



Sobre meninos e heróis: reflexões sobre as poéticas tradutoras em *Onde Vivem os Monstros*¹

João Victor CAVALCANTE²

Gabriela Frota REINALDO³

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 perceber como se a adaptação do livro para o filme a partir do desenvolvimento do personagem central Max. Além disso, tentamos compreender essa tradução/adaptação dentro do contexto cultural onde se inscreve. Para isso, dialogamos com autores que tratam de tradução (Roman Jakobson, Julio Plaza, Haroldo de Campos), adaptação fílmica (Robert Stam, Andre Bazin) e cultura (Walter Benjamin, Clifford Geertz). Essas discussões fazem parte de nossas atividades no grupo de estudos sobre Tradução Intersemiótica.

PALAVRAS-CHAVE: Audiovisual, Narrativa, Tradução, Adaptação, Semiótica

Introdução⁴

Em 1963, o escritor e ilustrador Maurice Sendak lança o que viria ser sua obra mais conhecida. *Onde Vivem os Monstros* reúne em pouco mais de 40 páginas imagens e poucas frases que contam a história de Max e seus conflitos ligados à infância e à imaginação. Mais de quatro décadas depois, o cineasta Spike Jonze realiza o longa-metragem de mesmo nome, adaptando⁵ a obra literária para o cinema. Dessa vez, sem aquarelas e frases curtas uma nova obra surge com recursos de áudio e vídeo.

¹ Trabalho apresentado no IJ 08 Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - Recife-PE – 14 a 16 de junho de 2012.

² Graduando em Comunicação Social - Jornalismo pelo ICA/UFC. Bolsista de Iniciação Científica (Pibic) da pesquisa “Palavra e Imagem: interfaces”.

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

⁴ As discussões presentes neste trabalho fazem parte do trabalho de conclusão de curso de João Victor Cavalcante, sob a orientação de Gabriela Frota Reinaldo.

⁵ Alguns autores problematizam o conceito de *adaptação* em relação ao de *tradução*. Essa discussão, embora nos pareça importante, não será especificada neste artigo. Esses termos aparecem aqui, portanto, como sinônimos.



Observamos uma distância técnica, ideológica e geracional bastante significativa no tocante às duas obras. Um olhar inicial pode facilmente detectar as aproximações e distanciamentos entre o livro e o filme. Contudo, sutilezas nos modos de narrar, bem como dificuldades na compreensão dessa tradução surgem quando nos debruçamos com mais atenção sobre esse processo. Para o pesquisador, a tal da angústia que gera questionamentos aparece inscrita nessas sutilezas.

Como compreender o processo de tradução, de transposição, bem como de questões que surgem pelo caminho, quando se tratam de obras tão distintas em forma, época, e (por que não dizer?) intenções? Como palavra e imagem, literatura e cinema, autor e tradutor se relacionam nesse jogo estético do que sai do papel e entra na tela?

Antes de serem barreiras para a compreensão, essas dificuldades são desafios ao pesquisador. Muitas outras questões devem surgir conforme nos aprofundamos na relação entre essas duas obras. Para esta pesquisa, elegemos alguns aspectos da Tradução Intersemiótica para compreender melhor esse processo, sobretudo no que diz respeito ao personagem central e ao seu desenvolvimento como herói da ficção. Devemos observar, portanto, o que este objeto nos sugere como caminho metodológico, buscando compreender essa adaptação dentro do campo conceitual da tradução entre signos, e seus desdobramentos na tradução entre culturas.

1. Tradução Intersemiótica

Uma das primeiras referências explícitas à tradução intersemiótica é de autoria do visionário 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).

Julio Plaza (2010), em uma das principais obras em língua portuguesa sobre o tema, retoma o pensamento de Jakobson para refletir sobre a tradução intersemiótica como uma operação artística, expandindo as concepções do autor russo. Desse modo, podemos observar os processos de tradução intersemiótica (ou intersignica) não apenas



relacionados à interpretação de signos verbais, sendo, portando, uma dinâmica presente em diversas as formas de fazer artístico⁶.

Plaza trata a tradução como um “trânsito criativo de linguagens” (2010, p.1), que cria suas próprias verdades ao se inscrever como forma e como discurso estético dentro de uma linha sónica que aglutina presente-passado-futuro: “lugar tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (idem, p.1). Observamos, portanto, como a tradução se relaciona com o processo histórico e cultural. Como uma tradução da tradição, a TI se articula como um ponto de tensão entre uma leitura privilegiada do passado e uma transformação e criação de formas no presente, problematizando, ao seu modo, a própria consciência histórica de determinada geração.

Assim, toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente. Desse modo, a radicalização da sincronia como processo embutido na operação tradutora traz, no seu bojo, a crítica da história e a consciência de que cada obra, longe de ser uma consequência teleonômica de uma linha evolutiva, é, ao contrário, instauradora da história, projetando-se na história como diferença (PLAZA, 2010, p.5).

Plaza identifica a existência de duas formas de transmissão da história: sincronia e diacronia, a primeira mais próxima do processo poético, e a segunda mais ligada ao historicismo. O autor retoma Jakobson, que afirma que existem três elementos pelos quais compreendemos os fatos de linguagem atual: “a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta” (Jakobson *apud* Plaza, 2010, p. 2). Dessa forma, o estudo da arte, para Jakobson, se encerra em diacronia e sincronia: um fenômeno estético traduzido está inserido no seu tempo, dentro de uma esteira histórica (diacrônica), ao mesmo tempo em que subverte essa linha ao ressignificar a tradição (sincronia).

Essa discussão também pode ser encontrada no pensamento do poeta, tradutor e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos (1969). O autor 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.

⁶ O pensamento de Julio Plaza tem ligação mais direta com questões de multimídia e não de adaptação fílmica. Devemos ressaltar, entretanto, que, para este trabalho, nos valem de algumas equações do conceito de Tradução Intersemiótica proposto por Plaza, notadamente no que toca à leitura que o autor faz de Jakobson e do semioticista norte-americano Charles Sanders Peirce em relação ao conceito de semiose deste autor, que discute a tradução como o pensamento em signos.



Na realidade, a poética sincrônica procura agir **crítica e retificadamente** sobre as coisas julgadas da poética diacrônica. Sincronia e diacronia estão, pois, como é óbvio, em **relação dialética** (CAMPOS, 1969, p. 214) (Grifos nossos).

Antes de trazer uma relação de oposição entre diacronia e sincronia, Campos afirma que estas dialogam 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.

Quando trazemos as experiências da tradução intersignica para o Cinema, percebemos o quanto essa ideia de apropriação se faz presente em diversos níveis. As chamadas “adaptações filmicas”, principalmente de clássicos da literatura, sempre tiveram forte presença nas produções audiovisuais.

O meio audiovisual é, por essência, tradutor, pois se apropria de diversos modelos e linguagens para criar um modo próprio de expressão. Quando o cinema surgiu, algumas formas de arte (literatura, teatro, pintura, música) já eram conceituadas há muitos séculos, e estavam inseridas dentro de imaginários culturais bastante enraizados, de modo que, dada sua natureza áudio e visual, o cinema (quando ganha força de indústria e de cultura de massa, em meados do século XX) aparece como um fenômeno com o poder de aglutinar esses modelos estéticos.

Se voltarmos nosso olhar para a História da Arte, iremos perceber o quanto referências, metalinguagens, intertextualidades e apropriações estão presentes na própria tessitura do fazer estético. André Bazin corrobora esse pensamento ao afirmar que “a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (1985, p.84). Dentro dessa perspectiva, compreendemos que a “impureza”, a contaminação do cinema por diversas artes, não só está faz parte da tessitura do fazer cinematográfico, desde suas origens até as produções contemporâneas, como isso em nada altera a legitimidade do cinema como produtor de obras autônomas, como bem sugere a teoria da tradução entre signos.

Robert Stam, afirma que a simples mudança do meio de comunicação muda automaticamente o caráter da obra, reforçando a ideia de que forma é conteúdo e que para o pesquisador, é indispensável pensar as duas em constante interação. Stam retoma Bakhtin, que explora a ideia de que toda obra é uma construção híbrida, com a noção de “dialogismo” e do conceito de *autor* como “harmonizador de discursos preexistentes” (2008, p.21).



Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível (STAM, 2008, p. 22).

Desse modo, percebemos como o cinema está dentro de um vasto universo de referências, muitas vezes difíceis de mapear, em um processo, como é próprio da tradução intersígnica, de transformações, apropriações e recriações contínuas. Para Stam, o trunfo da adaptação fílmica reside nas convenções proposta pelo gênero. O autor deve, arbitrariamente, escolher “quais convenções do gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (2008, p.23). Desse modo, as questões que devemos nos ater em relação à transcrição de um signo em um sistema verbal (literário) para um audiovisual são questões ligadas ao comportamento e funcionamento deste signo dentro de uma determinada obra.

1.1 Tradução e Cultura

O poeta e tradutor Octavio Paz (1991) afirma que com a Idade Moderna - que tem início com as grandes navegações – e o descobrimento de mundos diversos, a tradução (no caso, a interlingual) surge como veículo das singularidades dos homens, como um exercício de alteridade, em que diferentes idiomas entram em contato, se hibridizam, e dão origem a novas formas de falar e, conseqüentemente, de *representar*. Esse constante relacionamento entre o novo e o velho está na essência da tradução intersemiótica.

Dentro dessa perspectiva, observamos outro aspecto fundamental no tocante aos estudos da tradução: a transcrição intersígnica se dá dentro de um processo de tradução intercultural. Quando observamos a adaptação cinematográfica de *Onde Vivem os Monstros*, observamos um processo de criações e transmutações técnicas próprias da natureza diversa do contato entre diferentes mídias. Contudo, há um caráter subjetivo (que se dá dentro da dinâmica da interpretação e da intertextualidade⁷) que mais que escolhas do patrimônio pessoal do autor é uma manifestação da matriz cultural que ele

⁷ O termo é oriundo dos estudos de Gérard Genette e retomado por Robert Stam no tocante às adaptações. “[...] se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina ‘hipertexto’ e um outro anterior, o ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia (STAM, 2008, p. 22).



pertence. Ou seja: as traduções ocorrem a partir do contato entre diferentes olhares e diferentes textos culturais.

Julio Plaza, dialogando com Karl Marx, compreende que os artistas operam “nas circunstâncias com que se encontram em sua época, determinados pelos fatos e as tradições” (MARX *apud* PLAZA, 2020, p.5). Inscrito em uma linha de tempo, um fenômeno estético traduzido obedece a certas lógicas de sua época, apesar de que, desde a proliferação de diferentes artes simultâneas no século XX, essa esteira temporal venha atuando simultaneamente com os diálogos e influências, veladas ou declaradas, entre diferentes meios de expressão, muitas vezes não artísticos. Para Plaza “os princípios normativos de uma forma estética impõem um comportamento a essa forma que afeta a sua configuração, ao mesmo em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema” (2010, p.72).

É da Antropologia Social do século XX que extraímos o conceito de cultura que norteará nossa discussão. Clifford Geertz, no seu célebre livro *A Interpretação das Culturas*, explora o termo a partir da desconstrução da ideia de unidade humana. Para ele, a ascensão de conceito rigoroso e científico de cultura estava relacionada com a derrubada da visão de “natureza humana” permanente e imutável do Iluminismo. O autor compreende, portanto, as questões específicas das diferenças humanas, e de como estas se dão dentro de um processo interpretativo e comunicativo, dentro de um modelo de significados historicamente transmitidos.

[...] a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas (GEERTZ, 1989, p.64).

Devemos levar em consideração, ao refletir sobre os processos tradutores, que estes são fenômenos de interpretação, e, portanto, culturais, obedecendo a uma lógica específica de sua matriz. Dessa forma, o tradutor\autor atua como um mediador, como um ponto de tensão entre a tradição e a criação. A figura do tradutor surge como um filtro, por meio do qual os princípios das diferenças e das semelhanças culturais são postos em cheque, dentro do conflito diacronia\sincronia.

Thais Diniz (1996) também levanta essa questão ao afirmar que a tradução acontece no *entre-lugar* de diversas tradições. Para ela, o texto estético torna-se um



produto que mantém implícito toda a história de sua leitura, dentro de uma linha sincrônica de contaminações poéticas diversas.

A tradução, portanto, nunca acontece num vácuo, onde se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e os escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores das tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. [...] Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural (DINIZ, 1996, p. 80-81).

Observamos, portanto, como a escolha de determinados signos em detrimento de outros para compor um *jogo cena* em um filme é, até certo ponto, deliberada e surge como uma proposta autoral do diretor. Contudo, esta escolha está determinada pelas limitações da cultura onde autor e obra se inserem, além, claro, das possibilidades tecnológicas disponíveis.

Não podemos esquecer, por exemplo, que há um resgate interpretativo por parte de Spike Jonze em relação ao livro de Maurice Sendak e que este está situado dentro de um corpo cultural e geracional que direciona e ressignifica a interpretação. Dessa forma, os diferentes níveis de tradução e intertextualidade são, por essência, culturais.

2. Onde Vivem os Monstros

Na tradução de *Onde Vivem os Monstros*, os dilemas entre fidelidade e liberdade criadora surgem em vários aspectos: nas equivalências e distanciamentos, nos diálogos (quase inexistentes no livro) e na caracterização dos personagens, sobretudo dos monstros surgem como desafios para o cineasta, que explorou as potencialidades existentes em pouco mais de 15 gravuras e frases do livro para compor um longa-metragem de 1 hora e 36 minutos.

Percebemos nos elementos centrais do filme como o fluxo criativo incorporou elementos da sincronia, sobretudo na caracterização dos personagens. Os figurinos dos monstros têm semelhanças muito fiéis às imagens de Maurice Sendak, mantendo a caracterização proposta pelo ilustrador. A diferença crucial está na antropomorfização destas criaturas que correspondem a um arquétipo de monstro, mas que têm olhares e vozes humanizados, como uma alusão aos papéis sociais presentes na família. Nesse ponto, o filme extrapola os recursos da relação som e imagem, articulando criaturas de

diferentes personalidades em torno do menino Max, reconstruindo um tipo de unidade familiar velada, manifestada por uma espécie de inversão de autoridades: a criança/filho torna-se rei de criaturas sombrias (*wild things*).



Antônio Cândido (2005), ao tratar da personagem de ficção, delinea as características do herói do romance, extensíveis para outras formas literárias, fazendo analogias com a vida fora da ficção. Conhecemos o personagem fictício sob aspectos fragmentados, manipulados pelo autor, que busca referências em sua memória afetiva e intelectual, construindo uma vida cuja verossimilhança se dá mediante pactos com o leitor de coerências dentro do contexto da narrativa.

A literatura, ao adjetivar o personagem, salienta de maneira microscópica as características do mesmo, individualizando e reforçando seus traços: as ambiguidades e incoerências são parte de um jogo deliberativo de constituição do herói. Mas, ressalta



Cândido, elas só adquirem sentido em diálogo com os outros elementos presentes na obra mediante um processo de “convencionalização”, que se faz necessário diante da impossibilidade de retratar a vida como um todo.

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo de ser (CÂNDIDO, 2005, p.43).

Em diálogo com as ideias de Cândido, Anatol Rosenfeld (2005) colabora com uma visão mais complexa do personagem cinematográfico. O autor compreende que, dado o caráter metalinguístico do cinema, o herói do filme acaba obedecendo a uma lógica semelhante ao da literatura, contudo, surge, com a obra audiovisual, um encerramento mais delimitado na caracterização. Um personagem descrito por palavras apenas pode incitar uma maior liberdade ao leitor de formar imagens por sugestão, enquanto um personagem encarnado por um ator guarda em si características físicas necessárias para seu reconhecimento imediato.

Ao criar um garoto de nove anos, Spike Jonze retoma não apenas o personagem desenvolvido por Maurice Sendak: o cineasta traduz, por meio de um processo de apropriações múltiplas, uma longa trajetória de heróis que empreendem uma *busca* (ou o chamado à aventura), sobretudo os heróis navegadores, como o Ulysses, de Homero. Esse resgate traz ao espectador uma ideia universalista de herói. A ida para a “ilha onde vivem os monstros”, bem como o retorno para casa, poderia ser empreendida em outras épocas.

Outro aspecto que revela esse resgate universalista se dá na questão da infância e do descontrolo de emoções. Presentes nas duas obras, essas tensões são desenvolvidas no filme de maneira mais conflituosa, desenrolados em cenas mais amplas (o que denota um direcionamento para diferentes públicos). Um exemplo disso é observado na configuração do personagem Max. Na obra literária, são oferecidos elementos mínimos de sua biografia, que são explorados e expandidos no filme de forma a dar um corpo contextual ao personagem.

Com mais de 40 anos de distância entre o livro e o filme, Spike Jonze constrói seu personagem central mantendo um olhar sobre a infância que é, até certo ponto, universalista, mas traz ao espectador uma criança moderna, americana, filha de pais divorciados, que lida mal com a ausência e com a autoridade. Observamos que, culturalmente, o olhar sobre a subjetividade infantil mudou bastante dos anos 1960 para

os anos 2000. As referências à própria infância dos autores, inclusive são outras. A criança Sendak e a criança Jonze pertencem a matrizes culturais diferentes, e portanto, interpretam essa cultura de modo diverso.

Na obra audiovisual, a passagem de Max do mundo doméstico para o mundo dos monstros é marcada por rituais mais visíveis, que vão se delineando conforme seu relacionamento com os outros personagens vai entrando em conflito. Sentimos, também, a passagem do tempo conforme sua fantasia de lobo vai se sujando e se esgarçando, o que traça um paralelo com essas tensões entre o menino e os monstros. Os diálogos e as relações individuais entre o herói e são exploradas e alargadas em tensões. Contudo, há permanências marcadas pelo discurso do trajeto empreendido pelo herói e pela “lição” que ele aprende no final, como uma redenção (típica dos trajetos do herói navegador nas narrativas clássicas).





Considerações Finais

Em seu célebre ensaio *A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*, datado de 1936, Walter Benjamin discorre sobre as transformações sofridas na concepção de arte diante da reprodução técnica de suas obras.

Com o século XX, as técnicas de reprodução atingiram um tal nível que estão agora em condições não só de aplicar a todas as obras de arte do passado e de modificar profundamente seus modos de influência, como também de que elas mesmas se imponham como formas originais de arte. Sob esse ponto de vista, nada é mais revelador do que a maneira pela qual duas de suas diferentes manifestações – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – atuaram sobre as formas tradicionais de arte (2002, p. 224).

O trecho acima citado nos remete ao pensamento que se desenvolveu no tocante aos processos tradutores. O grau de contaminação entre diversas linguagens torna-se, nas produções estéticas contemporâneas, o motor dessas poéticas, que se inscrevem dentro de uma tradição instaurada, como um olhar privilegiado e transformador da História.

Compreendemos, deste modo, que os processos tradutores estão na gênese das obras de arte contemporânea, algumas vezes de modo explícito, outras de modo velado, e são essas trocas, essas apropriações, cada vez mais profícuas, que trazem riqueza e dinamismo às formas estéticas, inscritas dentro de um imaginário tão dinâmico e rico quanto. A importância dessas transmutações é percebida dentro de um contexto poético-criativo, onde novas obras vão surgindo, lampejando dentro de uma constelação cada vez mais vibrante.



Referências Bibliográficas

- BAZIN, Andre. **O Cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. *IN*: LIMA, Luís Costa (org). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Tradução: da Semiótica à Cultura. **Com Textos**: Revista do Departamento de Letras - ICHS - UFOP, Mariana - Bh, n. , p.76-83, 1996. GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- ONDE Vivem os Monstros (**Where The Wild Things Are**). Direção: Spike Jonze. Interprete: Max Records. EUA: Warner Bros Pictures, 2009 (96 minutos).
- PAZ, Octavio. Literatura e Literalidade. *IN*: PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre literatura e arte. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PLAZA, Julio. **A Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- SENDAK, Maurice. **Onde Vivem os Monstros**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.