em “três grandes subdivisões ou tendências dentro dos estudos comparatistas, as quais convencionalmente são referenciadas como as grandes “escolas” do comparatismo: a francesa, a americana e a soviética.”, como mostra Carvalhal *apud* Alós (2012, p. 9).

No início do século XX, com essas escolas já definidas e divididas, a literatura comparada passa a ter seu devido valor e segue duas vertentes como orientação. A primeira sugeria que para o estudo comparativo ser validado era preciso haver no mínimo a comprovação da relação de contato entre as obras, os países ou os autores estudados. Já a segunda vertente sugeria que os estudos comparativos deveriam ser relacionados com o contexto histórico de ambas as obras analisadas, vinculando assim a literatura comparada como a história literária.

Durante algum tempo, a literatura comparada esteve interligada tanto com a crítica literária quanto com a literatura geral, o que resultou na falta da definição do objeto de estudo da literatura comparada e de sua aceitação como campo de estudo como qualquer outro. Pois cada pesquisador tem suas próprias teorias e meios para fazer o estudo na área da literatura comparada, como sugere Carvalhal (2006, p. 6),

Além disso, a dificuldade de chegarmos a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos, cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles encontramos grande divergência de noções e de orientações metodológicas. Muitos fogem a essas questões. Outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las. Alguns tendem a uma conceituação generalizadora. E há ainda os que preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados.

Pode-se dizer que não há um único meio ou caminho definido para a análise por meio da literatura comparada. Até porque a própria literatura comparada não se limita a estudar apenas a relação entre dois livros, não que não se possa haver ou fazer tal análise, mas trata-se de um campo diverso e limitar-se a estudar apenas a relação entre duas obras literárias logo não será suficiente.

No Brasil, alguns autores como João Ribeiro, que seguiam os autores da escola francesa, também concordavam com a ideia de que a literatura comparada deveria seguir lado a lado com a história literária.

Chegou aqui pelas mãos de Antônio Candido, a princípio por nome de Teoria Geral da literatura, a literatura comparada foi sendo inserida nos cursos de Letras aos poucos. Com o crescente interesse na área, essa disciplina acabou dando origem ao curso de Teoria da Literatura, assegurando assim, como aponta Nitrini (1994, p. 6), “o estudo das literaturas estrangeiras e um espaço institucional para a Literatura Comparada”.

Aqui a literatura comparada foi crescendo aos poucos, a princípio apenas como disciplinas do curso de letras, e mais tarde como curso de graduação. Como o interesse pela área era cada vez melhor e os trabalhos elaborados no ramo eram de boa qualidade, decidiu-se então criar um programa de pós-graduação na área, até chegar ao que temos hoje, mestrado e doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Com o crescente desenvolvimento de estudos na área, foram-se criando estudos a respeito do conceito da literatura comparada e de seus objetos de estudo. Assim foram criados várias concepções para a literatura comparada, e o escolhido aqui para se trabalhar nessa análise foi o de Bassnett *apud* Alós, que afirma que a literatura comparada “envolve o estudo de textos entre culturas, que ela é interdisciplinar e que ela está voltada para os padrões de relações entre as literaturas no tempo e no espaço” (2012, p.10).

Até porque a literatura comparada não consiste apenas na comparação entre uma obra literária e outra, é um campo de estudo como qualquer outro, e como tal exige métodos e procedimentos para ser feita, como sugere Carvalhal, ao indicar que na literatura, “Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.” (2006, p. 6). Concordando com a autora já citada anteriormente, Bassnett, que a literatura compara está interligada com o contexto social

em que está inserido, e que é impossível pensar na literatura comparada sem levar em consideração o contexto cultural das obras.

Muitas vezes confundida ou relacionada com a literatura geral, a literatura comparada sofreu com a dizimação da ideia de que ambas eram a mesma coisa ou no mínimo parecidas. O fato é que ainda há controvérsias entre os autores. Há àqueles que defendam a literatura comparada como um campo de estudo independente, mas há também aqueles que defendam que a literatura geral engloba a literatura comparada, fazendo-a assim, parte dela. Porém, a ideia que trataremos aqui é a de que a tanto literatura geral quanto a comparada podem estar relacionadas, porém são áreas distintas e independentes. Nisso também concorda Etiemble (1994, p. 191), ao discorrer sobre a distinção entre literatura comparada e geral. Ele sugere que o estudo comparativo seja feito sem obrigatoriamente levar em consideração o contato ou influência entre as literaturas ou autores comparados. Contrariando seus antecessores, o autor ainda une duas vertentes nos estudos comparativos que até então eram consideradas impossíveis juntas. O que ele faz, segundo Carvalhal (2006, p.33), é “[...] propor a combinação de dois métodos que eram considerados tradicionalmente incompatíveis, o da investigação histórica e o da reflexão crítica.” Sendo assim, Etiemble propõe que os estudos comparativos levem em consideração tanto o contexto histórico das obras analisadas, quanto propõe a análise crítica entre ambas as obras.

Nas análises comparativas não interessa mais apenas a busca pelas analogias entre as obras. O interesse agora é nas influências em que determinada obra teve sobre uma nova criada ou as referências que foi usada na criação da nova obra. O que por um tempo desvalorizou alguns autores na época, tendo em vista que os autores que fossem inspirados e utilizassem referências de autores mais consagrados seriam mais valorizados, já aqueles que utilizassem referências antecessores pouco conhecidos seriam menos valorizados, não importasse a qualidade da nova obra criada, gerando assim linhagens de famílias literárias, como mostra Carvalhal (2006, p. 76), “A formação de linhagens ou "famílias" não estava longe desse sentido: crescia a importância de um autor quando era possível dizer que ele pertencia à casta de um nome célebre.”, ou seja, quanto mais importante fosse as referências utilizadas, maior era o valor dado ao novo autor e sua obra.

Partindo da ideia de que nenhum texto é feito a partir da absorção e réplica de outros e que nenhum texto é totalmente puro e inédito, Julia Kristeva à luz dos estudos de Tynianov e de Bakhtin criou o termo *intertextualidade* que de acordo com ela seria

como os textos, e entende-se aqui como verbais ou não, são criados, pois segundo Kristeva *apud* Carvalho (2006), “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla.”

Essa intertextualidade pode ser compreendida pelos leigos como um diálogo entre dois ou mais textos, independentemente de suas formas e ainda é dependente do conhecimento de mundo do leitor/espectador para que tenha significância. Pois apenas se o leitor/espectador tiver lido o livro é que poderá reconhecer a tradução semiótica que foi realizada entre o livro e o filme. O fato é que nós, enquanto seres racionais, buscamos associar o novo a qualquer algo anteriormente visto, o mesmo se dá com o cinema. Independentemente de qual filme estamos a discutir ou assistir, buscaremos sempre algo a que comparar e associar, seja uma música, uma pintura, um livro ou até mesmo um outro filme. E é a partir desse conhecimento prévio que se dá esse processo de intertextualidade na mente do leitor e do espectador. No leitor, o processo tradutório ocorre ao transcodificar as palavras do livro em signos, dando significado ao texto. Já em relação ao filme, o processo é mais imediatista, levando o leitor/espectador apenas a perceber a tradução de um texto para outro.

Assumindo a noção de intertextualidade, logo não se vê mais a obra fílmica como cópia da obra literária, nem se é exigida a noção de fidelidade ou dependência entre as obras. Assim, subtrai-se a ideia de dívida ou cópia de texto e acrescenta-se a ideia de reescrita, alusão e até mesmo de influência entre os textos. É a partir desse entrelace que passam a ser feitas as análises comparativas, observando como uma obra está interligada a outra, buscando estabelecer elos entre elas, e nessa monografia interessa-nos estabelecer quais foram os elos criados entre a obra literária e a obra fílmica.

O ato de utilizar clássicos da literatura em traduções/adaptações do cinema surgiu a partir do século XIX. Na tentativa de ser tão valorizado como as demais artes, profissionais do cinema optaram por trabalhar com obras já consagradas, por um motivo bem simples, como mostra Lima (2011, p. 16) “Na busca de ser prestigiado como linguagem artística (como eram o teatro, a pintura e a literatura), o cinema passa a utilizar-se de romances clássicos para construir suas histórias.” A partir daí começou a se fazer uso de obras literárias para o cinema, inclusive aqui no Brasil, como é o caso de obras como *O auto da compadecida*, do livro de Ariano Suassuna e levado ao cinema

por Guel Arraes, e *A hora da estrela*, filme baseado na obra de Clarice Lispector, dirigido por Suzana Amaral.

Logo, o cinema tornou-se um meio mais viável de “consumir” clássicos da literatura, sendo acessível e até mais de fácil compreensão a todos os públicos, tendo em vista que nem todo mundo tem acesso a esses clássicos, pois ao levar o texto literário para o cinema será criado um novo texto, geralmente compreendido por todos, uma nova linguagem que o leva para outra área: a da tradução intersemiótica. Uma dentre as três definidas por Roman Jakobson (2007), que são a tradução intralingual ou reformulação, a tradução interlingual ou tradução propriamente dita e a tradução intersemiótica ou transmutação, que segundo o autor, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”.

É nessa última que se baseia a tradução literária para a fílmica. Pois é através dessa tradução intersemiótica que é criado o novo texto. A partir da tradução dos signos utilizados no primeiro sistema (da literatura, signos verbais) para um novo texto criado em um novo sistema de signos (do cinema, áudio e visuais), removendo, alterando, ou até mesmo acrescentando novos significados ao texto anterior.

O que a literatura comparada busca analisar não é apenas as analogias entre as duas obras, mas sim, como essa tradução foi realizada, como o cineasta, através da tradução intersemiótica e da intertextualidade conseguiu transpor o enredo literário para o cinema. Até porque, como aponta Joel Cardoso, [...] “Não há como transcodificar uma informação dada em um sistema de signos específico e (re) codificá-la através de um outro sistema semiótico sem que essa informação, esse discurso, sofra interferências, mutações, ainda que mínimas.” (2011, p. 5). Ou seja, não há meios viáveis para que essa tradução seja feita inteiramente idêntica a obra original. Há de se levar em consideração as influências exteriores que a nova obra sofrerá, como o contexto social em que está inserida, o público a que se destina, as intenções e as referências dos produtores do filme, etc. No fim, tudo isso influenciará no que será traduzido ou não para o cinema, o que será exibido ou omitido, o que será usado, deixado de lado ou acrescentado no novo texto.

O autor ainda alega que não devemos associar aspectos valorativos a nenhuma obra, nem a original, e entende-se aqui original por obra em que se baseará uma outra, nem a nova obra, pois segundo ele (2011, p. 6), nenhuma será melhor ou pior do que a outra, cada uma terá seu próprio valor dentro de suas respectivas estruturas. Até porque, se voltarmos a ideia de Kristeva, vamos lembrar que nenhum texto, seja literário ou

fílmico será absorção, recriação e transformação de outro. Logo, tanto cinema quanto literatura são reflexo de textos que os precederam e uma das funções da literatura comparada é analisar como esse processo ocorre.

3 A TRADUÇÃO [INTERSEMIÓTICA]

Utilizada como um dos principais meios de transmitir conhecimento em diferentes línguas e culturas e em diversos sistemas de linguagem, a tradução atualmente é utilizada constantemente em diversas áreas de conhecimento sem que muitas vezes nos darmos conta de que estamos traduzindo ou consumindo algum tipo de tradução, até mesmo em ações cotidianas, como por exemplo, uma mãe ao traduzir o que sua criança pequena diz à uma terceira pessoa ou um desenho que qualquer um de nós pode fazer, traduzindo assim nosso pensamento em imagem.

O que não se tem definido atualmente é o conceito fixo de tradução. Um dos conceitos trabalhados aqui será o de Thais Flores nogueira Diniz (1994, p. 3), que afirma que “a tradução se define, pois, como um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema”, deixando claro assim que a tradução não é um processo mecânico e exato onde haverá uma resposta exata para tudo. Logo, se muda a língua ou sistema de linguagem, mudará também a tradução feita, pois a tradução será um novo texto, em outra língua, em outro sistema de escrita ou qualquer outro sistema de linguagem.

Há quem afirme que para ser considerada uma boa tradução é importante manter a forma ou o conteúdo original, outros afirmam que o importante é que se mantenha a intenção do texto primário para se considerar uma tradução fiel ao original, surgindo assim o conceito de fidelidade. Mas a questão mais importante é: é possível preservar tanto a forma, quanto conteúdo em toda a tradução? Aqui, concordamos com Diniz (1994, p.3), que o importante a se manter numa tradução é o nível de equivalência entre os textos, segundo a autora.

A ideia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados. A equivalência estilística aponta para elementos com funções equivalentes.

Nessa medida, equivalência trata-se da tentativa de buscar elementos (signos, semânticos, e sintáticos) comum entre os dois sistemas trabalhados, o original e o sistema alvo. Caberá ao tradutor, por exemplo, buscar na língua alvo elementos que possam traduzir, não de forma idêntica, mas de forma o mais próximo possível do texto original. Não seria considerada, por exemplo, uma má tradução da frase em inglês, *it is raining cats and dogs* para o português em “está chovendo canivete”. Não é uma tradução que visa o conteúdo, ou seja, uma tradução ao pé da letra, mas sentido de intensidade permanece o mesmo. Chover gatos e cachorros não faz sentido quando inserido no contexto brasileiro, assim como chover canivetes não fará sentido na cultura inglesa. O que foi feito nessa tradução foi manter o valor equivalente entre as frases que estão inseridas em contextos diferentes.

Assim sendo, pode-se dizer que a tradução que surgiu com a intenção de transmitir informações através das mais variadas línguas e sistemas de linguagem, não pode ser considerada boa ou ruim, porque o que prevalecerá afinal, é a intenção do tradutor com relação aos dois textos. É ele quem vai decidir manter forma, conteúdo ou a equivalência em suas traduções. Cabe ao consumidor dessa tradução, seja textual, áudio ou visual buscar as referências das traduções e tentar entender qual foi a intenção do tradutor e o que este buscou manter no texto traduzido.

Com o passar do tempo, os estudos em tradução foram sendo aprimorados, e dentre os estudiosos da área, Roman Jakobson se destaca por dividir a tradução em três tipos diferentes e conceituou cada uma delas, essa divisão é a mais aceita e estudada atualmente. Ele dividiu-as e as classificou em três tipos: tradução intralingual, interlingual e intersemiótica.

Segundo Jakobson (2007, p. 64-65),

1) A tradução intralingual ou Reformulação (“rewording”) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

Com base nisso, podemos afirmar que a tradução intralingual é a tradução dentro da mesma língua, ou seja, a troca de signos para a mesma língua, levando em consideração o texto original, o tradutor e o receptor do novo texto. Como acontece nas

traduções, por exemplo, das obras clássicas de Machado de Assis para o público adolescente, que acaba sendo uma tradução de uma linguagem em desuso para uma linguagem atual.

Enquanto isso, a tradução interlingual é a tradução que mais conhecemos, que é tradução de uma língua para outra, a troca de signos verbais equivalentes em uma língua para outra. Esse tipo de tradução envolve o texto original, o tradutor, que acaba sendo também um leitor, e o texto final, que é o texto já traduzido. Este tipo de tradução tem como foco a linguagem oral ou escrita.

Já a tradução intersemiótica é o tipo de tradução mais abrangente, pois envolve a troca de signos entre as várias esferas da arte, como por exemplo música, pintura, teatro, cinema, e até literatura, tendo em vista que hoje em dia já há livros baseados em outros tipos de linguagem como por exemplo séries e vídeo games.

Pode-se dizer que esse tipo de tradução é também mais abrangente devido ao fato de necessitar por vezes, a utilização de mais sentidos do que os quais já estamos acostumados a usar nas traduções anteriores, que são a visão e a audição. Segundo Plaza (2003, p. 45) [...] “na tradução intersemiótica, como a tradução em diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”. Em outras palavras, na tradução intersemiótica, não necessariamente nos limitaremos a usar os sentidos já citados, mas podemos usar outros dos quais não usamos nos outros tipos de tradução. Como é o caso, por exemplo, da tradução do poema *Luz dos olhos teus*, de Vinícius de Moraes, para uma fragrância de mesmo nome. Nesse caso, foi-se traduzido da linguagem escrita para um perfume. Outro exemplo mais famoso desse tipo de tradução, por exemplo, é *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, que foi traduzida por Botticelli para a pintura a óleo, conhecida como *O Abismo do Inferno* ou *O Inferno de Dante*, que foi ilustração da obra de Dante.

Não podemos deixar de lado também o mais comum exemplo de tradução intersemiótica que é da literatura para o cinema. Neste caso existem vários exemplos e discorrer sobre isso aqui é desnecessário.

O que queremos mostrar é que, a tradução intersemiótica sendo tão ampla, não se limita apenas a tradução de um sistema de signo para outro, mas sim, para vários e dentre eles está o sistema de signos do cinema, que envolverão linguagem verbal, linguagem corporal, sons, etc, o que por si só, já justifica a escolha desse tipo de tradução a ser estudada nessa monografia.

4 MARY SHELLEY NA LITERATURA E NO CINEMA

Criado a partir de uma competição literária entre os Shelley e o Lord Byron, Frankenstein surgiu como ideia de um livro após a autora, Mary Shelley, ter um pesadelo depois de ouvir a conversa entre seu marido e o Lord Byron sobre a criação da vida a partir de um corpo inerte. Lançado em 1818, em um concurso de histórias de terror, o livro Frankenstein se tornou um ícone da literatura inglesa e da literatura gótica, levantando questões que são discutidas até hoje. Destacou-se dos demais por ser considerado o precursor do gênero ficção científica.

O livro que na época era considerado polêmico por colocar em debate questões que até eram consideradas como blasfêmia ou heresia contra um criador divino. Abordando também questões como a conduta médica, a destruição da vida humana e principalmente a questão da criação ou reanimação de um corpo inanimado, que até então, com base na ciência da época, só era possível através de um único responsável: O divino criador.

Sendo um clássico da literatura, foi traduzido para vários tipos de mídia. Segundo Heleno Junior, do blog Infinitamente-Nosso, algumas dessas traduções foram para o teatro, com as produções de Richard Brinsley Peake em *Presumption: or the Fate of Frankenstein* (1823) e a de Henry Milner, em *Frankenstein or the Man and the Monster* (1826); para os quadrinhos, traduzidas até mesmo por grandes produtoras como a Marvel com *Your Name Is Frankenstein* (1953); para animações infantis de tv, como *Scooby Doo E A Maldição Do Frankenstein* (2014); e também para a tv como série como *Os Monstros* (1964), produzida pelo canal de tv americano CBS; para o rádio e principalmente para o cinema, sendo traduzido para essa mídia ao longo dos anos, com a produção *Frankenstein* (1931), de James Whale, passando por *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), dirigido e estrelado por Kenneth Branagh como Victor Frankenstein, até os dias atuais, sendo sua tradução mais recente a versão *Frankenstein* (2015), de Bernard Rose.

Sendo assim, a tradução fílmica escolhida para a análise nessa monografia foi a *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) de Kenneth Branagh, tendo em vista que apesar do filme ser muito parecido com o conteúdo do livro de Mary Shelley, a personagem

Elizabeth de Kenneth é apresentada até certo ponto do filme muito semelhante a de Shelley, porém, no início do clímax do filme ela tem um destino completamente diferente do destino da Elizabeth do livro e é essa “mudança” que este trabalho visa analisar.

O livro começa com cartas de Robert Walton para sua irmã Margaret durante uma viagem pelo mar. Em um ponto dessa viagem um navio fica preso pelo gelo e ele os tripulantes do navio avistam uma criatura horrenda indo em direção ao norte. No dia seguinte, o Walton e seus marinheiros encontraram perdido no meio do oceano de gelo um homem, Victor Frankenstein, que conta a Robert toda a sua trajetória até chegar ali no meio do nada.

Enfermo, sob os cuidados de Walton, Victor começa a narrar como era sua vida. Como seus pais acolheram em sua casa Elizabeth e queriam que ela e Victor se casassem. No entanto, ele queria estudar e saiu de Genebra para estudar fora. Na faculdade, aprende a reanimar tecidos mortos com os novos usos da energia elétrica e a partir daí tem planejado seu mais ambicioso plano: vencer a morte através da ciência.

O médico consegue realizar tal feito, mas ao se deparar com a criatura já com vida e desperta, se dá conta da criatura horrenda que criou e sai correndo, deixando a criatura abandonada a mercê do destino. Ao correr em direção da rua, Victor encontra seu amigo Henry Clerval que também veio estudar em Ingolstadt, a quem o recebe em sua casa com grande alegria, mas logo depois Victor adoece e fica sob os cuidados de Clerval por alguns meses e se dá por feliz em não ter contato com a sua criatura.

Com o passar do tempo ele melhora e passa a estudar literatura com seu amigo. Um dia recebe a notícia da morte de seu irmão mais novo, Willian, e decide voltar para casa para investigar a morte do irmão. Chegando em Genebra ele encontra a criatura e logo percebe que o assassino do seu irmão era ele, mas quem é acusada pelo crime é Justine Mortiz, moça simples que trabalhava na casa de seus pais e que acaba sendo condenada e morta pelo crime.

Com o pesar e a culpa pela morte do irmão e de Justine, Frankenstein decide vagar pelas redondezas da cidade e novamente encontra a criatura e em uma longa conversa a criatura que não foi nomeada começa a narrar toda a sua trajetória até Genebra. Conta como conseguiu desenvolver seus sentidos para sobreviver, aprendeu a ler e a se defender dos humanos que o maltrataram, contou também como descobriu dentro de si sentimentos bons ao observar uma família de camponeses e começou a ajudá-los sem que eles soubessem e como descobriu também em si sentimentos ruins

como a raiva que lhe surgiu quando foi desprezado pela família de camponeses quando descobriram que era aquela criatura que estava lhes ajudando.

Abandonado pelo seu criador e sendo alvo de repulsa pela sociedade, a criatura conta ao criador que decidiu se vingar daquele que o criou e o abandonou, causando nesse toda o sofrimento possível e por isso havia matado o pequeno Willian, pois ao atacar o garoto, ele diz o sobrenome do seu pai, M. Frankenstein, que conseqüentemente era o sobrenome daquele que lhe dera origem e sem saber que se trata de outro homem, a criatura mata o garoto julgando ser ele filho do seu criador.

Ao fim da história narrada, a criatura exige do criador uma parceira igual a ele, para poder viver isolado com ela e compartilhar os sentimentos bons que poderia ter com ela, afastados da civilização. Mesmo contra sua vontade Frankenstein aceita e decide ir à Inglaterra para gerar a nova criatura, mas ao se dar conta que estava cometendo o mesmo erro que arruinara sua vida, ele se recusa a dar vida a outra criatura como aquela, o que gera ainda mais ódio na criatura, que promete estar presente na noite de núpcias com Elizabeth.

O cientista sai da ilha e ao chegar de barco na Irlanda na noite anterior ao assassinato de seu amigo, é acusado por esse crime. Ao descobrir a morte também do amigo, ele adoece e entra em coma. Ao despertar, descobre que foi inocentado e depois de recuperar a saúde parte de volta a sua terra natal para se casar com Elizabeth.

Houve um curto espaço de tempo entre a chegada de Victor até os preparativos e o casamento. Tendo conhecimento da ameaça do seu inimigo, Victor decide se preparar para a noite de núpcias e se armar, disposto a acabar com a vida de sua criatura. Ele ouve um grito forte e ao perceber a origem do grito, descobre a sua esposa em seu leito, já morta pela criatura.

Possuído pela raiva e pelo desejo de vingança, Frankenstein decide perseguir o assassino ao redor do mundo e só para quando, já muito fraco, é abandonado pelos guias donos dos trenós e até mesmo pelos lobos, que já não aguentavam mais a nevasca. A história só termina quando, após ser recolhido em meio ao gelo, Victor é cuidado por Walton e recebe a visita da criatura, que apesar dos pesares, se arrepende do que fez ao ver seu criador ali já morto e decide dar fim a sua vida também. Na tradução fílmica de Kenneth Branagh, a história começa com uma nota introdutória acerca do contexto histórico e do gênero do filme.

Nas primeiras cenas ocorre introdução do personagem Robert Walton e seus marinheiros enfrentando os desafios do mar do Polo Norte, enquanto isso, ele e um de

seus marinheiros avistam uma criatura estranha ao longe se aproximando do navio. Ao se aproximar, a criatura revela-se ser Victor Frankenstein, que relata ao capitão porque chegara até ali, dando início assim ao enredo do filme. Em seguida, é introduzida no filme a história da Elizabeth, até então considerada como uma irmã de Victor.

Avança-se alguns anos e Caroline Frankenstein, mãe de Victor aparece grávida do pequeno Willian, que nasce forte e saudável, porém fica órfão a partir de seu parto, o que leva Victor, por um momento, acreditar na presença de um deus e pedir sua mãe de volta. Anos depois, Victor volta ao túmulo de sua mãe e faz a promessa utópica de impedir a morte. Em casa, ele encontra com Elizabeth, que o faz abandonar por algum tempo e se divertir com sua família, mas na verdade, o que ele faz é uma experiência científica, envolvendo-os em eletricidade, o que faz sua prima se sentir viva após tantas perdas.

Antes de sua partida para Ingolstadt, Alphonse Frankenstein, patrono da família, faz uma festa em homenagem ao seu filho, dando-lhe de presente o diário que sua mãe lhe daria no dia da formatura. Victor se despede de Elizabeth e pede que ela o acompanhe em sua viagem, mas ela recusa. Ao chegar na universidade, Victor acaba despertando a atenção de duas pessoas: Henry Clerval, que acaba se tornando seu melhor amigo e o professor Dr. Waldman.

Victor pede ajuda ao seu professor em suas pesquisas, que recusa e pouco depois é assassinado por um popular durante uma campanha de vacinação, levando Victor a colocar novamente sua fé em dúvida. Após a punição do assassino, o jovem cientista decide invadir a casa de seu falecido professor e consultar toda a pesquisa por ele abandonada, o que dará ao protagonista uma prévia do que poderia vir acontecer se decidisse continuar com suas experiências. Victor começa a estudar e a juntar o que ele julga ser a matéria prima necessária para sua realização. Ele consegue tal realização, mas ao se dar conta do ser que criou, Victor decide abandoná-la, julgando estar morta. Ao acordar, o cientista percebe que a criatura está viva e decide matá-la, mas ela foge com seu casaco e o seu diário no bolso do mesmo. A criatura vaga pelas ruas de Ingolstadt a procura de comida, aprendendo a sobreviver por conta própria, mas é rejeitado e maltratado pela sociedade, o que o leva a conhecer o seu primeiro sentimento: o ódio.

Ela também desenvolve outros sentimentos como afeição e amor ao observar uma família de camponeses e resolve se abrigar ao lado da pequena choupana, junto com os porcos. Com o passar do tempo acaba se afeiçoando com eles e começa a ajudá-

los sem que eles saibam. Até que descobrem sua verdadeira face e o desprezam, gerando novamente ódio e revolta na pobre criatura. Ao observar os hábitos da família, a criatura começa a desenvolver habilidades como a fala e a leitura e é assim que descobre, através do diário que carregava no bolso, sua origem, com todos os detalhes de sua criação.

Jurando vingança ao seu criador, a criatura decide ir à Genebra perseguir Frankenstein. Lá se depara com o pequeno Willian, que ao vê-lo, corre com medo, deixando cair o medalhão com a foto de seu irmão. Com a intenção de causar sofrimento ao criador, a criatura mata seu irmão e deixa o medalhão com Justine, que é acusada e morta injustamente.

Depois disso, criador e criatura se encontram e em uma longa conversa a criatura confessa seu crime e narra toda sua trajetória até Genebra. Ao final de seu discurso, ele exige de seu criador uma companheira igual a ele. A princípio o cientista concorda para se ver livre do seu monstro, mas ao se dar conta de que estaria cometendo o mesmo erro, ele desiste. Ao saber de sua nova decisão, a criatura vai até ele e ameaça a vida de Elizabeth.

Para evitar que Elizabeth vá embora, eles se casam, com a esperança de que no outro dia Victor conte toda a verdade a sua futura esposa. No dia seguinte, o cientista conta as autoridades e aos familiares sobre o assassino do seu irmão, sem revelar a sua origem. Sendo assim, formam uma comitiva de busca pelo assassino. Enquanto isso, a criatura faz outra vítima, Alphonse Frankenstein.

Na noite de núpcias, Victor ouve o som de uma flauta e percebe que se trata de sua criação, que aprendera a tocar. O médico sai a sua procura, mas ao voltar para o quarto encontra Elizabeth morta.

Inconformado, Victor decide recriá-la. Sem notar que estaria criando o que a primeira criatura desejara. Ao terminar sua nova obra, a primeira criatura vem atrás daquela que julgara ser sua companheira. Elizabeth fica confusa em relação a quem acompanhar, mas ao recobrar a consciência e perceber seu estado, põe fim a sua vida.

A cena seguinte começa com médico narrando o fim de sua história, até que morre. Ao descobrir a morte de seu criador, a criatura percebe que agora está sozinho no mundo e decide abandonar a humanidade. Enquanto isso, o bloco de gelo em que os navegantes estavam de rompe e todos começam correr de volta ao navio, deixando o corpo de Victor Frankenstein no meio do gelo.

A criatura por fim recupera a tocha e consegue pôr fogo no corpo de seu criador e no seu também, dando fim a sua vida.

5 A PERSONAGEM LITERÁRIA E A PERSONAGEM CINEMATOGRAFICA

Elizabeth, que representa tanto na obra fílmica e na obra literária o ponto de equilíbrio de Victor Frankenstein, é trazida aos leitores/espectadores como um protótipo de mulher do lar, com o decorrer da história, ela é apresentada como a mulher ideal para casamento no século XIX.

A princípio, ela é trazida aos leitores pelo que Beth Brait (2006, p. 67) vai chamar de narrador protagonista, que é em primeira pessoa, ou seja, será aquele que vai descrever o enredo e os personagens de acordo com suas intenções, logo, Elizabeth é inserida no enredo da obra literária pelas palavras de Victor Frankenstein, narrador personagem que não só está envolvido com os fatos narrados como está envolvido diretamente com sua prima.

Ela é apresentada à família Frankenstein pela personagem Caroline, mãe de Victor, que a encontra entre outras crianças de uma família humilde. Elizabeth chama a atenção pelo seu semblante nobre, seus hábitos e atos em relação aos demais. Sendo assim, Caroline ouve a história da menina e acaba por adotá-la.

Enquanto isso, na obra fílmica, é introduzida em primeiro plano por Alphonse Frankenstein, em seguida, com a ajuda de sua esposa, ela é apresentada aos demais moradores da casa. No filme, o narrador é a própria câmera, que poderíamos chamar de narrador onisciente neutro, que será aquele que apenas narra os fatos para os telespectadores, mas em nada interfere no enredo contado.

Em ambas as obras, a aparência de Elizabeth é frisada como algo a se admirar, como exemplificado no trecho a seguir, SHELLEY (2011, p. 42)

[...] aquela menina era magra e muito loura. Seus cabelos brilhavam feito ouro, e, apesar da pobreza de suas roupas, pareciam depositar sobre sua cabeça a coroa da distinção. Sua fronte era ampla e serena e seus olhos azuis, límpidos; seus lábios e o formato de seu rosto tinham uma expressão tão intensa de sensibilidade e doçura que ninguém poria sobre ela sem considera-la parte de uma espécie diferente, um ser enviado pelos céus trazendo uma marca celestial em todas as suas feições.

No filme, isso não é explicado por palavras, ou seja, por diálogos entre os personagens ou por uma descrição do narrador, mas pela sequência de imagens nas quais a personagem é introduzida. Lá, é possível ver as características físicas da personagem quando ela é apresentada ao novo irmão.

Em ambas as obras, ela é trazida com função de fazer o equilíbrio do personagem Victor entre a vida na ciência e a vida entre os seus entes queridos, ela tenta trazer o lado afetivo dele à tona, fazendo-o por vezes deixar de lado a ciência e focar mais na família e nos amigos. Isso fica um pouco mais exemplificado no filme, como no trecho retirado do filme, “Saia um pouco, Victor. Está um dia lindo!”. Aqui é possível perceber que Elizabeth, tanto no livro, quanto no filme, segue fazendo aquilo que Caroline fazia por Victor, tentando lhe trazer para o convívio com os seus.

Quanto à construção psicológica da personagem, no livro, ela é considerada uma personagem de bom caráter, tranquila e tida por todos, como podemos ver pela descrição na obra (SHELLEY, Mary. Ob. Cit., p. 44) “Elizabeth era de índole mais calma e concentrada; [...] ela encontrava muitos motivos para admiração e o encanto”. Enquanto isso, no filme, por se tratar de uma tradução para outro sistema de signos, podemos perceber a construção através de seus atos, dos diálogos que ela e outros personagens mantêm durante o filme e principalmente pelo olhar afetivo que os demais personagens lhe conferem ao decorrer do filme.

Considerando que em qualquer narrativa, seja ela literária ou fílmica nada existe por acaso ou sem nenhuma razão aparente, a presença da personagem Elizabeth foi inserida nas obras por um motivo. Nas duas obras ela vive em função do personagem Victor, sendo o que Brait (2006, p.87) vem a chamar de adjuvante ou coadjuvante, que será aquele personagem secundário que sempre estará do lado do protagonista ou antagonista. Neste sentido, Elizabeth é trazida na obra literária e depois traduzida para a obra fílmica para ajudar o protagonista e existe na obra em virtude dele porque sem ele sua personagem não faria sentido na história. Uma vez que se retirado o protagonista, personagem do qual a coadjuvante depende, não haveria história a ser contada.

Socialmente, podemos perceber que Elizabeth reflete a típica mulher da época em que foi escrita. Criada para ser uma mulher dedicada aos afazeres do lar, limitada, assim como sua monitora Caroline, ao marido e aos filhos. Podemos perceber que em nenhuma das obras, ela é planejada para os estudos ou trabalhos fora de casa. A todo momento sua personagem é voltada para os cuidados dos seus, o que entra em conflito

com o contexto histórico da obra, levando-nos a entender o papel desempenhado por ela como uma crítica ao comportamento imposto às mulheres da época, considerando que a obra foi escrita no início do século XIX, pouco tempo depois da revolução industrial, período que a função da mulher já não mais se limitava aos afazeres de casa.

De mesmo modo a personagem é apresentada na obra fílmica. Sendo sempre a mulher devota à sua casa e a família e principalmente a Victor Frankenstein. Ainda no filme é possível ver nuances da revolução industrial e da ciência comprovando o que fora dito anteriormente.

A própria autora, que escreveu a obra aos dezenove (19) anos de idade, se mostrou uma mulher à frente de seu tempo. Não sendo submissa ao marido nem se limitando à vida doméstica, trabalhava como escritora e escreveu o primeiro livro considerado como terror gótico de ficção científica da história.

Com base no que foi exposto até aqui, podemos dizer que o diretor e o roteirista do filme optaram por prezar o conteúdo da obra de Mary Shelley e assim, preservar as características físicas, sociais e psicológicas da personagem Elizabeth.

6 ELIZABETH DE KENNETH BRANAGH COMO RECRIAÇÃO INTERSEMIÓTICA

Com base na teoria da tradução intersemiótica que afirma que é o tipo de tradução para diferentes sistemas de signos, nos cabe agora analisar a personagem Elizabeth como fruto desse tipo de tradução, uma vez que quando retirada da obra literária e levada para a obra fílmica ela é recriada de acordo com este novo formato, logo, com este novo sistema de signos.

A partir daqui, devemos considerar a Elizabeth criada por Kenneth Branagh como parte de sua obra independente, sem dívidas com a obra literária de Shelley. Uma vez traduzida, a personagem assume vida nova no novo tipo de arte, sem dever nada a obra literária, muito pelo contrário, pois ao traduzir a obra de Mary para o cinema, o diretor não só cria sua própria obra, com pequenos detalhes pessoais que identificarão a obra como sua, mas também expande a obra original, levando o conteúdo da obra base ao público em geral que não teve acesso a obra literária. De acordo com isso também está Plaza (2003, p. 32), ao afirmar que

[...] A tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência, mas é nela que “a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada. A tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura e, ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção que é precisamente a de atingir a “língua pura”.

Neste sentido, podemos afirmar que a obra de Branagh pode ser tanto uma homenagem à obra de Mary Shelley quanto uma obra de arte do diretor, uma vez que este imprime no filme, características e alguns detalhes que farão os espectadores perceberem ou lembrarem que essa obra específica foi criada por ele, como por exemplo, uma das cenas do filme, que envolve uma experiência científica que o personagem Victor realiza na obra de Branagh, mas que não é visto na obra de Shelley.

Sendo o cinema atualmente um tipo de arte que acaba sendo comercializada e que muitas vezes o trabalho por trás da produção fílmica é deixado de lado pelo telespectador, o diretor pode optar por deixar suas impressões na obra, levando em consideração que o que muitos espectadores querem consumir é o produto final, o filme pronto, e não informações sobre o *background* do filme, desvalorizando todo o trabalho dos produtores.

Ao compararmos a personagem Elizabeth no livro e no filme, podemos perceber que o diretor buscou preservar algumas características da personagem de Shelley. Sem pretensão de julgar a qualidade da obra, é possível afirmar que o diretor por vezes preza por manter o conteúdo original da obra. Ora ele mantém as mesmas características da personagem base, ora ele adiciona algumas outras no decorrer do filme.

Isso é possível graças ao grande número de signos que a nova obra dispõe para compor os personagens, como as imagens, a trilha sonora e até mesmo as feições e semblantes da personagem durante o filme. E é isso o que torna toda tradução fílmica uma obra independente, uma vez que é por meio desses signos que a nova obra e conseqüentemente as personagens são criadas, como aponta Plaza (2003, p. 45), ao falar da importância da utilização dos signos nesse tipo de tradução, [...] “Pelo contrário, na tradução intersemiótica, como tradução entre diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os sentidos, meios e códigos”.

O que Plaza quer dizer é que, para se criar uma obra utilizando-se da tradução intersemiótica, faz-se necessário a utilização de signos que envolvam os sentidos, meios e códigos comuns aos espectadores. Afinal, esse é o objetivo de um filme baseado em

obras literárias: levar o conhecimento de uma obra de arte ao público que não pôde ter acesso à obra base, logo, tornar acessível ao público geral uma obra de arte clássica, levando arte e cultura aos meios mais acessíveis como o cinema. Ao transpor Elizabeth para o cinema, Kenneth teve que contar com alguns recursos de caracterização diferentes daqueles que os escritores podem usar, como por exemplo, a linguagem, as ações, e o psicológico das personagens. Coisa que no livro pode levar páginas para acontecer, no filme essa caracterização não costuma passar de alguns minutos.

Para a caracterização física da personagem Elizabeth no filme, o diretor prezou por manter a mesma forma da obra literária. Uma mulher bonita, delicada, pele branca, magra, ou seja, o típico ideal da mulher do lar, a mulher digna da aristocracia britânica, levando em consideração que a personagem é baseada na obra de Shelley que foi escrita em contexto onde as mulheres consideradas “perfeitas” eram como Elizabeth é retratada tanto na obra literária como na obra fílmica. Em verdade, podemos afirmar que Elizabeth é o espelho da mulher ideal da aristocracia. Podemos perceber isso nas imagens a seguir, retiradas do filme. Isso tudo é narrado no filme, diferentemente do livro, em questões de segundos. Apenas em alguns planos, que Alexandre Sampaio (2012, p.1) vem a chamar de “seletor de olhar”, que nada mais é do que o frame específico que o diretor quer mostrar ao telespectador para que esse possa compreender a história da forma que o diretor deseja. É através da sequência de frames que o filme é construído e em cada plano escolhido pelo diretor para ser exposto ao telespectador é que o enredo fílmico é contado.

Na construção social da personagem, Branagh também buscou, a princípio, manter a forma original da personagem literária, colocando na sua personagem fílmica praticamente as mesmas características, que é uma mulher aristocrática. No filme, a personagem é caracterizada como uma mulher educada, letrada, com conhecimento das artes, mas ainda assim é o tipo de mulher que até algumas décadas atrás era considerado o padrão ideal de mulher. Que é aquela mulher com habilidades para o lar, prendada. Mesmo que ela seja letrada, e entende-se aqui por letrada por ela dominar a leitura e escrita, seu campo de estudo se limita a isso, pode se perceber isso na cena em que Elizabeth começa a inventar cartas falsas que supostamente vinham de Victor, ilustrada na imagem a seguir.

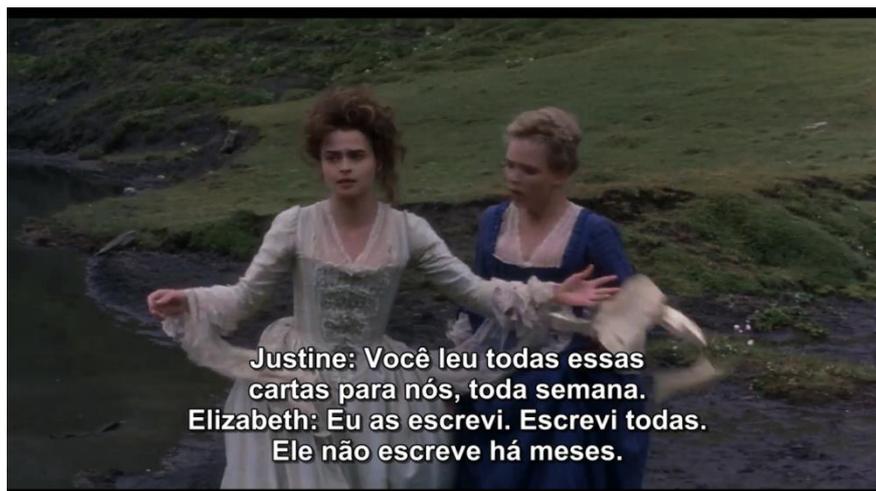


Figura 1: Elizabeth forja cartas de Victor ¹

Tanto na obra literária quanto na obra fílmica, o estudo da ciência ainda é um campo dominado pelos homens e a personagem de Branagh não foge à regra, vê-se claramente que o único que a enveredar pelos estudos da ciência é o próprio Victor Frankenstein, enquanto sua prima é criada para ser uma boa dona de casa, boa esposa e boa mãe, afinal esse era o papel da mulher britânica no século XIX.

A construção psicológica da personagem é mantida como no livro até o ponto de sua morte, que até então sua história é contada fielmente como no livro. As duas Elizabeths, a de Shelley e a de Branagh são mulheres calmas, pacientes, submissas, prontas para atender todos os desejos e ordens do marido. A personagem fílmica segue como uma personagem plana, que de acordo com Brait (2006, p. 41) é uma personagem cujas características não sofrem mudanças ou evoluções no decorrer da história, neste sentido, é possível perceber isso analisando trechos da descrição da personagem no início e no final do livro feitas por Shelley (2011):

[...] Elizabeth era de índole mais calma e concentrada [...] ela encontrava muitos motivos para a admiração e o encanto. (p.44)

[...] Sua delicadeza, porém, e sua terna expressão de piedade faziam dela uma companhia mais apropriada a alguém tão miserável e arruinado quanto eu. (p.209)

Nesses trechos nota-se que Shelley preservou as características positivas da personagem do início ao fim, mantendo-a plana até o momento de sua morte, sem grandes evoluções na sua trajetória durante o enredo.

¹ Fonte: Printscreen retirado do filme Mary Shelley's Frankenstein (1994), feito por nós.

No filme, ela permanece assim até o ponto que ela morre pela primeira vez. A partir da sua segunda recriação, e fala-se aqui em segunda porque a primeira é referente à criação dela enquanto personagem criada a partir da tradução intersemiótica feita do livro para o filme, ela nas breves cenas que se seguem após o seu marido lhe dar nova vida assume outro comportamento e outra personalidade.

Enquanto viva ela tinha feições tranquilas, amáveis e sociável com todos. Depois que é assassinada e recriada e a partir disso passa a ser objeto de disputa entre Victor e sua primeira criatura, ela passa a ter características comportamentais e psicológicas que jamais tivera. É possível perceber isso com base nas imagens a seguir, pelas imagens de antes e depois de sua primeira morte, retiradas do filme.



Figura 2: Elizabeth antes e depois da primeira morte²

Na figura 2, do lado esquerdo, a personagem ainda mantém as características positivas, sua aparência ainda está dentro do arquétipo de beleza, enquanto que no lado direito já é possível perceber sua alteração de humor e sua deformação física.

Vendo o resultado a recriação da Elizabeth, podemos começar a compreender intensão do diretor ao recriar a personagem. A princípio, se analisarmos do ponto de vista religioso, podemos entender essa segunda recriação como uma reafirmação do ditado popular “Errar é humano, insistir no erro é estupidez”. Seguindo esse ditado popular, a personagem Victor erra pela primeira vez ao querer se igualar ao deus que criou todas as criaturas, tentando gerar vida a partir de matéria morta, o que até então, só é habilidade de um criador divino e não dos seres humanos.

O segundo erro, e assim já seria a insistência em um erro já cometido é recriar a sua esposa a partir de seu corpo já morto, reafirmando a ideia de que insistir no erro é

² Fonte: Printscreen retirado do filme Mary Shelley’s Frankenstein (1994), feito por nós.

insensatez, uma vez que ele já testemunhou as consequências do seu primeiro erro e que por esse erro ele foi levado a cometer o segundo.

Logo, podemos afirmar, do ponto de vista religioso que todo o sofrimento causado depois da criação das duas criaturas de Victor Frankenstein no filme é consequência de sua desobediência ao seu Deus. Por outro lado, do ponto de vista psicanalítico, podemos entender que o Victor recriou Elizabeth para satisfazer o que Freud (2011, p.47 *apud* Schultz e Schultz) chama de *id*, que segundo ele, age de acordo com o seu princípio de prazer. Seu objetivo é diminuir a ansiedade e a tensão e essa tensão e ansiedade só se resolvem com a saciedade do *id*. O que nos leva a crer que o cientista recriou sua esposa como um meio de saciar a tensão e a ansiedade gerada pela perda dela, também dos outros entes queridos, afinal ele perde todos os entes queridos por causa do seu erro, o que pode lhe gerar tal ansiedade.

Ainda com base nas teorias Freudianas, é possível afirmar também que a recriação da personagem foi um mecanismo de defesa do *ego*, que para Schultz e Schultz (2011, p. 53) consiste na ideia de que “se um objeto que satisfaz o *id* não está disponível, a pessoa pode deslocar o impulso para um outro objeto. Isso se chama deslocamento.” Em outras palavras, se alguém perde algo a que lhe atribuía toda a sua energia psíquica, ao perder esse objeto vai redirecionar sua energia para outro objeto.

No caso de Frankenstein, ao sofrer os traumas acarretados pelas perdas das pessoas que ama, não tem mais em que usar sua energia psíquica, o que o leva a empenhar toda essa energia no seu novo objeto, que é a recriação da sua esposa, sem se importar com as consequências que isso pode trazer, afinal, é através da saciedade que o *id* busca que ele vai defender seu *ego* com a recriação de Elizabeth, o que infelizmente não acaba bem para nenhum dos dois.

Por outro lado, se considerarmos o filme apenas como arte e assim, passível de interpretações infinitas, uma vez que o diretor é apenas o produtor da obra e a interpretação fica por conta de nós enquanto telespectadores, podemos também dizer que arte é arte e por isso dispensa qualquer interpretação lógica. É possível que seu objetivo era dar uma quebrada no final trágico da história e surpreender o espectador, pois como já foi mencionado anteriormente, é por meio das peculiaridades, dos detalhes que os produtores deixam suas marcas nas obras de tradução intersemiótica.

É possível também que ele tivesse a intenção de provocar o debate acerca da fidelidade entre livro e filme que geralmente cerca esse tipo de tradução já que é muito comum os leitores de um romance ou qualquer gênero irem ao cinema com a intenção

de ver reproduzido ali tudo que ele lera no livro, o que sabemos ser impossível. Sem mencionar o fato de que ele dá nova vida a personagem, saindo um pouco da margem da obra literária, mas ao mesmo tempo ele volta matando a personagem no final da história.

Diante do que foi até aqui exposto, podemos concluir que a obra de Kenneth Branagh foi criada para o cinema como arte e que isso deixa margem para as mais variadas interpretações, inclusive as aqui comentadas. Mas o que de fato não podemos concluir é qual a intensão do autor ao traçar a trajetória da Elizabeth no filme, afinal, o único que pode nos afirmar qual a intensão ou o propósito disso é o próprio Branagh. A nós enquanto leitores e espectadores, cabe apenas nos deleitar com as obras de Shelley e Kenneth e divagar a respeito da interpretação que acharmos mais cabível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões sobre tradução intersemiótica vem se tornando fundamental para se tentar compreender a comunicação entre textos verbais e não verbais de uma maneira mais ampla, principalmente quando nos damos conta que os estudos de tradução da literatura para o cinema estão cada vez mais frequentes.

Com base nos estudos aqui apresentados e uma análise crítica da relação da obra fílmica com a obra literária é possível compreender a diferença de signos entre as duas obras e como essa tradução foi feita. Considerando também a dimensão do tema, o referencial teórico utilizado nesse estudo garantiu um embasamento consistente para a temática da tradução intersemiótica e para a construção da personagem Elizabeth, que passa a ter uma dupla recriação nas mãos de Kenneth Branagh.

Analisando o filme do ponto de vista da intersemiótica, podemos concluir que o diretor optou por não fazer uma tradução literal do conteúdo do livro para o cinema, fazendo dele sua própria obra, dando-lhe características pessoais que permitem aos leitores e espectadores reconhecerem a obra como sua, por pequenos detalhes no decorrer da trama e principalmente pela dupla recriação da personagem Elizabeth, que sai das mãos da criação de Mary Shelley para ganhar nova vida das mãos de Branagh e no corpo de Helena Bonham Carter, atriz que interpreta a personagem no filme.

Neste ponto, pode-se concluir que as duas questões apresentadas anteriormente foram aqui resolvidas. Primeiro explicamos como Kenneth Branagh usou e atualizou a

obra de Shelley, onde ele se utilizou dos signos contidos na obra dela para criar uma nova, fazendo os espectadores/leitores automaticamente associarem o filme que é uma obra recente com o livro, que já é uma obra antiga e que aos poucos cai no esquecimento, mas que felizmente, é trazida de novo aos fãs da obra pelo poder do cinema. Segundo, explicamos também como Branagh construiu sua Elizabeth, mostrando suas características e ações no decorrer do filme.

No mais, a grande lição que fica deste trabalho é que cinema é arte por si só, e que, apesar de as vezes fazer uso da literatura, dessa não depende para ser considerada como arte. Nisso também concorda João Batista, ao afirmar que “a grande arte cinematográfica realizada é, fundamentalmente, distinta da arte literária, e com ela só compete, em qualidade, quando dela se afasta” (BRITO, 2006, p. 161). Em outras palavras, o valor do cinema quando comparado à literatura, só será de fato reconhecido quando analisado fora dela, como uma arte independente.

Sendo assim, fica claro que Mary Shelley’s Frankenstein (1994) foi criado com o único objetivo de fazer arte, mesmo que seja feita de um processo de tradução e que Elizabeth foi criada como fruto desse processo, sendo também uma tradução da personagem de Shelley, com todas sua construção e características próprias da personagem de cinema.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. **A personagem**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2006.
- BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- ETIEMBLE, René. “Crise da literatura comparada?”. Trad. Lucia Sá Rebelo. In: COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tania Franco (organização). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 191-198.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
 SHELLEY, Mary. **Frankenstein ou o Prometeu Moderno**. Texto integral. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

CARDOSO, Joel. **Cinema e literatura: contrapontos intersemióticos**. Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 8, p. 1 a 15, jan. - jul, 2011. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/viewFile/578/1070>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência**. São Paulo: IV Congresso da ABRALIC – Literatura e diferença, 1994. Disponível em: <http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>. Acesso em: 25 de set. 2016.

NITRINI, Sandra. **Teoria Literária e literatura comparada**. Estudos Avançados, v. 8, n. 22, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n22/68.pdf>. Acesso em: 05 de julho de 2016.

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: Tendências e perspectivas. Disponível em: <http://www.publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1007/787>. Acesso em: 01/06/2016. Às 12:20.

LIMA, Grasiela Lourenzon De. LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: O TEMA DA VIOLÊNCIA URBANA EM O MATADOR E O HOMEM DO ANO. 2011. 109 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI: Frederico Westphalen, 2011. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/22.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2016, às 14h.

SAMPAIO, Alexandre. Planos e Ângulos de Gravação. 2012. <http://facetasdocinema.blogspot.com.br/2012/11/planos-e-angulos-de-gravacao.html>. Acesso em: 29 de setembro de 2016, às 15:24.

REFERÊNCIA FÍLMICA

MARY SHELLEY'S Frankenstein. Produção Francis Ford Copola e Direção de Kenneth Branagh. Roteiro: Mary Shelley (romance); Adaptação: Steph lady e Frank Darabont (filme); Origem: Estados Unidos; Duração: 1 hora e 58 minutos; Gênero: Ficção Científica; Tipo: Longa-metragem; DVD; 1994.