

Estudos da tradução e corpora: O apagamento como tema narrativo e tradutório em *Para Sempre Alice* / *Translation studies and corpora: Omission as a narrative and translation theme in *Still Alice**

Estêvão Renovato Silva de Lima*
Sinara de Oliveira Branco**

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo analisar um corpus multimodal formado por excertos da obra *Still Alice*, de sua tradução para o português brasileiro, *Para Sempre Alice*, e de cenas da adaptação fílmica homônima. Buscou-se investigar as estratégias tradutórias envolvidas nas transposições intermediária, intercultural e interlingual, e desenvolver um estudo intersemiótico acerca da construção da personagem principal, Alice Howland. O objetivo geral desta pesquisa foi observar e analisar as modificações na transposição entre línguas, culturas e mídias, visando i) identificar estratégias tradutórias utilizadas na tradução de *Still Alice* para *Para Sempre Alice*; ii) analisar narrativa entre os formatos: a) obra original, b) obra traduzida e c) adaptação fílmica; e iii) observar a construção da personagem principal, em termos de tradução intersemiótica, a partir dos romances (original e tradução) e do filme. Na análise, foram comparados os aspectos linguísticos e visuais presentes nas duas mídias — livros e filme. Para tanto, a fonte de informação foi o referencial teórico e os dados coletados. Nos resultados, verificou-se que a tradução de um texto envolve diversas estratégias, inconscientes ou não, que o tradutor utiliza em microunidades complexas (MOLINA; ALBIR, 2002). Verificou-se, também, que a obra adaptada mantém relações com o original, indiferente da mídia (HUTCHEON, 2011). Na perspectiva da tradução intersemiótica, adaptar significa transformar, encontrar correlativos visuais e auditivos para aquilo antes presente apenas nas palavras, o que o torna uma forma de interpretação, apropriação e recuperação (PLAZA, 2003). Quanto à construção da personagem, ao tempo em que há o apagamento da pessoa, através do processo de desenvolvimento do Alzheimer, as linguagens — verbal e não verbal — seguem de forma a atender as necessidades de leitura intersemiótica e interpretativa de leitores e audiência.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução Intersemiótica; Narrativa Fílmica; Estratégias de Tradução; Adaptação; Cinema

ABSTRACT

*This research aimed at analyzing a multimodal corpus composed of excerpts of the book *Still Alice*, its translation to Brazilian Portuguese, *Para Sempre Alice*, and selected scenes from the homonymous film adaptation. The translation strategies involved in the intermediatic, intercultural and interlingual transpositions were analyzed and an intersemiotic study on the construction of the main character, Alice Howland, was carried out. The main objective of this research was to observe and analyze the modifications in the translation between languages, cultures and medias, aiming at i) identifying translation strategies used in the translation of *Still Alice* to *Para Sempre Alice*; ii) analyzing the narrative between: a) original, b) translated work, and c) film adaptation; and iii) observing the construction of the main character, in terms of intersemiotic translation, in the novels (original and translation) and in the film. In the analysis, the linguistic and visual aspects present in the two media—books and film have been compared. For this, the source of information was the theoretical framework and the data collected. Results have shown that the translation of a text involves several strategies, unconscious or not, that the translator uses in complex microunits (MOLINA; ALBIR, 2002). It has also been observed that the adapted movie maintains close relation with the novel, no matter the media (HUTCHEON, 2011). In the perspective of intersemiotic translation, adapting means transforming, finding visual and auditory correlates for what was previously present only in words, which makes it a form of interpretation, appropriation and recovery (PLAZA, 2003). Regarding the construction of the character, by the time that Alice starts to disappear as a person, because of the Alzheimer's*

* Graduando do Curso de Letras - Inglês, UFCG, Campina Grande, PB, estevaorenovato@gmail.com

** Doutora, Professora, UAL, UFCG, Campina Grande, PB, sinara.branco@ufcg.edu.br

disease, both the verbal and nonverbal languages manage to offer the necessary information in terms of intersemiotic and interpretative readings to readers of the translated novel and to the audience of the film.

KEYWORDS: Intersemiotic Translation; Film Narrative; Translation Strategies; Film Adaptation; Cinema

1 Introdução

Este artigo apresenta um corpus multimodal criado a partir da coleta de excertos do romance *Still Alice* (2007), escrito por Lisa Genova; de sua tradução para o português brasileiro, *Para sempre Alice* (2009), traduzido por Vera Ribeiro, e do filme homônimo, adaptado da obra, dirigido por Richard Glatzer e Wash Westmoreland e lançado no Brasil em 2015. O corpus selecionado apresenta temas relacionados à Tradução Interlingual, à Tradução Intersemiótica e à Adaptação Fílmica. *Still Alice* narra a história de Alice Howland, uma professora de linguística bem-sucedida da Universidade de Harvard, que descobre sofrer da doença de Alzheimer de instalação precoce transmitido geneticamente. O enredo gira em torno das consequências que o avanço da doença gera tanto à personagem quanto à família, expondo os seus dilemas.

Para sistematizar a discussão, apresentaremos as categorias de tradução propostas por Jakobson (1959): a tradução interlingual (TIR), a tradução intralingual (TIL) e a tradução intersemiótica (INT). No primeiro caso, há a transferência de significados de uma língua para outra. O segundo compreende a reformulação de ideias numa mesma língua. O terceiro é definido como sendo a passagem dos signos verbais para os não-verbais, ou o contrário. Esse tipo de tradução também pode ser chamado de transmutação ou transação intersignica.

Na tradução intersemiótica, os signos formam novos sentidos e significados e se desvinculam do original — quando, por exemplo, há transposição entre sistemas semióticos distintos, cria-se uma mensagem em outro tipo de linguagem. Neste sentido, a mudança é imprescindível ao se decodificar uma informação de determinado sistema de signos, por haver especificidades e restrições entre esses meios.

Plaza (2003) argumenta que o intercurso dos sentidos — a tradução intersemiótica — está na relação da substituição dos signos por outros signos. Essa substituição ocorre em dois níveis. No primeiro, são produzidos equivalentes secundários, como o desenho e a escrita, considerados como tendo caráter artesanal, porque dependem de instrumentos elementares e energia corporal. No segundo, estão envolvidos instrumentos complexos que têm como função registrar e incluir substitutos, chamados de terciários, dos signos anteriores como conteúdo.

Plaza (2003) afirma também que, por seu caráter de transmutação do signo, o pensamento humano também pode ser considerado tradução intersemiótica. Quando se pensa, traduz-se o que está na mente: as imagens, os sentimentos, as concepções. Com a necessidade de expressar o pensamento oralmente ou pela escrita, este deve ser traduzido em uma expressão concreta, pois, para que seja conhecido, precisa ser expresso por meio da linguagem.

Em casos específicos, as adaptações também são consideradas transposições intersemióticas. No entanto, seu sentido de tradução é restrito: é uma recodificação em um novo conjunto de convenções e signos. A mudança de mídia envolvida no processo configura-se como reinterpretação, apropriação ou recuperação, e, assim, torna-se uma forma de intertextualidade. Hutcheon (2011) define adaptação como processo e produto, permitindo que a mesma palavra aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais, sites interativos, quadrinhos e vídeo games.

Em qualquer adaptação, a história é o denominador comum transposto para outras mídias e gêneros. A adaptação tenta encontrar equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história. Para entendê-las como intercurso de sentidos, é preciso perceber que uma história mostrada difere, midiaticamente, de uma história contada. No primeiro caso, “mostrar” envolve mais o audiovisual e inclui a performance. O “contar”, por sua vez, compreende a explicação e a descrição verbais. É importante reforçar que o contar e o mostrar não se opõem e estão presentes em mídias distintas, utilizando pontos de vista e o narrador, podendo viajar pelo tempo e espaço, como em romances, contos e relatos históricos.

Na transposição para outra mídia — do romance para o cinema, por exemplo — há mudanças que geram perdas e/ou ganhos mais radicais e frequentes. Por essa razão, as adaptações são vistas tanto pela crítica acadêmica quanto pela resenha jornalística como secundárias e derivativas; e, quando se trata da transferência do literário para o cinema, são tratadas como vulgarização da história. Em romances, as personagens pensam, insinuam, há silêncios e subjetividades, como as descrições das sensações. Para mostrar essa dimensão mais subjetiva, a mídia cinematográfica precisa adequar-se e usar de recursos variados. É possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores e o cinema, de fato, tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm. Algumas dessas técnicas são a câmera lenta, o corte rápido, lentes distorcidas, assim como efeitos sonoros e música (BERNADET, 1983). Desse modo, quando há a transposição entre esses dois tipos de mídia, a realidade psíquica de determinada personagem deve manifestar-se no campo material para que o público a perceba.

Neste contexto, em que estão envolvidos a literatura, a tradução e o cinema, o adaptador-tradutor vê-se obrigado a pensar sobre o que transpor para a tela e como fazê-lo. Na passagem do contar (romance) para o mostrar (filme), a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração e transcodificar os pensamentos em diálogos, ações, sons e imagens. Neste processo, há certa reenfatização e refocalização de temas, personagens e enredo (HUTCHEON, 2011). Ou seja, a tarefa do adaptador é considerar como transmutar ideias subjetivas e leva-las à imagem viva. As descrições presentes na literatura precisam ser visíveis; os sons, audíveis, e as ideias do autor, experimentadas visualmente pelo espectador.

Do mesmo modo, as adaptações declaram sua relação com outras obras, tornando-se um texto em segundo grau e sendo alvo de estudos comparados. Dizer isso “é bem diferente de dizer que adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Isto é, a dupla natureza da adaptação significa que a proximidade e a fidelidade ao texto adaptado devem ser desconsideradas como critério de julgamento; pois depois que um filme se torna um sucesso, a questão de sua fidelidade ao original — ou texto fonte — raramente vem à tona.

Em razão do exposto, o objetivo deste artigo é discutir a transposição de *Still Alice* entre línguas, culturas e mídias, visando i) identificar estratégias tradutórias utilizadas na tradução de *Still Alice* para *Para Sempre Alice*; ii) analisar a narrativa entre os formatos: a) obra original, b) obra traduzida e c) adaptação fílmica; e iii) observar a construção da personagem principal, em termos de tradução intersemiótica, a partir dos romances (original e tradução) e do filme.

2. Questões sobre tradução verbal e não verbal e adaptação

Os temas aqui explorados relacionam-se à Tradução Intersemiótica, ao Cinema e à Adaptação Fílmica e apoiam-se em duas das três categorias de tradução propostas por Jakobson (1959): a TIR e a INT. No caso da TIR, os significados da língua-fonte são transpostos para a língua-alvo, e, nesse processo, o tradutor toma decisões de acordo com os objetivos acordados, considerando o público-alvo. As decisões que afetam o texto como um todo são os métodos tradutórios, *e.g.* tradução literal, tradução livre; as que correspondem a como o tradutor resolveu os problemas nas microunidades são as estratégias.

De acordo com Molina e Albir (2002), categorizar as estratégias de tradução permite descrever os passos tomados pelo tradutor em cada microunidade textual. No caso da INT,

Plaza (2003, p. 30) argumenta que essa categoria induz à descoberta de novas realidades, visto que “na criação de uma nova linguagem não se visa somente outra representação de realidades ou conteúdos preexistentes, mas a criação de novas formas-conteúdo”. Portanto, a tradução busca manter uma relação com o original, a que deve sua existência.

3 Alice: Construindo a personagem na tradução e na adaptação

Para observar os apagamentos — considerados aqui como passagens, personagens e descrições obliteradas ou refocalizadas —, um corpus paralelo foi construído, tendo os trechos selecionados em português e inglês postos lado a lado, de modo que as estratégias tradutórias sejam identificadas e analisadas. Para classificá-las, utiliza-se a abordagem funcionalista e dinâmica proposta por Molina e Albir (2002). Na captura de cenas do filme, utiliza-se a ferramenta *Prt Sc SysRq* do Windows; na compilação, as imagens foram coladas em um software de uso livre e gratuito, o *Photoscape*, e os arquivos, salvos em pastas de acordo com seus equivalentes no formato impresso. Ao considerar o corpus, texto verbal e imagens serão apresentadas de forma sequencial.

A seguir, apresentamos a análise de duas situações narradas nos livros e nos filmes e um estudo intesermiótico da construção geral de Alice.

i) Alice se perde no Campus

No livro original, *Still Alice* (GENOVA, 2007, p. 21-26), Alice chega de viagem e se prepara para correr na universidade em que é professora. Após algum tempo se exercitando, uma mulher descrita como tendo o “cabelo de Bombril” segura-a pelo antebraço e pergunta se Alice pensou no paraíso naquele dia. Alice não dá atenção; entretanto, uma desorientação repentina a confunde, e ela fica sem saber onde está. Desorientada, ela olha para trás, mas não consegue se localizar. Em meio aos carros estacionados, ela tenta se mover, mas as pernas parecem feitas de borracha. Desesperada, ela fecha os olhos e repassa os nomes dos lugares à sua volta. Quando volta a abri-los, ela consegue perceber onde estava. Ainda alarmada, Alice volta para casa rapidamente. Ao chegar, encontra seu marido, John, que estava preocupado com a demora dela. Ela informa que havia ido se exercitar, mas não menciona que se perdeu.

Na tradução dessa cena para o português brasileiro, o conteúdo do texto não difere em essência do original em inglês — a história traduzida segue o mesmo padrão de escrita do texto original, o que caracteriza uma tradução literal, método escolhido pela tradutora, Vera Ribeiro. Em diversas microunidades, foram identificadas estratégias utilizadas para solucionar casos específicos que serão descritas e discutidas a seguir.

Tabela 1: trechos originais e suas traduções.

<p><i>The woman fixed Alice with a penetrating, unwavering stare. She had long hair the color and texture of a teased Brillo pad and wore a handmade placard hung over her chest that read AMERICA REPENT, TURN TO JESUS FROM SIN. There was always someone selling God in Harvard Square, but Alice had never been singled out so directly and intimately before</i> (GENOVA, 2007, p. 25); [1]</p>	<p>A mulher fitou-a com um olhar penetrante e resoluto. Tinha cabelos compridos, da cor e da textura de uma esponja de aço, e usava um cartaz feito a mão pendurado no peito, com os dizeres Arrepende-te, América, e volta-te dos pecados para Jesus. Sempre havia alguém vendendo Deus na praça Harvard, mas Alice nunca fora abordada de maneira tão próxima e direta até então [LIT; ADAPT] (GENOVA, 2009, p. 25) [1];</p>
<p><i>The brillo-haired woman pursued another sinner down the corridor</i> (GENOVA, 2007, p. 25); [2]</p>	<p>A mulher de cabelo de bombril estava perseguindo outra pecadora pelo corredor [LIT; ADAPT] (GENOVA, 2009, p. 25) [2];</p>
<p><i>The Harvard Square Hotel, Eastern Mountain Sports, Dickson Bros. Hardware, Mount Auburn Street</i> (GENOVA, 2007, p. 25); [3]</p>	<p>O hotel Harvard, a loja de artigos esportivos Eastern Mountain, a loja de ferragens Dickson Brothers, a rua MountAuburn [AMPLIF; LIT] (GENOVA, 2009, p. 25) [3];</p>
<p><i>The Coop, Cardullo's, Nini's Corner, Harvard Yard. She automatically understood that she should turn left at a corner and head west on Mass Ave</i> (GENOVA, 2007, p. 26); [4]</p>	<p>A Coop, o Cardullo's, a banca de jornais Nini's Corner, o parque de Harvard. Ela entendeu automaticamente que devia dobrar à esquerda na esquina e seguir para oeste na avenida Massachusetts [LIT; AMPLIF] (GENOVA, 2009, p. 26); [4]</p>
<p><i>She willed herself to walk another block and then another, her rubbery legs feeling like they might give way with each bewildered step. The Coop, Cardullo's, the magazines on the corner, the Cambridge visitors' center across the street, and Harvard Yard beyond that. She told herself she could still read and recognize. None of it helped. It all lacked a context</i> (GENOVA, 2007, p. 25-26); [5]</p>	<p>Obrigou-se a andar mais um quarteirão, depois outro, as pernas bambas parecendo prestes a desmoronar a cada passo confuso. A livraria Coop, o restaurante Cardullo's, a banca de revistas na esquina, o Centro de Visitantes de Cambridge do outro lado da rua e, mais adiante, o parque de Harvard. Alice disse a si mesma que ainda sabia ler e reconhecer. De nada adiantou. Faltava um</p>

	contexto [AMPLIF; LIT] (GENOVA, 2009, p. 26); [5]
<i>She knew all of those places—this square had been her stomping ground for over twenty-five years</i> (GENOVA, 2007, p. 25); [6]	Ela conhecia todos aqueles lugares — fazia mais de vinte e cinco anos que corria por essa praça [LIT; ESTAB EQUIV]. (GENOVA, 2009, p. 25); [6]
<i>Clustered pedestrian traffic on the sidewalks and intermittent negotiations with car traffic in street intersections littered the first part of her run through Harvard Square</i> ” (GENOVA, 2007, p. 23); [7]	O trânsito dos pedestres que apinhavam as calçadas e as dificuldades intermitentes com o trânsito de automóveis, nos cruzamentos das ruas, atrapalharam a primeira parte da corrida pela avenida Massachusetts e pela praça Harvard [DISCUR CREA; LIT] (GENOVA, 2009, p. 24); [7]
<i>Her heart began to race. She started sweating. She told herself that an accelerated heart rate and perspiration were part of an orchestrated and appropriate response to running. But as she stood on the sidewalk, it felt like panic</i> (GENOVA, 2007, p. 25). [8]	Seu coração disparou. Ela começou a transpirar. Disse a si mesma que os batimentos cardíacos acelerados e a transpiração eram parte de uma reação orquestrada e apropriada à corrida. Mas, parada ali na calçada, a sensação foi de pânico [LIT; DISCUR CREA] (GENOVA, 2009, p. 26). [8]

Fonte: Genova (2007); Genova (2009); Molina; Albir (2002). Negrito nosso.

Na Tabela 1, os exemplos [1] e [2] podem ser categorizados como adaptações (MOLINA; ALBIR, 2002). Neles, o item “*brillo*”, metáfora para a textura do cabelo da mulher que causa a desorientação de Alice no Campus, é traduzido como “*bombрил*”, marca brasileira famosa por produzir esponjas de aço. Esse resultado é alcançado levando em conta a língua de origem, a cultura-alvo, público-alvo e o contexto em que está inserida a mensagem. Taber e Nida (1974) listam os fatores que precisam ser acatados no uso dessa estratégia: “a) *the [...] importance of the item in question; b) its [...] use [...]; c) its semantic relationship with other words; d) similarities of function and form between the two items; e) the reader’s emotional response*” (TABER; NIDA, 1974 *apud* MOLINA; ALBIR, 2002, p. 502).

Em seguida, [3], [4], e [5] exemplificam o conceito de descrição (MOLINA; ALBIR, 2002). Essa estratégia introduz detalhes não formulados na língua-fonte e substitui um termo ou expressão por uma descrição de sua forma e/ou função. Nessas ocorrências em especial,

¹ “a) a importância do item em questão; b) seu uso; c) sua relação semântica com outras palavras; d) similaridades de forma e função entre os dois itens; e) reação emocional do leitor”. Tradução nossa.

assim como na adaptação, considerou-se a cultura-alvo, pois as lojas mencionadas não existem ou não são conhecidas no Brasil.

Por último, [6], [7] e [8] clarificam o conceito de criação discursiva (MOLINA; ALBIR, 2002) que acontece quando há expressões idiomáticas difíceis de ser traduzidas, pois pertencem à determinada cultura e podem não ter sentido se traduzidas literalmente, como em [6]. Uma das sugestões para solucionar esse tipo de problema é o uso de um equivalente que, fora de contexto, é imprevisível. [7] e [8], nesse sentido, são as escolhas da tradutora, mesmo havendo a opção da tradução literal. A tradutora preferiu brincar com as palavras, mantendo o mesmo sentido da língua-fonte.

Na adaptação cinematográfica, exclui-se a mulher que segura Alice pelo braço. Nesse caso, optou-se por deixar que a professora corresse até ter uma desorientação repentina. Como no cinema há recursos específicos para narrar uma história, um deles se relaciona com a transição entre planos, uma das muitas operações linguísticas cinematográficas. E, embora os elementos constitutivos dessa linguagem não tenham significação predeterminada, é possível explicá-los através das relações que eles (a luz, os ângulos, os planos) estabelecem entre si (BERNADET, 1983).

Em relação à transição de planos na cena em foco, usa-se uma câmera subjetiva, que disfarça a presença do narrador. Por sua vez, essa câmera precisa ser empregada com cautela; se operada com excesso, pode levar a atenção sobre aquilo que se pretendia esconder.

Tabela 2: Os planos e suas descrições.



IMAGEM 1: (00:09:05) Plano Americano (PA). A personagem é cortada na altura do busto. É empregado quando se quer expor o ator agindo livremente; mesmo próximo, não é o suficiente para que se perceba o emocional.



IMAGEM 2: (00:09:12) Plano Geral (PG). Mostra um grande espaço no qual os personagens quase não podem ser identificados. É usado para mostrar paisagens ou cenas nas quais se procura certa distância do que está se desenvolvendo.



IMAGEM 3: (00:09:35) Planos Conjunto (PC) e Médio (PM). Ambos mostram um grupo de personagens reconhecíveis em um ambiente e as enquadram de pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés, buscando expor as relações entre eles e o meio.



IMAGEM 3: (00:09:56) Primeiríssimo Plano (PP). Mostra apenas o rosto. É mais lírico que os demais e busca dar ênfase à interioridade e às reações emocionais.

Fonte: STILL ALICE. Direção e Roteiro: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. Intérpretes: Julianne Moore, Kate Bosworth, Kristen Stuart, Alec Baldwin. Sony Classics. 2015. 97min. Color.

Com essa transição lenta e suave, “obtem-se um ritmo cuja fluência [leva] o espectador a ficar com a impressão de assistir a um fluxo contínuo [sem se dar] conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos” (BERNADET, 1983, p. 42). O uso da câmera subjetiva faz com que o espectador tenha a sensação de estar sentindo a mesma angústia da personagem.

Além da câmera subjetiva, para representar a confusão mental de Alice, usa-se uma câmera móvel que gira ao seu redor, descrevendo um círculo. Com o emprego desse recurso, a tela permanece fixa, mas as coordenadas do espaço na imagem mudam, recortando um fragmento do campo visual (BERNADET, 1983), obrigando o espectador a desconsiderar os arredores da cena e dar foco ao que está no centro do movimento de translação. Assim, o momento fica mais lírico, mais próximo da ilusão de que se pode perceber o que a personagem sente.

Como no romance, essa cena não apresenta qualquer forma de diálogo. É perceptível apenas a respiração entrecortada da personagem e os sons desconexos que acontecem ao seu redor. A música, também, embora muito sutil, age no sentido de enriquecer a interioridade: são os violinos e instrumentos de sopro tocados quase dissonantes que contribuem para amplificar a percepção, através da tela, da confusão de Alice.

ii) O esquecimento de Alice

No romance original em inglês (GENOVA, 2007, p.221-223), a personagem Alice acordou no meio da noite; porém, não estava confusa. Ela sabia que deveria estar dormindo, mas não conseguia. Dormir havia se tornado uma tarefa difícil, por dois motivos: ela passou a fazê-lo durante o dia, pois não tinha mais tarefas para dar conta, e os medicamentos que tomava para desacelerar o progresso da doença poderiam levar a uma reação indesejada, uma delas sendo a insônia e a agitação noturna.

Então, ela se lembrou de que tinha pílulas para o sono no andar de baixo. Como o médico que a acompanhava já previa esse tipo de comportamento, ele havia receitado a medicação apropriada, mas até então Alice nunca havia precisado tomá-las. Assim, ela se levantou da cama e desceu as escadas. Chegando à cozinha, ela pegou a bolsa e esvaziou todo o conteúdo; remexeu os armários, o pote no qual estavam as chaves, as revistas e a gaveta.

De repente, o marido da personagem, John, apareceu e perguntou o que ela estava fazendo. Assustada, ela respondeu que procurava por algo, mas não sabia muito bem o que seria. Ela estava certa de que desceu para procurar algo, mas não lembrava o que. Como era muito tarde, John a convenceu a procurar o que havia perdido no dia seguinte e a voltar para o quarto, onde Alice se deitou e tentou lembrar-se, mais uma vez, por que havia descido as escadas.

Ao final da cena, Alice voltou a se perguntar por que não conseguia cair no sono. E, mais uma vez, ocorreu a ela que o médico prescrevera algumas pílulas no caso de insônia e, novamente, ela se levantou e desceu as escadas.

Na tradução para o português brasileiro, o texto se adequa, em termos linguísticos, ao original. Porém, em trechos específicos, foram usadas estratégias, as quais serão descritas e discutidas a seguir.

Tabela 3: trechos originais e suas traduções.

<i>She sat up in bed and wondered what to do. It was dark, still middle of the night. She wasn't confused. She knew she should be sleeping. John lay on his back next to her, snoring. But she couldn't fall asleep. She'd been having a lot of trouble sleeping through the night lately, probably because she was napping a lot during the day. Or was she napping a lot during the day because she wasn't sleeping well at night? She was caught in a vicious cycle, a</i>	Alice ergueu o corpo, sentando-se na cama, e se perguntou o que fazer. Estava escuro, ainda era alta madrugada. Ela não estava confusa. Sabia que deveria estar dormindo. John estava deitado a seu lado, de barriga para cima, roncando. Mas ela não conseguia dormir. Nos últimos tempos, vinha tendo muita dificuldade de dormir a noite inteira, provavelmente por tirar muitos cochilos durante o dia. Ou será que estava cochilando muito de dia por
---	---

<p><i>positive feedback loop, a dizzying ride that she didn't know how to step off.</i> (GENOVA, 2007, p. 221); [1]</p>	<p>não dormir bem à noite? Sentiu-se presa num círculo vicioso, num dilema sem solução, numa atordoante volta no globo da morte do qual não sabia como sair [LIT; DISCUR CREA] (GENOVA, 2007, p. 181) [1];</p>
<p><i>She opened the junk drawer. Batteries, a screwdriver, Scotch tape, blue tape, glue, keys, a number of chargers, matches, and so much more</i> (GENOVA, 2007, p. 222-223); [2]</p>	<p>Abriu a gaveta de quinquilharias. Pilhas, uma chave de fenda, fita durex, fita de baixa adesividade, cola, chaves, alguns carregadores, fósforos e muitas outras coisas. Provavelmente, fazia anos que essa gaveta não era arrumada. Alice tirou-a completamente do móvel e derrubou todo o conteúdo na mesa da cozinha [LIT; ADAPT] (GENOVA, 2009, p. 182) [2];</p>
<p><i>Without an afternoon nap, they turned miserable and uncooperative by the evening,</i> (GENOVA, 2007, p. 222). [3]</p>	<p>Sem um cochilo vespertino, elas ficavam irritadas e pouco cooperativas à noitinha [LIT; ADAPT] (GENOVA, 2009, p. 181) [3].</p>

Fonte: Genova (2007); Genova (2009); Molina; Albir (2002). Grifo do autor.

[1] foi uma das partes em que a tradutora mais usou a estratégia de criação discursiva, com o propósito de adequar, através da tradução livre, o que não poderia ser traduzido literalmente. Por exemplo, o termo “*positive feedback loop*” é um fenômeno da biologia em que há um distúrbio em determinado sistema. Usar a tradução literal desse termo deixaria o leitor confuso e fugiria da proposta de Taber e Nida (1974), que procura adequar-se à resposta emocional. O mesmo acontece com [3]. [2] se enquadra em uma equivalência e adaptação. Nesse caso, “*Scotch tape*” foi traduzido para algo comum no Brasil, a fita Durex, que tinha a mesma utilidade e significado. Portanto, não houve muita variação nas estratégias encontradas nesse trecho. Elas são basicamente as mesmas, usadas com frequência similar a da cena na sessão anterior.

No filme, assim como no romance, a cena é curta e acontece rapidamente. Alice está deitada, no escuro, visivelmente inquieta. O relógio mostra que ela deveria estar dormindo, assim como John, mas ela não consegue. Ela se levanta e desce as escadas em direção à cozinha. Lá, ela esvazia a bolsa, os armários e as gavetas em uma busca frenética. Diferente da narrativa, em vez de usar as pílulas para o sono, no filme optou-se por fazê-la querer encontrar o celular.

Para representar o estado espiritual e o psicológico de Alice, o Primeiríssimo Plano (PP) é empregado, mostrando tanto o rosto da personagem quanto o que ela está fazendo, (BERNADET, 1983). Como no trecho [2] do livro, no qual a autora usou a sucessão de palavras

para representar urgência, no filme, os sons se aceleram, ficam mais altos, e as imagens aparecem com mais velocidade. Embora parte do rosto da personagem esteja escondida ou mostrada por breves segundos, o espectador infere, pelos elementos que vê (luz e som) e pela rapidez que tudo acontece, quão desesperada para encontrar o celular ela está.

Nesse trecho, não houve uso da câmera em primeira pessoa — que permite ver somente aquilo que o protagonista vê. Esse recurso é raro, porque na maioria dos filmes produzidos atualmente utiliza-se a “câmera como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos” (HUTCHEON, 2011, p. 88).

No final da cena, assim como no texto-fonte, John aparece e pergunta o que ela está fazendo. Alice responde que está procurando o celular. John tenta acalmá-la e a cena termina. Apaga-se, nessa cena, muito da interioridade da personagem, embora haja a percepção do que ela sente. No entanto, recursos literários, como a ambiguidade e as repetições foram refocalizadas, dando maior enfoque ao drama e ao conflito. Como Hutcheon (2011) menciona, os elementos de monólogo interior, reflexão, comentários e ironias são, em sua maioria, deixados de lado, e a performance passa a ser o foco principal.

ii) (Des)Construindo Alice

Para a análise da construção da personagem Alice, optou-se por considerar as duas mídias, livros e filme, individualmente, para, em seguida, compará-las e apresentar possíveis semelhanças e diferenças, considerando as especificidades dentro dos respectivos contextos midiáticos para a verificação dos fenômenos considerados como apagamentos. Nas duas narrativas, a protagonista é a professora de linguística Alice Howland, uma mulher respeitada no seu campo de trabalho e reconhecida por suas contribuições à área da Psicolinguística. Seu tempo é dividido entre palestras, aulas e outros deveres acadêmicos.

No romance, Alice é descrita como tendo os cabelos castanhos e cacheados e o rosto com sardas nas bochechas, assim como a mãe. É uma mulher ativa e procura se exercitar sempre que possível. Embora saudável, vem tendo episódios de esquecimento de coisas simples, como palavras, números de telefone e nomes de pessoas, relacionando tais esquecimentos à carga de trabalho e ao estresse acumulado. Às vezes, ela acha que está chegando à menopausa.

Seus filhos, Lydia, Anna e Tom, e seu marido, John, são a sua única família. Mesmo distantes na maior parte do tempo, eles sempre buscam ter encontros durante os feriados de

final de ano, quando todos estão livres e podem deixar de lado suas vidas agitadas. Alice orgulha-se de Anna, que é advogada, e se lamenta porque nunca conseguiu controlar Lydia, uma atriz desconhecida de teatro. Tom, por sua vez, é o orgulho do pai, pois ambos são da área da medicina e quando eles estão juntos esse é o único assunto que conseguem discutir.

Segundo Weiland (2016), para que determinada personagem evolua de forma positiva, ela deve começar com algum vazio, algum motivo que provoque a mudança necessária. Esse tipo de desenvolvimento é o mais comum entre as narrativas naturalistas, mas não é o único. No caso de *Still Alice*, este arco é virado de cabeça para baixo, pois a personagem começa completa, com uma vida perfeita, e acaba “quebrada”.

Como em qualquer tipo de arco, o Primeiro Ato é gasto estabelecendo o que está em jogo na vida de Alice: ela sabe que há algo de errado com sua saúde, mas se recusa a acreditar nisso, porque os sintomas que vem sentindo não passam de episódios isolados. E, embora tenha procurado ajuda médica, ainda tenta pensar que os esquecimentos não são um problema real.

Para marcar o final do Primeiro Ato, há dois acontecimentos: o primeiro é quando Alice visita o médico e recebe os resultados do exame. Durante a consulta, ela descobre que sofre do Mal de Alzheimer de instalação precoce e, para ter certeza do diagnóstico, o médico ainda faz novos testes; o segundo é marcado pelo compromisso de Alice de contar aos filhos sobre a doença. Como resultado desses dois eventos, o Segundo Ato começa e, nele, a personagem reagirá a esses acontecimentos e enfrentará um novo dilema: a convivência com a doença que a está destruindo de maneira lenta e progressiva.

Um dos pontos marcantes do Segundo Ato é quando Alice não se sente mais capaz de lecionar como antes, porque não se lembra dos conteúdos que antes dominava. Por isso, alguns de seus alunos reclamam da falta de competência dela, e ela é chamada pelo departamento da universidade para uma conversa sobre o que está acontecendo.

Mesmo que tente passar a impressão de que tudo está bem, não consegue convencer o seu superior e acaba sendo afastada do cargo. Como sua vida girava em torno das atividades acadêmicas, Alice resolve sair de férias com o marido, indo para a casa de praia da família. Lá, ela percebe que não há subterfúgios para a doença que a está destruindo e, assim, fica cada vez mais dependente da família para ações costumeiras. Além disso, Alice está com a atenção difusa e não consegue mais focar em um assunto apenas durante conversas, mesmo percebendo muito do que as pessoas estão falando. Com o prosseguir da doença, ela vai, gradativamente, se esquecendo dos filhos. Isso fica explícito quando ela vai ver Lydia se apresentar em um teatro. Em todos os momentos, a autora mostra Alice se referindo à filha como “a atriz”. A mesma

coisa também ocorre com o resto da família, mas a doença fica mais grave apenas no Terceiro Ato, que será descrito em breve.

Para enfatizar a perda de memória e de processos cognitivos de Alice, a autora usa a narrativa interna para descrever o quanto a personagem retrocedeu:

Tabela 4: Narrativa interna para mostrar características psicológicas da personagem.

<i>Okay, Alice, can you spell the word water backwards for me?" he asked. She would have found this question trivial and even insulting six months ago, but today, it was a serious question to be tackled with serious effort. (GENOVA, 2007, p. 279-280).</i>	— Muito bem, Alice, você pode soletrar a palavra “mundo” de trás para frente? — perguntou ele. Seis meses antes, ela teria achado a pergunta banal e até ofensiva, mas agora era uma pergunta séria, a ser enfrentada com um esforço sério [LIT; DISCUR CREA] (GENOVA, 2009, 229-230).
---	--

Fonte: Genova (2007); Genova (2009); Molina; Albir (2002).

No Terceiro Ato, que compreende a parte final da narrativa, as reações da personagem durante o Segundo Ato chegam ao fim, e ela encontra a antagonista face a face.

No livro original e na tradução, o marido de Alice, John, quer se mudar para uma nova cidade, pois ele conseguiu um cargo muito importante em uma empresa. Alice, no entanto, não quer mudar-se, pois ela prefere morar perto da universidade onde foi professora. Mudar-se seria uma experiência traumática. Para representar o avanço da doença, há monólogos interiores. Estruturalmente, a narrativa passa a ter capítulos mais curtos, nos quais a repetição, a falta de uso de pronomes e a linguagem simplória ajudam o narrador, com onisciência seletiva, a explicitar a interioridade de uma forma marcante.

Devido ao fato de que Alice não reconhece mais a sua família; pelos episódios de esquecimento, mania e ansiedade constantes, ela se torna cada vez mais dependente de cuidados e atenção. Além disso, não reconhecendo mais os filhos, ela se refere a eles, durante conversas, como “a atriz” ou “a mãe”, no caso de Lydia e Anna, respectivamente. Nesses momentos em especial, há uma passividade em grande parte das ações dela, algo que mostra quão debilitada ela está.

No fim da narrativa, Alice já não sabe mais quem é. O arco dela se completa, porque a doença já a consumiu de uma maneira irreversível. Isso também fica explícito com a falta de uso de uma linguagem mais específica. Por exemplo, no epílogo, Alice não sabia como nomear os bebês de Anna, sua filha, e, por isso, os chamava de “crianças médias”, porque eles ainda eram do tipo que precisavam de cuidado.

Tabela 5: Final da narrativa.

<p><i>She wanted to tell him everything she remembered and thought, but she couldn't send all those memories and thoughts, composed of so many words, phrases, and sentences, past the choking weeds and sludge into audible sound. She boiled it down and put all her effort into what was most essential. The rest would have to remain in the pristine place, hanging on.</i></p> <p><i>"I miss myself."</i></p> <p><i>"I miss you, too, Ali, so much."</i></p> <p><i>"I never planned to get like this."</i></p> <p><i>"I know."</i> (GENOVA, 2007, p. 326-328).</p>	<p>Teve vontade de dizer a ele tudo o que pensava e de que se lembrava, mas não conseguiu fazer todas as lembranças e pensamentos, compostos de tantas palavras, expressões e frases, passarem pelas ervas daninhas e pelo lodo sufocantes e se transformarem num som audível. Resumiu tudo e investiu todo o seu esforço no que era mais essencial. O resto teria que ficar no lugar intacto, aguentando firme.</p> <p>— Sinto saudade de mim.</p> <p>— Também sinto saudade de você, Ali. Muita.</p> <p>— Nunca planejei ficar assim.</p> <p>— Eu sei [LIT; ADAPT] (GENOVA, 2009, p. 269, 271).</p>
--	---

Fonte: Genova (2007); Genova (2009).

Para desconstruir a personagem Alice no filme, como já mencionado na análise, preza-se por representá-la de forma que o público espectador possa perceber, claramente, as pequenas mudanças no decorrer da narrativa.

Tabela 6: (Des)Construção da personagem Alice no filme.

	
Alice no começo do filme [1].	Alice na metade do filme, pouco depois de descobrir o Alzheimer [2].



Alice no final do filme, esquecida de quem é, consequência da doença [3].

Fonte: STILL ALICE. Direção e Roteiro: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. Intérpretes: Julianne Moore, Kate Bosworth, Kristen Stuart, Alec Baldwin. Sony Classics. 2015. 97min. Color.

No começo — [1] da Tabela 6 —, Alice é apresentada como uma mulher alegre, cheia de vida, que aproveita o conhecimento e renome que tem em seu campo de trabalho. Ela não está abalada pelos pequenos episódios de esquecimento e procura esquecê-los. Para explicitar esse espírito jovial de Alice, os planos mais distantes, como o Conjunto e o Americano (BERNADET, 1983) foram mais empregados, para evitar lirismo.

No Segundo Ato da narrativa, ela começa a reagir à descoberta do Alzheimer, e as expressões em seu rosto são mais preocupadas, não tão leves quanto anteriormente. As atividades de Alice se voltam para os ambientes interiores, que se tornam mais fechados, soturnos e privados. Ela ainda aprecia sair de casa, mas essas são ocasiões raras, quando se encontra acompanhada de uma das filhas ou do marido. Há, ainda, alguma independência em Alice, embora tenha dificuldades em fazer coisas que considerava tão corriqueiras, como ler, escrever ou orientar. Diferente do romance, no Segundo Ato exclui-se toda a convivência que ela mantinha na universidade. Isso, talvez, foi usado na tentativa de diminuir a necessidade de ambientes e espaços que Alice poderia explorar, sendo dada maior importância às relações interpessoais que ela estabelece com a família. Nessa direção, também são excluídos os encontros que ela tem com as pessoas com Alzheimer, para manter o foco no que já foi mencionado.

No Terceiro Ato, há uma mudança nas atitudes da personagem e na sua aparência física. Isso se evidencia pelos ângulos de câmera e pela proximidade focal de diversas cenas que procuram ser mais líricas, com excessivos momentos em que o Primeiríssimo Plano (BERNADET, 1983) está presente, como em [3] da Tabela 6. Os ambientes, agora, ficam menores, cheios de sombras e, em grande parte deles, há uma quietude quebrada apenas pela música de fundo quase imperceptível.

4. Conclusão

Apresentamos aqui a análise de duas formas de traduzir: a Tradução Intersemiótica na transposição entre mídias e a Tradução Interlingual na transferência de significados entre línguas. Para tanto, foram discutidas questões sobre Tradução Intersemiótica e Interlingual — como estratégias e métodos —, Adaptação — considerada como tradução em determinadas circunstância, pois há negociações entre diferentes contextos midiáticos — e Cinema, a arte visual imediatista que evoluiu em seus modos de contar-mostrar histórias.

Nos resultados, verificou-se que as traduções são processos minuciosos e complexos e, quando um tradutor se vê em uma situação em que é impossível ou muito difícil traduzir literalmente, buscam-se soluções nas estratégias, de forma inconsciente ou não. As estratégias são categorizadas de acordo com suas funções, que podem procurar equivalência para uma expressão ou apresentar a prosa de forma mais estilística. Estudar as estratégias através das microunidades de um texto pode revelar qual método o tradutor escolheu e um provável motivo (MOLINA; ALBIR, 2002).

Hutcheon (2011), por sua vez, compara as adaptações aos palimpsestos, pois há sempre uma relação com o texto original. Há mudanças envolvidas no processo de adaptação, e uma delas é a omissão, aqui chamado de apagamento. Considerou-se o apagamento como qualquer elemento da narrativa (personagens, acontecimentos, *textos*) que foi obliterado, por razões variadas. Algumas dessas razões podem ter relação com a mídia para que se está adaptando; neste caso, do literário para o cinema, interioridade e descrições são levadas para a tela como ação e atuação, devendo haver percepção imediata, além de criar uma falsa sensação de realidade, característica pela qual o cinema é conhecido (BERNADET, 1983).

Os resultados mostram que, mesmo havendo diversos apagamentos, a história mostrada-contada não difere, em essência, de seu original, embora esteja em outra forma.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), da Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.

REFERÊNCIAS

BERNADET, J. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 117p. Coleção Primeiros Passos: 9.

GENOVA, L. **Para sempre Alice**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2009. 283p.

_____. **Still Alice**. 1. ed. New York: Pocket Books, 2009. 337p.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011. 280p.

JAKOBSON, R. **On Linguistic Aspects of Translation**. On Translation, Harvard University Press, Estados Unidos, p.231-239, 1959.

WEILAND, K. M. **Creating Character Arcs**. 1. ed. [s.l.]: PenForASword Publishing, 2016.

MOLINA, L.; ALBIR, A.H. **Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach**. Meta, v. XLVII, n. 4, p. 498-511, 2002.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 210p.

PhotoScape. Disponível em: <<http://www.photoscape.org/ps/main/index.php>>. Acesso em 10/07/2017.

STILL ALICE. Direção e Roteiro: Richard Glatzer, Wash Westmoreland. Intérpretes: Julianne Moore, Kate Bosworth, Kristen Stuart, Alec Baldwin. Sony Classics. 2015. 97min. Color.

Recebimento: 31/10/2017

Aceite: 28/11/2017