

## Palavras e imagens: o diálogo tradutor entre Spike Jonze e Maurice Sendak<sup>1</sup>

João Victor CAVALCANTE<sup>2</sup>

Gabriela Frota REINALDO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará

### RESUMO

O presente trabalho dedica-se a analisar o longa-metragem *Onde Vivem os Monstros*, do diretor Spike Jonze (2009), tomando como base conceitos da teoria da tradução intersemiótica. O filme é uma adaptação do livro homônimo de Maurice Sendak, publicado em 1963. Compreendendo os processos tradutores como práticas transcriadoras, nossa proposta é analisar o processo de adaptação do livro para o filme a partir dos caracteres constituintes do longa metragem. Para isso, dialogamos com autores como Roman Jakobson, Julio Plaza, Haroldo de Campos, Andre Bazin e Walter Benjamin. Essas discussões fazem parte de nossas atividades no grupo de estudos sobre Tradução Intersemiótica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, Literatura, Tradução, Adaptação, Semiótica

### Introdução

Boa parte dos estudos tradicionais em tradução centravam suas reflexões nas questões referentes à literalidade, à fidelidade e à equivalência. Quando estes estudos passaram a investigar a tradução da literatura para o cinema (também conhecida como adaptação), estas questões nortearam grande parte das pesquisas, sobretudo porque o olhar partia da obra literária, estabelecendo uma relação de hierarquia entre esta e sua versão<sup>4</sup>. Com a expansão dos estudos, as investigações em tradução se tornaram uma disciplina, por volta dos anos 1970, que dialogavam com diversas áreas do conhecimento como Linguística, Antropologia, Literatura, História, entre outras.

Nosso objetivo com este trabalho é nos debruçar sobre o filme *Onde Vivem os Monstros* (2009), do cineasta norte-americano Spike Jonze, que ao adaptar o livro

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na Divisão Temática Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – VII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Graduando em Comunicação Social – Jornalismo pelo ICA/UFC. Bolsista de iniciação científica (PIBIC) do projeto “Palavra e imagem: interfaces”. E-mail: joaos88@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Semiótica pela PUC/SP, é professora adjunta do ICA e coordena a pesquisa “Palavra e Imagens: interfaces”.

<sup>4</sup> A evolução dos estudos em adaptação fílmica pode ser encontrada na pesquisa de Thais Diniz (2005).

homônimo do ilustrador também norte-americano Maurice Sendak, recria os caracteres estéticos presentes no livro em um processo dinâmico de tradução intersemiótica, compreendida aqui tendo como base o pensamento do linguista russo Roman Jakobson. Em texto datado de 1959, o pensador, ao discorrer sobre os aspectos linguísticos da tradução, enumera três maneiras de interpretar o signo verbal: a tradução intralingual (*rewording*), que consiste em uma interpretação por meio de signos dentro de uma mesma língua; a interlingual, definida como aquela que ocorre com elementos de outra língua. E, por fim, a tradução intersemiótica, ou *transmutação*, “que consiste na interpretação de signos verbais por meios de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 1995, p.65).

A definição de tradução intersemiótica de Jakobson é bastante abrangente e serve como um ponto de partida para pensarmos os mecanismos tradutores como potências criativas. Podemos inferir, dialogando com o autor, que a transmutação, ou tradução entre signos, funciona como uma operação criadora, uma vez que de outro modo a tradução não seria possível – como argumenta o linguista.

[...] a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalingüísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição de termos (JAKOBSON, 1995, p.70).

Neste trabalho, buscamos traçar um diálogo entre as duas obras e os dois autores, refletindo sobre esta relação a partir dos conceitos de Haroldo de Campos sobre tradução como crítica e como criação, bem como nas proposições de Julio Plaza em diálogo com a semiótica pierceana e com o filósofo alemão Walter Benjamin.

## 1. A Nostalgia da Tradução

Há uma passagem no longa-metragem *Onde Vivem os Monstros*, na qual o personagem Max, antes de se tornar rei de todas as coisas sombrias<sup>5</sup>, navega sem rumo em um mar cheio de perigos, fugindo de casa após uma discussão com sua mãe. A cena, que

---

<sup>5</sup> A expressão “coisas sombrias” é uma alusão aos termos utilizados nas próprias obras, tanto a literária como a fílmica. Utilizamos esse termo como uma tradução livre de “wild things”, que compõe o título dos trabalhos em questão.

leva em média dois minutos e meio, tem um tom sombrio, com pouca iluminação, acentuando a forte carga de tensão deste momento.

Quarenta anos antes, este mesmo momento foi escrito e ilustrado em um livro de quatro dezenas de páginas ricamente ilustradas, que mostram como uma floresta cresceu no quarto de Max e as paredes se transformaram em todo o mundo. Na obra literária, o momento em que o herói navega ocupa duas páginas espelhadas, com duas ilustrações sublinhadas pela seguinte frase: “e um oceano surgir ondulante com um barquinho só para Max e ele navegou noite e dia semana vem semana vai durante quase um ano para onde vivem os monstros”.

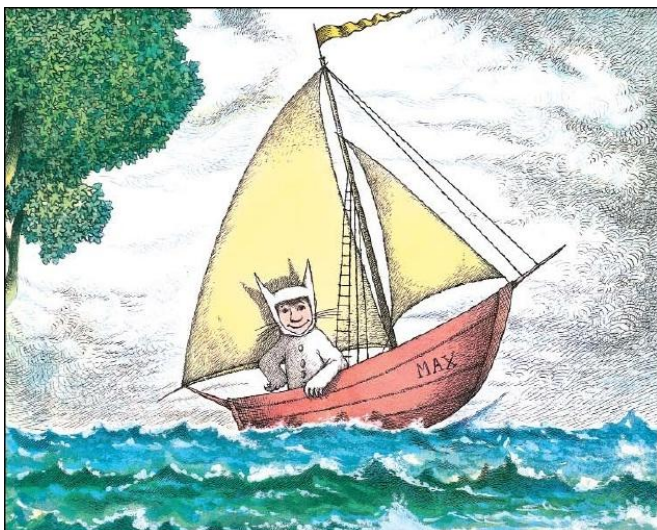


Ilustração do livro de Maurice Sendak. Predominância de uma paleta com cores claras, em aquarela, com o sorriso do protagonista evidente no centro da ilustração. Ocupa duas páginas espelhadas.



Cena do filme de Spike Jonze. Mudança temporal bem demarcada com a luz do sol e a escuridão da noite, iluminação baixa com predomínio de tons escuros, enquadramento demonstra aflição do personagem. A cena completa leva 2min40seg,

Ao traçarmos um pequeno quadro comparativo entre estas duas obras, a literária, escrita e ilustrada por Maurice Sendak em 1963, e a audiovisual, filmada pelo diretor Spike Jonze em 2009 (sendo a segunda uma adaptação<sup>6</sup> da primeira), podemos perceber sutilezas narrativas e estéticas que tangem a esta forma específica de tradução: a passagem de uma obra lítero-visual para o cinema.

Nosso intuito com este pequeno quadro comparativo é levantar questões referentes à tradução/adaptação destas duas obras. Elegemos o livro de 1963 e o filme de 2009 como marcos importantes desta relação, por percebermos que estes são apenas dois pontos, dentre infinitos outros, nesta reta. São dois extremos de um processo que comporta inúmeras variáveis e sutilezas. Percebemos que os processos tradutores atuam no cerne das narrativas contemporâneas e que há um jogo de múltiplas referências e apropriações na criação estética que fazem com que outras obras apareçam ligadas ao filme ou ao livro. Não nos interessa enumerar as equivalências e diferenças entre estas duas obras, contudo nos valemos deste pequeno quadro comparativo como um princípio metodológico de onde emergem nossas discussões.

Percebemos na tradução, esse processo de recriar uma obra a partir da leitura mais aprofundada de outra, uma espécie de nostalgia afetuosa, um tipo de resgate de algo que está latente ou pulsante em uma obra e ganha uma nova dimensão quando traduzido. Não falamos necessariamente de render uma homenagem ao dito “original” (ou como preferimos chamar: “texto fonte”), mesmo porque isso nos levaria ao ideal da fidelidade, tão combatido pelos estudos em tradução contemporâneos.

Walter Benjamin, em seu célebre ensaio “A Tarefa do Tradutor” combate essa ideia. Para o pensador alemão, a tradução não se trata de uma recuperação de um texto anterior, pelo contrário, os processos tradutores estão necessariamente desprendidos da ideia de fidelidade ou literalidade.

Será então demonstrado que nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real, e do mesmo modo também nenhuma tradução será viável aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida (BENJAMIN, 2008, p. 30).

---

<sup>6</sup> Compreendemos o termo adaptação cinematográfica como um processo no qual uma obra (no caso a literária) tem seus elementos considerados constituintes transpostos para a narrativa fílmica.

É de se esperar, claro, que o filme dialogue com o texto de origem, sem necessariamente estar em dívida com ele. Nessa medida, nos debruçamos sobre estas duas obras, levando em consideração o caráter criador de uma tradução. No nosso caso é necessário compreender o papel do cineasta como um autor que, ao trazer de volta uma obra anterior, dialoga com o contexto em que está inserido, manipulando não apenas materialidade da mensagem, mas também sua interpretação.

No livro de 1963, Sendak volta seu olhar para um público infantil. Na época de sua publicação, suas obras causaram forte impacto por conta das figuras grotescas recorrentes em suas ilustrações, grande parte inspirada no olhar insano e desmesurado de seus familiares atemorizados com a perseguição antissemita na Alemanha. Quando Spike Jonze adapta para o cinema, podemos perceber, com um olhar mais cuidadoso, que os elementos constituintes do livro estão ali, transpostos para o filme, mesmo que representados com outra materialidade. Entretanto, o conteúdo do longa metragem explora uma arena mais sombria, que não é tão explorada nas texturas, formas e cores presentes na obra literária.

O filme conta a história de uma criança, com monstros e elementos fantásticos, mas a conta para um público adulto<sup>7</sup>, toca em pontos, como divórcio e crises familiares, além de mostra uma atmosfera sóbria e tensa. Dessa maneira, transpõe, quarenta anos depois, os mesmos elementos sob uma perspectiva autoral diversa da anterior, contudo o faz de maneira recíproca, sempre dialogando e re-interpretando o livro, em um misto de homenagem nostálgica e contextualização cultural.

Identificamos, neste processo, uma das principais características dos processos tradutores como um modo de recuperação da história: o par sincronia/diacronia. Uma obra traduzida se inscreve cronologicamente em relação ao seu texto fonte, mas também criticamente, subvertendo esta esteira temporal.

Essa discussão pode ser encontrada não obra do poeta, tradutor e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos (1969). O autor, em uma referência ao pensamento de Walter Benjamin, nos traz ferramentas de olhar para os fenômenos artísticos sob uma perspectiva mais cíclica de história, na qual a noção de ruptura e de apropriação são palavras chave. Para Campos “a poética sincrônica procura agir crítica e retificadoramente sobre as coisas julgadas da poética diacrônica. Sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em relação dialética (1969, p. 214)”.

---

<sup>7</sup> Nossa intenção não é classificar o filme como adulto ou infantil. Ressaltamos que esta distinção é subjetiva, baseada, sobretudo, na própria distribuição das salas de cinema na época do lançamento do filme.

Antes de identificar uma relação de oposição entre diacronia e sincronia, Campos afirma que estas se relacionam em pelo menos dois níveis: a operação sincrônica que incide sobre informações coletadas pela história, dando-lhes relevo estético e crítico; e uma renovação da herança artística por meio de cortes sincrônicos sucessivos.

Nessa medida, dialogando com os estudos de Peter Torop (2002), compreendemos que uma obra adaptada e sua referida adaptação passam a fazer parte de diversas tradições.

De esta manera, una adaptación cinematográfica participa al mismo tiempo en dos tradiciones: 1) está conectada con tendencias e posibilidades de desarrollo del cine nacional, 2) es inseparable de la tradición interpretativa de cierta obra literaria (TOROP, 2002, p. 15).

Podemos inferir, desse modo, que uma tradução não ocorre num vazio sógnico, pelo contrário, o processo tradutor se situa no ponto de encontro entre diversas tradições. Tanto a obra de Sendak quando a de Jonze passam a compor um ciclo interpretante e cultural, independente, porém recíproco.

## 2. Tradução como criação ou a não tradução

Compreendemos adaptação fílmica como uma das possíveis formas de tradução intersemiótica. De modo geral, podemos considerar adaptação como um processo (que inclui o ato de adaptar e o produto final gerado) por meio do qual uma obra, no caso a literária, tem seus elementos ditos essenciais, transpostos para a narrativa cinematográfica<sup>8</sup>. Ou seja, literatura e cinema, a despeito de todas as suas especificidades midiáticas, possuem a narrativa como eixo comum, de modo que em um processo tradutor (ou adaptador), os signos presentes são transcodificados.

Julio Plaza (2010), em uma das principais obras de referência sobre a tradução intersemiótica em língua portuguesa, concebe a tradução de cunho intersógnico como uma prática artística que se situa na medula da contemporaneidade. Plaza, ao cunhar o termo Tradução Intersemiótica (TI), restringe suas reflexões às questões da arte multimídia e da intermídia, o que não dialoga diretamente com a nossa proposta. Contudo, nos valem de

---

<sup>8</sup> O pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva (2007) problematiza esta questão: “A adaptação cinematográfica é o processo através do qual uma obra (literária, televisiva, radiofônica, etc.) tem seus elementos considerados constitutivos transpostos para uma narrativa fílmica” (SILVA, 2007, p.25).



algumas equações do autor, notadamente a leitura que este estabelece com autores como Jakobson, Walter Benjamin e Haroldo de Campos. Além de proposições que têm extração no pensamento do semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce que afirma que tradução é o “pensamento em signos”. A saber, no pensamento peirciano, signo é algo que, sob determinado aspecto, representa alguma coisa para alguém, ou seja, cria na mente do dessa pessoa um signo equivalente. Este signo se torna o interpretante ou significado do primeiro signo.

Visto isso, passamos às proposições de Julio Plaza no que toca aos processos tradutores como o pensamento em signos, ou a própria metáfora da semiose peirciana, que quer dizer a ação do signo ou a transformação infinita de um signo em outro:

Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sob a dominância do eixo da similaridade: um signo se traduzindo em outro (PLAZA, 2010, p.27).

Neste ponto, retomamos o pensamento de Haroldo de Campos: é dele que extraímos o termo “transcrição”. Em seu ensaio “Tradução como Criação e como Crítica”, datado de 1962, Campos combate a questão da tradução literal e afirma que a tradução de textos criativos será sempre uma “recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2006, p.35).

Numa tradução desta natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântica, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória o lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p.35).

Nessa medida, compreendemos a partir de Haroldo de Campos que essa tradução de formas estéticas não pode ser concebida a partir do pressuposto da literalidade, pois esta sugere a separação entre sentido e palavra (no caso da tradução poética especificamente) ou entre forma e conteúdo. Deste modo, toda tradução se dá no âmbito da crítica, da transformação do conteúdo e da materialidade em que este é expresso, seja em línguas diferentes ou mídias diferentes, ou seja, a tradução se desenrola no campo da criação artística.

Campos dialoga com o pensamento de Max Bense e suas reflexões sobre a transmissão de informação. Segundo este autor, informação é todo processo de signos que exhibe um grau de ordem. Partindo disso, ele elabora uma distinção entre informação documental, semântica e estética. A primeira, “reproduz algo observável”, baseado na empiria e atua como registro ou documento. A segunda, a informação semântica, transcende a primeira elaborando uma interpretação que a empiria não é capaz de apreender. Já a informação estética vai além das duas anteriores no tocante à imprevisibilidade e à improbabilidade da ordenação dos signos, como por exemplo a poesia concreta.

Tendo como base esta distinção, o pensamento de Bense se debruça sobre a “fragilidade” da informação estética. Enquanto as informações documental e semântica admitem diversas codificações, e podem ser transmitidas de diversos modos mantendo sua integridade material e informativa, a informação estética só pode ser expressa de acordo com a codificação em que foi desenvolvida inicialmente. Qualquer mudança nessa ordem de signos expressaria automaticamente numa mudança de informação. Nessa medida, a informação estética é, de acordo com Bense, inseparável de sua concepção.

O total de informação de uma informação estética é em cada caso igual ao total de sua realização [donde], pelo menos em princípio, sua intraduzibilidade [...] Em outra língua, **será outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente.** Disto decorre, ademais, que a informação estética não pode ser semanticamente interpretada (BENSE *apud* CAMPOS, 2006, p.33) (Grifos nossos).

Desse modo, podemos encarar o filme *Onde Vivem os Monstros* como um fluxo dinâmico de interpretação de signos já consolidados e como criação de novos por meio da manipulação criativa da linguagem cinematográfica. O longa é organizado de maneira linear, com a passagem do tempo bem demarcada, apesar do espectador não saber quantos dias Max passa na ilha onde é rei de todos os monstros.

Notamos também, no processo de caracterização dos personagens, uma tentativa mais profunda de antropomorfização e até mesmo de humanização destes monstros, importando o olhar insano, marca das ilustrações de Maurice Sendak, e acentuando essa possível loucura dos personagens com a dublagem, na qual as vozes empregadas são características, quase caricatas, de estados de humor (ou estados psíquicos) bem específicos, como uma voz mais soturna, demonstrando depressão, outra mais grave denotando ira, ou uma que denota um comportamento histérico etc.



Para o espectador, não adianta apenas saber que determinado monstro tem uma natureza melancólica, esse tipo de sugestão é própria da literatura que adjetiva seus caracteres e sugere interpretações. No cinema, este signo deve adquirir outra materialidade, com o uso das ferramentas de linguagem próprias desse meio. Esta questão da tradução das características concretas do signo pode ser percebida mais claramente na imagem abaixo.



Essa informação semântica pode (não necessariamente deve) ser transportada do livro para o filme, contudo a informação estética, ou seja, todo o universo sógnico que compõe a obra, sugere uma criação, em certa medida arbitrária por parte do cineasta, de um novo contexto técnico e narrativo, com elementos próprios. O que Bense chama de fragilidade da informação estética é o próprio embrião criativo da adaptação. Voltando o nosso olhar para o quadro comparativo do início deste artigo, podemos inferir que a tradução só se desenvolve no campo da criação, de modo contraditório, como se fosse uma não tradução, pois em uma adaptação fílmica traduz-se a intraduzível informação estética.

### **Considerações Finais**

Novos significados vão ganhando vida a cada leitura de um texto, isso caracteriza o caráter aberto das obras de arte. Não é diferente com os processos tradutores presentes no filme *Onde Vivem os Monstros*. Ao realizar esta adaptação, Spike Jonze inscreve seu

trabalho na tradição fílmica, mas também na literária, dentro de um contexto que além de intersemiótico, e intermediático, é também cultural e histórico. A chamada tradução da tradição se desenrola em um processo cíclico e crítico da história e dos processos culturais, como é próprio do fazer artístico.

### Referências bibliográficas

- BAZIN, Andre. **O Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PLAZA, Julio. **A Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- ONDE Vivem os Monstros (**Where The Wild Things Are**). Direção: Spike Jonze. Interprete: Max Records. EUA: Warner Bros Pictures, 2009 (96 minutos).
- SENDAK, Maurice. **Where The Wild Things Are**. New York: Harper Collins Publishers, 1963.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Entre Mimese e Diegese: a construção da cena da adaptação de Closer**. 2007. Dissertação (mestrado). Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2007.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TOROP, Peter. **Intersemiosis e Traducción Intersemiótica**. Cuicuilco - Escuela Nacional de Antropología e Historia: Distrito Federal, México, 2002.