

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
LICENCIATURA EM LETRAS-PORTUGUÊS/INGLÊS

GRASIELA BOARIA
MAURICIO MACULAN

***RESSURRECTION: REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DE *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY, NA
FICÇÃO SERIADA *PENNY DREADFUL*, DE JOHN LOGAN***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO

2018

**GRASIELA BOARIA
MAURICIO MACULAN**

***RESSURRECTION: REFLEXÕES SOBRE A TRADUÇÃO
INTERSEMIÓTICA DE *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY, NA
FICÇÃO SERIADA *PENNY DREADFUL*, DE JOHN LOGAN***

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, do curso de Licenciatura Letras-Português/ Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado.

Orientadora: Prof. Dra. Camila Paula Camilotti



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês

UTFPR
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
CÂMPUS PATO BRANCO

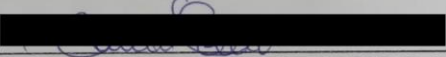
**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

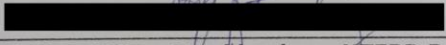
FOLHA DE APROVAÇÃO

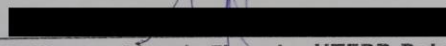
Autor (a): **GRASIELA BOARIA / MAURICIO MACULAN**

Título: **Ressurrection: reflexões sobre a tradição intersemiótica de Frankenstein de Mary Shelley na ficção seriada Penny Dreadful de John Logan.**

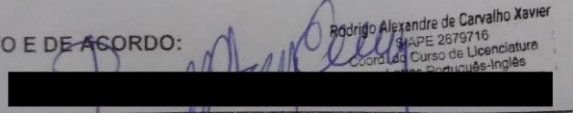
Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 21 / 06 / 18, pela comissão julgadora:

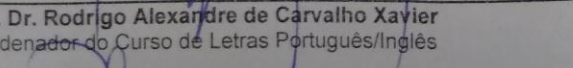

Prof.ª Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

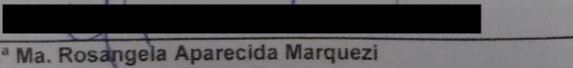

Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora


Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:


Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
SHAPE 2679716
Coordenador do Curso de Licenciatura
de Letras Português-Inglês


Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês


Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

Dedicamos este trabalho as nossas famílias,
professores, colegas de turma e a todos que de
alguma maneira contribuíram para o êxito de nossa
formação acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Certamente estas linhas não irão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa importante fase de nossas vidas. Portanto, desde já pedimos desculpas àquelas que não estão presentes entre essas palavras, mas elas podem estar certas que fazem parte do nosso pensamento e de nossa gratidão.

Agradecemos a nossa orientadora Profa. Dra. Camila Paula Camillotti por ter aceitado ser nossa orientadora, pela empolgação sobre o tema e por ter nos indicado os caminhos certos a serem seguidos nessa jornada.

Aos nossos pareceristas e membros da banca de defesa, Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz e ao Prof. Dr. Wellington Ricardo Fiorucci pela disponibilidade e gentileza de estarem presentes em mais esse momento de nossa formação acadêmica.

Aos nossos pais, filho e cônjuges nossos maiores incentivadores, que nos ensinaram a caminhar e escolher os caminhos com sabedoria para chegarmos até aqui e não nos deixarem desistir.

Aos nossos amigos, que tiveram que se privar de nossa presença enquanto escrevíamos esta monografia.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização deste projeto.

“Man does not live only in the empirical world. We must seek the ephemeral or why live?”

Victor Frankenstein- Penny Dreadful (2014)

RESUMO

BOARIA, G., MACULAN, M.,. ***Ressurrection: Reflexões sobre a tradução intersemiótica de *Frankeinstein*, de Mary Shelley na ficção seriada *Penny Dreadful*, de John Logan. 2018.*** 56 p Trabalho de conclusão de curso – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2018,

O presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe um estudo, uma análise e uma reflexão acerca da tradução intersemiótica do livro *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (2014), de Mary Shelley para o seriado televisivo *Penny Dreadful* (2014), produzido por John Logan. O presente trabalho justifica-se pela necessidade de mais bibliografia brasileira acadêmica na área de tradução intersemiótica em seriados televisivos. Para o desenvolvimento das análises faz-se uso do aporte teórico proposto por autores como Roman Jakobson (1969), Thais Flores Diniz (2001) e Julio Plaza (2008) para compreender as estratégias utilizadas pelo tradutor – John Logan – na escolha dos signos imagéticos adotados na construção da narrativa seriada. Por intermédio desse estudo foi possível fazer uma análise do processo de tradução intersemiótica em que evidenciou-se que as personagens Victor Frankenstein e sua criatura foram transpostos para a série como Victor Frankenstein e Caliban respectivamente sem alterar a expressividade e temática propostas pela narrativa de Shelley para as personagens da série televisiva.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. *Penny Dreadful. Frankenstein.*
Linguagens.

ABSTRACT

BOARIA, G., MACULAN, M., ***Ressurrection: Some reflections on intersemiotic translation of Mary Shelley's *Frankenstein* in *Penny Dreadful*, produced by John Logan.*** 56 p Working graduation - Federal Technological University of Paraná. Pato Branco, 2018.

The present work proposes a study, an analysis and a reflection on the intersemiotic translation of Mary Shelley's *Frankenstein or Modern Prometheus* (2014) for the television series *Penny Dreadful* (2014), produced by John Logan. This work is justified by the need for more Brazilian academic bibliography in the field of intersemiotic translation in what comes to television series. In order to understand the strategies used by the translator - John Logan - in the choice of the imagery signs, we propose a theoretical contribution proposed by authors such as Roman Jakobson (1969), Thais Flores Diniz (2001) and Julio Plaza (2008) adopted in the construction of the serie's narrative. Through this study it was possible to make an analysis of the intersemiotic translation process. The results have showed that the characters Victor Frankenstein and his creature were transposed for the Television series as Victor Frankenstein and Caliban respectively without changing the expressiveness and thematic proposed by Shelley's narrative for the characters in the television series.

Keywords: Intersemiotic Translation. Penny Dreadful. Frankenstein. Languages.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mapa de Holmes (Baseado em Holmes, 1988).....	17
Figura 2: As três bruxas, referência a Macbeth de William Shakespeare. Penny Dreadful S02E03 (<i>The Nightcomers</i>).	30
Figura 3: Sessão espírita, em meados do século XIX o espiritualismo virou moda. Detalhe para as cores vibrantes. Penny Dreadful/Showtime.....	31
Figura 4: Harry Treadaway que interpreta o dr. Victor Frankenstein na série "Penny dreadful ". "Penny Dreadful" - John Logan (2014 - 2016) - Cor, 60 min - Showtime. Foto:Jonathan Hession/Showtime.....	36
Figura 5: Dr. Victor Frankenstein e Protheus retornam do passeio pelas ruas de Londres.	40
Figura 6: Dr. Victor Frankenstein e Protheus. Time-code da série: 00:53:50.....	41
Figura 7: Dr. Victor Frankenstein; e Protheus sendo aberto ao meio pela "Criatura", Caliban . Time-code da série: 00:53:55.....	41
Figura 8: A "Criatura", Caliban. Time-code da série: 00:54:04	42
Figura 9: Dr. Victor Frankenstein horrorizado com a aparição de sua "Criatura". Time-code da série: 00:54:06.....	42
Figura 10: O cachorro encontrado por Frankenstein. <i>Time-code</i> da série 00:03:35 .	46
Figura 11: Caroline Frankenstein em seu leito de morte. <i>Time-code</i> da série 00:05:30	47
Figura 12: Jovem Victor Frankenstein após ficar órfão dedica-se aos estudos das ciências naturais. <i>Time-code</i> da série 00:06:32	47
Figura13: Victor Frankenstein e Caliban. Penny Dreadful/Showtime	48
Figura 14: Nascimento da Criatura. <i>Time-code</i> da série 00:08:26	49
Figura 15: Caliban interpretado por Rory Kinnear. <i>Penny Dreadful/Showtime</i>	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E SEUS INTERSTÍCIOS	16
2 SHELLEY E LOGAN – FRANKENSTEIN E SUA CRIATURA SOB DUAS PERSPECTIVAS	25
3 FRANKENSTEIN EM DISSECAÇÃO	34
3.1 <i>PENNY DREADFUL</i> : UMA TAPEÇARIA DE REFERÊNCIAS LITERÁRIAS	34
3.2 ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY E OS PERSONAGENS DE <i>PENNY DREADFUL</i>	37
3.3 FRANKENSTEIN: O CONFRONTO ENTRE CRIATURA E CRIADOR	38
3.4 ALGUNS FATOS SOBRE O NASCIMENTO DE CALIBAN	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
4 REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

A formação do campo dos Estudos da Tradução, na tradição teórico-científica ocidental, traz consigo uma pluralidade de questões a serem exploradas, como por exemplo, a passagem de um sistema linguístico para outro, com suas relações com aspectos históricos, sociais, ideológicos e culturais. Também temos as questões acerca de como traduzir um texto, no qual o tradutor deve optar por deixar o autor de lado e levar o texto ao leitor, ou, o tradutor deixa o leitor e leva o autor até ele? A tradução deve ser uma transcrição na íntegra da ideia da obra originária? A que área do conhecimento pertence à tradução? Questões estas que perpassam diversos domínios, desde o da linguística, da leitura e da interpretação do texto até outros de cunho mais filosófico, ético, estético e artístico tornando complexo esse terreno de estudos. Tal situação foi notada pelo estudioso James S. Holmes, que em um congresso sobre linguística aplicada em 1972, apresentou um de seus trabalhos, intitulado *The name and nature of Translation Studies* (O nome e a natureza dos Estudos da Tradução), publicado em formato de artigo em 1988. O trabalho de Holmes ficou mundialmente conhecido como texto “fundacional” dos Estudos da Tradução ao campo de investigação científica. A partir de Holmes surgiram variados teóricos e estudiosos na nova área de conhecimento que como o aprofundamento dos estudos começou a expandir-se.

Nesse sentido, em uma das ramificações dos Estudos da Tradução está a tradução intersemiótica (TI) ou transmutação, prática que o teórico russo Roman Jakobson classificou como a “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais [...]” (2005, p. 64). A tradução Intersemiótica é atualmente uma das áreas de estudos cuja preocupação recai em diversos campos de atuação dos profissionais das artes, da linguística e da literatura, justamente por oportunizar discussões sobre as implicações geradas a partir de releituras dos cânones literários para sistemas de signos audiovisuais. Trata-se de uma dinâmica de hipertextos (GENETTE, 2006), no qual o público é, também, desafiado a fazer uma leitura relacional entre a obra que está lendo e a obra que está assistindo.

Ao realizar este trabalho buscamos contribuir com problematizações e reflexões que se circunscrevem no campo do estudo da tradução intersemiótica, permitindo um aprofundamento e uma ampliação dos conhecimentos referentes ao

diálogo entre os signos verbais e os não verbais que existe entre duas obras de diferentes meios, como por exemplo, a literária e a cinematográfica. Também justificamos nossa empreitada pelo motivo de que os estudos de tradução intersemiótica que envolvem a relação intersemiótica entre séries televisivas e romances de literatura inglesa são pouco explorados¹ ainda, por isso, a oportunidade de adensar, do ponto de vista teórico, as relações entre duas obras.

Como objeto de estudo desta monografia escolhemos o romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (2014) e a série televisiva *Penny Dreadful* (2014). Publicado em 1818 com o título de *Frankenstein or The modern Prometheus*, escrito por Mary Shelley, o romance faz uma releitura do mito de Prometeu a partir de uma perspectiva inovadora. Presente em algumas sociedades, como na indiana, germânica, céltica e grega, o mito de Prometeu tem inúmeras variantes. Contudo, foi na sociedade grega que ele ganhou destaque, pois o protagonista que dá nome ao mito é conhecido como um dos titãs que cria a raça humana a partir do barro, tornando-se o grande benfeitor da humanidade. Ainda conforme a mitologia grega, Prometeu, também, teria enganado Zeus, senhor do Olimpo, entregando à humanidade o fogo (que representa a capacidade intelectual), tornando os homens tão inteligente como os deuses.

Como punição por suas transgressões, Zeus aprisiona Prometeu no alto de um penhasco onde uma águia devora seu fígado todos os dias, o qual se reconstitui à noite, prolongando seu sofrimento. No mito, Prometeu tem o interesse de contribuir para o desenvolvimento humano. Já, em seu romance, Shelley busca associar sua narrativa ao desenvolvimento científico. No enredo, o jovem Victor Frankenstein, assim como o protagonista da mitologia grega, tem o interesse de trazer contribuições para o desenvolvimento humano. Com seus estudos sobre as ciências naturais, Frankenstein cria uma criatura imune a doenças, contrariando as ditas leis da Natureza, que, segundo a visão romântica, está relacionado a existência de um poder divino (Deus).

¹Em busca no Portal de Periódico da Capes <<http://periodicos.capes.gov.br/>> 24 maio 2018, quando procuramos pelos termos “tradução; intersemiótica” acusam 157 trabalhos, dos quais não podemos afirmar que todos seguem a mesma orientação teórico-metodológica coincidente com nosso trabalho. Ao refinarmos a busca para “tradução; intersemiótica; seriado” é acusado apenas o resultado de 1 trabalho. Refazendo a pesquisa por “tradução; intersemiótica; televisão”, “tradução; intersemiótica; série”, “tradução; intersemiótica; penny dreadful” os resultados não foram diferentes. Acreditamos que ao não encontrarmos trabalhos de TI em relação a obras televisivas não se deve às palavras-chaves empregadas na busca, mas a escassa produção.

Para análise entre as obras, escolhemos em especial os capítulos 4, 5, 7, e 10 do referido romance, visto que eles tratam do momento da criação e do abandono, e, também do confronto entre criador e criatura que se apresenta, na narrativa, como um grande conflito entre as personagens Frankenstein e sua criatura. Quanto a escolha da série *Penny Dreadful*, essa se deu pelo fato de sua ampla difusão em diversos países, em especial nos de língua inglesa, como nos Estados Unidos e no Canadá. A série teve sua primeira temporada composta por oito episódios e foi exibida inicialmente entre os meses de abril e junho de 2014 no canal norte-americano *Showtime*. Já, no Brasil, a série foi exibida pelo canal de tv por assinatura *HBO* (abreviação de *Home Box Office*). *Penny Dreadful* apresenta em sua trama personagens famosos da literatura gótica inglesa, como Victor Frankenstein e sua Criatura, Drácula, Mina Murray, Abraham Van Helsing e outros personagens que narrativamente se costumam uns aos outros. O roteirista e produtor executivo responsável pela série, John Logan, constrói uma história em que é possível afirmar que, assim como Victor Frankenstein, protagonista do romance de Mary Shelley, cria uma nova vida a partir de um corpo já inanimado, Logan parece costurar, conciliar e estilizar os personagens da literatura inglesa de séculos passados em sua série televisiva para dar origem a uma nova narrativa audiovisual dinâmica e criativa.

O teórico francês Geràrd Genette (2006), ao discutir a questão da possibilidade de o leitor ter a consciência de estar lendo vários textos dentro de um único texto, diz que esta arte de “[...] fazer o novo com o velho [...]” é que possibilita a formação de novos leitores que buscam conhecer as obras que os inspiraram. É isso que parece propor John Logan ao produzir o seriado *Penny Dreadful*. Com a finalidade de manter-se presente na vida dos leitores e dos telespectadores, na série as obras literárias são submetidas a reinvenções, reescritas, atualizações, adaptações e traduções. Na transposição dos personagens da obra literária para a ficção televisiva, o criador John Logan os reformula com base em textos de partida (cf. LOGAN, 2014), e cria uma série televisiva dinâmica que coloca em evidência a arte de transposição, transformando o seriado em uma tradução que não se incomoda em mostrar seus predecessores.

Logan em entrevista apresenta suas inspirações para construção da narrativa como sendo, os “poetas Românticos, particularmente, Wordsworth, e [...] (Lord

George Gordon) Byron, (Percy Bysshe) Shelley e (John) Keats”² e os romances “*Drácula, O Homem Invisível, O Retrato de Dorian Grey, O Cão de Baskervilles, A Ilha do Dr. Moreau, Guerra dos Mundos*,”³ em especial, o romance *Frankenstein*. Por conta desse jogo narrativo/tradutório explicitado nos materiais estéticos que compõem e fundamentam o roteiro redigido por Logan, o seriado nos possibilita, desta forma, uma reflexão sobre a relação entre a criação multifacetada do monstro de Frankenstein, na condição de colcha de retalho de corpos físicos/biológicos, e a própria construção narrativa da série (emaranhado de atravessamentos de enredos e personagens literários) que, por meio de suas leituras, dialoga com os cânones da literatura inglesa, transformando-se em uma espécie de Frankenstein televisivo.

Desta forma, com base nos princípios teóricos da tradução intersemiótica, buscamos refletir sobre a construção dos personagens Frankenstein e sua Criatura da narrativa literária homônima de Mary Shelley e Frankenstein e Caliban (a Criatura), da série televisiva *Penny Dreadful*. Essa análise será feita no segundo e terceiro episódio da primeira temporada de *Penny Dreadful*, respectivamente intitulados “*Seáncé*” e “*Ressurrection*”, em comparação com os capítulos 4, 5, 7 e 10 do romance *Frankenstein - ou Prometeu Moderno*, da escritora Mary Shelley, na versão traduzida por Roberto Leal Ferreira, publicado em 2014 pela editora Martin Claret.

Assim, destacamos que o presente trabalho se encontra estruturado em quatro capítulos: Na “Introdução” abordamos a estruturação do trabalho, o segundo capítulo intitulado “Algumas considerações sobre a Tradução Intersemiótica e seus interstícios”, são apresentados os pressupostos teóricos da Tradução, mais especificamente, da tradução intersemiótica (TI). No seu interior são tomadas discussões sobre a constituição do campo da TI, desde sua origem até a sua configuração atual, ressaltando-se as noções norteadoras da teoria e as principais contribuições para os Estudos de Tradução. Destacamos, em especial, as discussões que giram em torno dos termos “originalidade” e “fidelidade” presentes em diversos estudos que tratam da transposição de obras literárias para o cinema ou para seriado televisivo.

² “Romantic poetry, particularly Wordsworth, and [...] Byron, Shelley and Keats”. (LOGAN, 2014).

³ “*Dracula, The Invisible Man, The Picture Of Dorian Grey, The Hound of the Baskervilles, The Island of Doctor Moreau, War of the Worlds*”. (LOGAN, 2014).

No terceiro capítulo, “Shelley e Logan – Frankenstein e sua Criatura sob duas perspectivas”, são destacados os contextos sócio-históricos que permeiam a concepção das obras literária (século XIX) e televisiva (Século XXI), bem como a constituição dos personagens de cada obra, especificamente no que tange suas características físicas e psicológicas. A análise, em que são verificadas as características principais da narrativa literária em relação à série televisiva e como os conflitos relacionados ao “monstro de Frankenstein” são materializados tanto na ficção literária quanto na televisiva, é contemplada no quarto e último capítulo intitulado, “Frankenstein em dissecação”. Nele são destacados os cenários de produção e suas implicações no produto final. Por intermédio da análise das personagens de ficção, o monstro de Frankenstein e *Caliban/The Creature*, discutimos os questionamentos que norteiam nosso estudo: Como funciona o processo criativo por trás desse fenômeno tradutório? Como ocorre a transição dos personagens do livro para o seriado televisivo? Quais as implicações e limitações no processo de tradução do romance para ficção televisiva?

Após essas breves palavras, que apresentam os caminhos pelos quais percorreremos, passamos ao Capítulo I: Tradução Intersemiótica e seus interstícios, em que apresentamos definições da tradução intersemiótica e as discussões que giram em torno dos termos “originalidade” e “fidelidade”.

1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E SEUS INTERSTÍCIOS

O campo dos Estudos da Tradução foi marcado, ao longo de sua tradição, por inúmeros conflitos entre pensadores que buscavam encontrar o seu lugar dentro das áreas de conhecimento. De um lado teóricos que defendiam a tradução como um objeto da linguística, como é o caso de John Catford que, em sua obra *A Linguistic Theory of Translation*, de 1965, expõe que: “a tradução é uma questão de linguagem, a linguística trata da linguagem; logo, a tradução é objeto da linguística”. (OUSTINOFF *apud* CATFORD, 1965); e de Georges Mounin (1964) que em *Les problèmes Théoriques de la Traduction* afirmou: “podemos, se preciso for, dizer que, assim como a medicina, a tradução é uma arte, mas como uma arte fundada em uma ciência”, no caso, a linguística.

No entanto, por outro lado, surgem teóricos que defendem a tradução como um campo de estudo autêntico e singular, especialmente no que se refere às traduções literárias, como é o caso de Edmond Cary (1958, p.8) que em *Comment Faut-il traduire?* diz: “A tradução literária não é uma operação linguística, é uma operação literária”. Em resposta J.P. Vinay e J. Darbelnet, em *Stylistique comparée du français et de l'anglais* afirmam:

Lemos frequentemente, até mesmo na escrita de tradutores experimentados, que a tradução é uma arte. Essa fórmula, mesmo contendo uma parte da verdade, tende, contudo, a limitar arbitrariamente a natureza de nosso objeto. De fato, a tradução é uma disciplina exata, que possui técnicas e problemas específicos [...].(1977 [1958], p.23)

O que os pensadores J.P. Vinay e Darbelnet discutem é a “inscrição normal (da tradução) no quadro da linguística” como uma disciplina exata, com técnicas e problemas específicos de seu campo de estudo e que merecem ser estudados à égide das técnicas de análise que na contemporaneidade são consagradas (na linguística). Entendemos, portanto, que tradução pode ser uma operação linguística e, ao mesmo tempo, uma operação literária, pois mesmo que não se fundamente na linguística, a tradução, em determinados momentos, necessita recorrer a ela, principalmente no caso da tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1991, p.65).

A partir de pesquisas propostas por Roman Jakobson (1969), William Labov, Jacques Derrida, Vinay&Darbelnet, Mounin e mais recentemente Julio Plaza (1987), as finalidades e as bases epistemológicas do campo dos estudos da tradução se

transformaram de forma profunda: dividiram-se em duas grandes categorias “aquelas que se fundamentam na linguística e aquelas que ultrapassam esse quadro, reservando-se o direito de nele se inspirarem, em caso de necessidade” (OUSTINOFF, 2011, p.8), e foram marcadas por uma pluralidade de leituras e conhecimentos linguístico-filosóficos, a consolidação mais importante e comum a todas as filiações teóricas é, sem dúvida, a consolidação dos Estudos de Tradução como um campo autêntico e singular.

Foi em 1972, com a apresentação de um estudo chamado *The name and nature of Translation Studies*, publicado em 1988 em formato de artigo, que James S. Holmes propôs a criação de uma nova disciplina a que nomeou de Estudos da Tradução, cujo o objetivo era o de “descrever os fenômenos no mundo de nossa experiência e estabelecer os princípios gerais por meio dos quais os mesmos possam ser explicados e preditos” (HOLMES, 1988, p.70-71).

Com a construção de seu mapa, Holmes foi capaz de “mapear” os ramos que permeiam os Estudos da Tradução, tanto como ciência, quanto como prática. Sua importância para inscrição no campo disciplinar foi fundamental, pois estabelece-se pelo menos dois aspectos: primeiro, a inserção do tradutor em uma área de conhecimento específica, elevando-o ao status de profissional e o segundo aspecto refere-se à conscientização do tradutor com relação aos possíveis desdobramentos e expansão da área a qual está inserida.

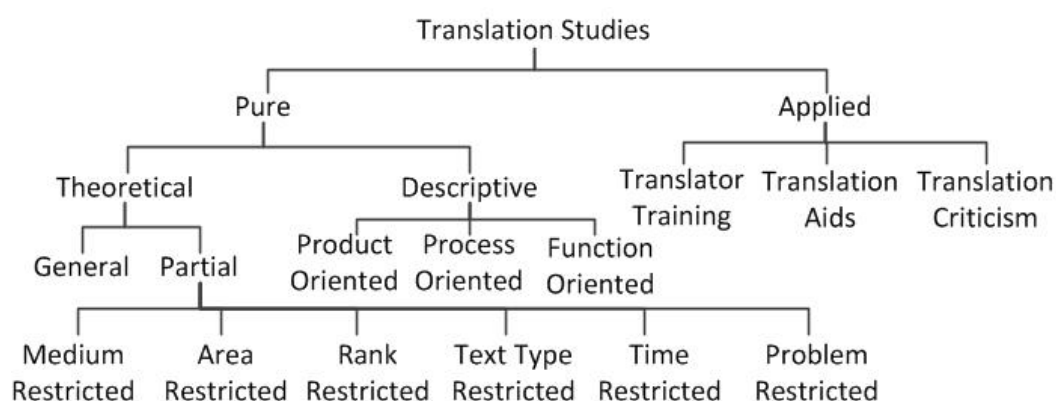


Figura 1: Mapa de Holmes (Baseado em Holmes, 1988)

A partir do mapa Holmes os estudos da tradução expandiram-se ganhando atenção de novos estudiosos, apresentando-se como um tema multifacetado e com

variado número de autores que se dedicam ao assunto. Segundo Jeremy Munday (2001; p. 4-5), esta diversidade pode ser vista e discutida acerca dos aspectos gerais que envolvem a tradução, como por exemplo, o produto (o objeto traduzido), o processo (o ato de traduzir e a tradução em si) ou a função. Por outro lado, no que tange aos estudos da tradução, encontramos a Tradução Intersemiótica.

A Tradução Intersemiótica (TI) é encabeçada por autores, como o norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914); o russo Roman Jakobson (1999); o espanhol, Julio Plaza (2008); e, no cenário brasileiro, um dos nomes mais relevante nos estudos é Thais Flores Nogueira Diniz (1998).

O termo Tradução Intersemiótica, que Julio Plaza utiliza de forma recorrente em sua obra homônima para categorizar determinada área da tradução foi primeiramente usado pelo então pensador russo Roman Jakobson (1999, p. 64-65) em seu texto *On Linguistic Aspect of Translation*, no qual o autor faz uma reflexão sobre os três tipos de interpretação e tradução que um signo pode ter, sendo eles: Intralingual, Interlingual e Intersemiótica.

[...] ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- I. Tradução Intralingual ou reformulação: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- II. Tradução Interlingual ou tradução propriamente dita: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua.
- III. Tradução Intersemiótica ou transmutação: consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

No que se refere ao campo da Tradução Intersemiótica, Roman Jakobson definiu-a como *Transmutação* - um processo de transformação de um texto, oriundo de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, sendo sua representatividade expressa entre os mais diversos sistemas sígnicos. A Tradução Intersemiótica consiste "na interpretação de signos linguísticos, por meio de sistemas de signos não linguísticos" (OUSTINOFF, 2011, *apud* JAKOBSON, 1959, p.79). Em meio a essas interpretações e traduções, encontram-se traduções da estética verbal para a estética visual, sonora e vice-versa, como exemplo na passagem da ficção ao cinema, vídeo e *grafic novel*; com a ilustração de livros; com a passagem de texto a publicidade. Além desses casos, a tradução intersemiótica pode ocorrer entre dois

sistemas de signos não-verbais, como por exemplo, entre música instrumental e dança.

A passagem tradutória de um sistema de signos verbais para um sistema de signos não verbais compreende-se pelo seguinte esquema:

Texto de partida → intérprete → ícone de chegada

Entre as teorias da tradução ou transposição literária para o cinema/seriados televisivos, umas das que se destacam e melhor explicam o esquema acima é a teoria do francês Yannick Mouren (1993) que, fazendo uso dos conceitos cunhados pela gramática textual de Genette⁴ (2006), conceitua a obra literária como texto de partida (hipotexto) e a obra cinematográfica/televisiva como texto de chegada (hipertexto). Mouren (1993) entende que é entre o hipotexto (obra literária ou texto de partida) e o hipertexto (obra cinematográfica/seriada ou texto de chegada) que ocorre o processo de tradução intersemiótica, pois é nessa transição que ocorre a busca pelos signos equivalentes para cada sistema semiótico. Para o semioticista Charles Sanders Peirce (1955), esse processo é chamado de “interpretante”.

Vale lembrar que foram a partir dos estudos do americano Charles Sanders Peirce acerca da Semiótica, logo após a Revolução Industrial na Europa no final século XIX, em meio a um período de efervescência dos meios de comunicação, que podemos afirmar que encontramos um importante suporte teórico que possibilitaram melhor compreensão do sistema tradutório entre os sistemas linguísticos verbais e não-verbais.

Peirce (1955, p.99) renova-se na semiótica ao propor que a relação dicotômica signo/objeto se estabeleça pelo processo do “interpretante”, efeito que um signo pode ter sobre uma mente interpretadora, em que um objeto possa ser substituído por um signo, podendo ocorrer inúmeras vezes, nos possibilitando verificar as múltiplas facetas de um mesmo objeto e de seus signos.

⁴Gerárd Genette é um teórico francês que discute as relações textuais de hipertextualidade, em seus estudos ele postula que haveria relação entre o texto fonte (hipotexto) que é anterior e serve de base para outro texto elaborado posteriormente (hipertexto).

Este conceito de “interpretante” não quer dizer de modo algum que o novo signo ao surgir seja melhor ou pior que o anterior, mas sim, trata-se apenas de um ato *continuum* sendo de equivalência sígnica à anterior. Para esta teoria “o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um *signo equivalente* [...]” (PLAZA, 2008, p.21. *grifos nossos*). Logo, o processo de “semiose” está sempre em desenvolvimento, *ad infinitum*. Portanto, o pensamento, por si só, já se constitui uma tradução e todo pensamento é a tradução de outro pensamento. Para socializar e conhecer o pensamento, este precisa ser extrojetado por meio da linguagem, assim, pensamento e linguagem são atividades inseparáveis. O próprio pensamento já é intersemiótico (PLAZA, 2008).

Julio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica* expõe o percurso por ele percorrido a partir de estudos nas práticas artísticas com diversas linguagens e meios. Amparando-se na teoria semiótica de Peirce, Plaza consegue demonstrar na prática a teoria da Tradução Intersemiótica.

Em seus estudos Plaza distingue três matrizes de tradução, a saber: Tradução Icônica, Tradução Indicial e Tradução Simbólica. Segundo Plaza (2008, p.21-22) portanto:

Ícones: são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seus objetos e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados que ele está prestes a detonar são meros sentimentos[...].

Índices: operam antes de tudo pela contiguidade de fato vivida. O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é um signo de um existente[...].

Símbolos: operam antes de tudo, por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende, portanto, de uma convenção ou hábito.

Na concepção de Plaza (2008): as traduções icônicas (direcionamento de atenção na similaridade); as traduções indiciais (direcionamento de atenção na linguagem) e as traduções simbólicas (direcionamento de atenção na linguagem figurativa/metafórica) matem uma relação triádica com base na noção de que o signo

é sempre um devir⁵. Desse modo, Plaza argumenta que os aspectos icônicos fazem a transcrição; os aspectos indiciais fazem a transposição; e os aspectos simbólicos decodificam.

Plaza lança bases para as reflexões que devem pautar essa nova vertente da tradução. Além disso, define as fronteiras e o objeto que deve constituir a TI. Para tanto realiza a particularização de determinados conceitos para a linha de investigação. Estas tipologias acima elencadas não tinham a pretensão de serem classificatórias, mas orientaram o trabalho realizado por Plaza no processo de Tradução Intersemiótica que foi publicado na última parte de seu livro, sobre o título de “Oficina de Signos”.

Por sua vez, a brasileira Thais Flores Nogueira Diniz (1998) também busca trazer suas contribuições aos estudos da TI. Segundo Diniz, assim como as demais traduções – Tradução Intralingual e a interlingual – a tradução intersemiótica também procura

[...] por equivalentes, ou seja, a busca, em um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos. Entretanto, esse procedimento ainda leva em conta a existência de um sentido no texto, que deve ser transportado/traduzido para um outro texto/sistema, isto é, considera-se que o sentido seja imanente ao texto, provenha de sua estrutura. (Cadernos de Tradução VII, 2001, [s.p.]).

Quando se pensa em transmutar um texto literário para um sistema de signos não verbais é importante pensar quais objetos são essenciais para que seja possível sua identificação ou reconhecimento na obra de chegada, não sendo igual a obra de partida, mas mantendo relações de semelhança. Neste sentido, a tradução intersemiótica, assim como nos demais tipos de tradução, somos sempre condenados a dizer quase a mesma coisa, no entanto é esse “quase” que faz toda a diferença, como indica o título do livro de Umberto Eco, *Dire quasi las tessa cosa*⁶.

Na passagem do signo verbal para o visual presente na tradução do livro *Frankenstein – ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley para o seriado televisivo *Penny Dreadful*, o intérprete/tradutor precisou estabelecer desde o princípio quais os componentes são mais importantes do texto a serem traduzidos entre os dois códigos diferentes, pois quando um texto final de uma tradução não é verbal, como é o caso

⁵ “É a condição sob a qual passamos de um mundo ao outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.30). O devir não se liga ao plano das formas. É o signo em uma posição de múltiplos mundos possíveis.

⁶ ECO, Umberto. Quase a mesma coisa. Rio de Janeiro: Record, 2007.

da seria televisiva *Penny Dreadful*, a seleção entre as partes que se traduzem e as que são extintas da produção final ficam claras para o espectador que assiste ao seriado e conhece o romance de Shelley..

No estudo que nos propomos desenvolver, temos dois textos: um texto verbal (texto literário) e um texto não verbal (seriado televisivo), que se apresentam como signos icônicos um do outro, isso quer dizer que são signos pertencentes a uma mesma cadeia semiótica, um sendo a tradução do outro, uma tradução intersemiótica. Logo o ato de traduzir para a tela o texto literário é “ver outro texto como um signo em um outro sistema semiótico” (DINIZ, 1994, p. 1001-1004).

De fato, como afirma Diniz (1998, [s.p.]), “mesmo que se estabeleçam equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, não se pode abranger todas as nuances de cada um dos sistemas”, até porque, não existe uma correspondência total entre os dois sistemas de signos, pois diferem-se um do outro sobremaneira. Ainda com base neste pensamento, é importante ressaltar que a escolha pelos elementos cabe todo aquele a que se entrega uma tradução, depende exclusivamente dele:

[...] seja guardar exatamente as mesmas ações e os mesmos encadeamentos que os conteúdos do hipotexto escrito, seja modificá-los acrescentando e/ou substituindo outras ações ou outros conteúdos. Não existe nenhum princípio geral objetivo que explique a escolha do tradutor por uma dessas três opções, a não ser uma necessidade econômica. (MOUREN, 2006, S/P).

Neste contexto é de responsabilidade do roteirista/adaptador suprimir ou acrescentar elementos a obra, segundo critérios múltiplos. Podemos perceber nas mais variadas obras cinematográficas presentes na atualidade que existe uma variante comum em se diminuir o número de personagens do hipertexto em relação ao hipotexto. Dessa maneira:

[...] toda a tradução irá, portanto, oferecer sempre algo além ou aquém do chamado original, e o sucesso não depende apenas da criatividade nem da habilidade, mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente.[...] Se nos lembrarmos de que o sentido é resultado de uma interpretação, de uma leitura, e da função que o texto/tradução terá para a audiência a que se destina, nunca poderemos avaliar uma tradução com critérios de fidelidade. (MOUREN, 2006, S/P).

As discussões acerca do termo “fidelidade” são muito frequentes no processo tradutório, sobretudo quando se trata da tradução intersemiótica entre texto literário e narrativa cinematográfica. Falar de fidelidade trava relações complexas, especialmente quando duas obras são produzidas sob diferentes contextos, carregando consigo suas próprias particularidades seja: a época de produção, os autores envolvidos, os distintos espaços, seu público alvo, dentre outros. Nessa direção, há também outra questão que toma relevância: o meio de exposição. O livro, material textual, por exemplo, necessita que leitor interprete as palavras do texto por intermédio de imagens mentais que vai construindo no decurso da leitura. Na série, por outro lado, esse esforço para construir as imagens mentais não é mais tão necessário, pois o telespectador é “brindado” com signos audiovisuais.

O estudioso Randal Johnson (1982) em seu livro *Literatura e cinema: Macunaíma: do modernismo ao cinema novo*, publicado em 1982, nega a ideia de fidelidade na relação entre o filme e livro, pelo fato de que as obras se apresentam em meios diferentes. Para o autor a obra fílmica deve ser julgada como material original em relação a obra literária, pois, mesmo que a informação semântica seja codificada e transmitida por diferentes formas, sem ter o seu sentido modificado, “a informação estética não pode ser codificada de outro modo, a não ser pelo modo que foi transmitida originalmente pelo artista, ou seja, a informação estética é teoricamente intraduzível.” (GONÇALVES DA SILVA, 2012, *apud* JOHNSON, 1982, p.188). A partir dessa afirmação cabe-nos afirmar que, ao traduzir um texto literário para a tela ou palco, o tradutor opta por fazer uma leitura crítica da obra de partida.

Do ponto de vista do teórico Robert Stam (2008, p.15), que atualmente vem tratando de diversos estudos na área das adaptações fílmicas, “a fidelidade (...) é literalmente impossível. Uma adaptação fílmica é automaticamente diferente e original devido à mudança de *medium*”. Ainda segundo o autor “as largamente variáveis fórmulas de adaptação - ‘baseado no romance de’, ‘inspirado por’, ‘adaptação livre de’ - indiretamente reconhecem a impossibilidade de qualquer verdadeira equivalência” (*Ibidem*, p.18-19).

Para Stam (2008, p.20) portanto,

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras, mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável.

Ou seja, para o teórico não existe a probabilidade de traduzir exatamente como o texto de partida induz, pois em um romance, mesmo com as descrições e características apontadas pelo narrador da história, o leitor tem a possibilidade de imaginar a cena da maneira que lhe convier, enquanto que o cinema ou a televisão não dão margem para interpretação, pois o espectador interpreta os signos que estão diante dele.

O fato é que um texto pode gerar diferentes formas de leitura dependendo de seu contexto de produção. O cinema e a televisão “precisam” contar histórias e o lugar onde mais se encontra material é na literatura. Na maioria das vezes o enredo do livro e da tela é o mesmo, mas o que difere é a maneira com que cada meio sócio-cultural conta.

O aspecto que mais nos interessa neste estudo é como ocorre o processo de transposição de um meio para outro, ou seja, da narrativa para a série televisiva. É neste contexto que entra a tradução intersemiótica a qual se define como um processo de transmutação de um texto de partida, construído por um determinado sistema semiótico, para outro texto, constituído por outro sistema semiótico. Podemos assim afirmar que a Tradução Intersemiótica pode ser entendida como

prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos como diálogos de signos, como síntese e reescrita da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2008, p.14).

Podemos compreender, enfim, que a tradução intersemiótica é um processo crítico-reflexivo de recriação que gera uma expansão de significados e enriquece as obras envolvidas. No caso de *Penny Dreadful*, por exemplo, o produtor e roteirista John Logan acrescenta informações, introduz novas reflexões a partir da linguagem televisiva, apontando novas possibilidades de leitura da narrativa *Frankenstein*, de Shelley E no que tange a obra literária, por sua vez, essa serviu de inspiração para que John Logan buscasse os signos audiovisuais para proceder com a construção da série.

A partir dessas reflexões delineadas passamos ao capítulo 2, que dará conta de expor as obras, seus contextos de produção, receptividade do público e peculiaridades.

2 SHELLEY E LOGAN – FRANKENSTEIN E SUA CRIATURA SOB DUAS PERSPECTIVAS

Neste capítulo abordaremos questões específicas de produção das duas obras, *Frankenstein – ou o Prometeu Moderno* de Mary Shelley e *Penny Dreadful* de John Logan, tanto no que se refere ao contexto histórico de produção, quanto as influências criativas que seus idealizadores tiveram para entregar a obra final.

O romance *Frankenstein – ou o Prometeu Moderno* foi escrito a partir de uma competição entre Mary Shelley, seu marido Percy Bysshe Shelley e Lorde Byron. Lançado no ano de 1818, o livro *Frankenstein – ou o Prometeu Moderno* se tornou um clássico literário de língua inglesa, lançando questões polêmicas sobre a tênue linha entre a vida e a morte e também sobre os limites da ciência: até que ponto o homem utiliza a ciência a seu favor? Que são discutidas até hoje.

A narrativa do jovem doutor Victor Frankenstein que busca a superação da morte por intermédio da “ressureição” de corpos inanimados foi polêmica ao abordar assuntos que para a época eram considerados tabus, como por exemplo: a criação ou reanimação de um corpo morto por meio da ciência, que para a época em questão, século XIX, só era possível por um único responsável: Deus.

A autora teve em sua vida particular questões que podem ter influenciado diretamente seu trabalho com o romance em questão. Mary Wollstonecraft Shelley teve uma vida marcada por tragédias relacionadas com a morte. Sua mãe, Mary Wollstonecraft, uma influente escritora intelectual, geralmente considerada a precursora do feminismo por sua obra *Reivindicação dos direitos das mulheres* (1792), faleceu em consequência de complicações no parto, deixando Mary Shelley aos cuidados do pai, William Godwin, filósofo, escritor e ensaísta, com o qual não construiu um bom relacionamento.

Depois de alguns anos vivendo na Escócia, Mary Shelley retornou à Inglaterra, e, aos quatorze anos conhece seu maior incentivador, Percy Bysshe Shelley, que viria a ser um dos mais influentes poetas românticos ingleses. Após o suicídio da esposa de Percy Shelley, em 1816, eles começaram um relacionamento afetivo, do qual nasceriam quatro filhos e dentre os quais apenas um sobreviveu. Percy Shelley também morreu cedo, aos 29 anos de idade, vítima de um naufrágio na costa italiana

em 1822. Padedora dos infortúnios da vida, Mary Shelley enfrentou longos períodos de depressão e isolamento.

Foi em 1816, em uma visita a Genebra, na Suíça, que Mary se reuniu, em uma mansão próxima ao lago Léman, com outras quatro pessoas ilustres: Lorde Byron, a jovem Claire Clairmont, filha de um proeminente casal de intelectuais ingleses, John Polidori, médico de Byron, e Percy Shelley, então companheiro de Mary Shelley. Após graves incidentes meteorológicos, o grupo de amigos viu-se obrigado a passar semanas dentro da mansão, abrigados da chuva e do frio que não davam tréguas.

Para superar o tédio em que se encontravam, Byron propôs, então, que todos lessem “alguns volumes de histórias de fantasmas, traduzidos do alemão para o francês” (SHELLEY, 2014, p.13). A leitura os diverte por certo tempo, mas o tédio com os dias chuvosos novamente os assalta. Então, surge uma nova proposta: Byron propõe que cada um escrevesse sua própria história de terror. Depois, todos leriam e escolheria a melhor.

Mary Shelley (2014, p.15) relata no prefácio edição de *Frankenstein*, de 1931, que:

Cada um de nós escreveria uma história de fantasma, disse Lorde Byron; e sua proposta foi aceita: Éramos quatro. O nobre autor começou uma história da qual publicou um fragmento ao fim de seu poema “*Mazeppa*”. Shelley, meu marido, mais apto a dar o corpo às ideias e aos sentimentos no esplendor de imagens brilhantes e na música do mais melodioso verso que adorna a nossa língua do que a inventar as maquinações de uma história, deu início a uma narrativa baseada em experiências da sua infância. O pobre Polidori teve uma horrenda ideia sobre uma mulher com cabeça de caveira, que havia recebido essa punição por olhar pelo buraco da fechadura – para ver algo que não me lembro – algo sem dúvida muito indecoroso e errado; mas, quando ela se reduziu a uma condição pior do que a do famosos Tom Coventry, ele não sabia o que fazer com ela e foi obrigado a despachá-la para a tumba dos Capuletos, o único lugar adequado a ela. Os ilustres poetas também, entediados com a trivialidade da prosa, logo desistiram da tarefa que lhes era pouco congenial.

Por dias Shelley ficou pensando em sua história. Ela desejava escrever algo que fizesse jus às histórias aterrorizantes que os inspiraram a empreender tal tarefa, algo que amedrontasse o leitor quando este tivesse acesso às histórias. “Uma história para fazer o leitor ter medo de olhar ao seu redor, para congelar o sangue e acelerar o coração” (SHELLEY, 2014, p.13).

“Eram frequentes e longas as conversas entre Lorde Byron e (Percy) Shelley” (SHELLEY, 2014, p.14), as quais Mary Shelley participava de forma silenciosa. Entre os assuntos destacam-se as experiências de preservação de macarrão em vidro que

se movia voluntariamente, de Erasmus Darwin (1731-1802); também diversas doutrinas filosóficas, e, entre outros assuntos sobre a natureza do princípio da vida e se haveria possibilidade de que ele fosse descoberto e comunicado.

Shelley conta que certo dia:

a conversa prolongou-se noite adentro, e já passara de meia noite quando nos retiramos para descansar. Quando pus a cabeça no travesseiro, não dormi, nem poderia dizer que pensei. A minha imaginação, liberta, tomou conta de mim e me guiou, oferecendo as sucessivas imagens que surgiram em minha mente com uma vivacidade muito além dos limites habituais do devaneio. Vi – com olhos fechados, mas com nítida visão mental – o pálido estudante de artes sacrílegas ajoelhado diante de uma coisa que fabricara. Vi a medonha imagem de um homem estendido que, em seguida, por efeito de um motor potente, dá sinais de vida e se mexe com agitação, de maneira só em parte vital. Aquilo era assustador; pois supremamente assustador seria o efeito de qualquer tentativa humana de simular o estupendo mecanismo do Criador do mundo. Seu bom êxito, aterroria o artista; ele fugiria correndo de seu odioso artefato, horrorizado. Teria esperanças de que, entregue a si mesma, a leve centelha de vida que comunicar se extinguiria; que aquela coisa que recebera uma animação tão perfeita voltaria à matéria morta; e ele poderia dormir na crença de que o silêncio da tumba extinguiria para sempre a efêmera existência do horrendo cadáver que ele chegara a considerar o berço da vida. Ele dorme; mas é despertado; abre os olhos; vê a coisa medonha em pé ao lado de sua cama, a abrir as cortinas e a olhar para ele com olhos amarelos, úmidos, mas inquisidores.[...] Veloz como a luz e igualmente agradável foi a ideia que me ocorreu. (2012, p.14-15).

A partir deste ponto Mary Shelley passa a tarefa de dar voz a suas personagens, sempre incentivada por seu marido Percy Bysshe Shelley. Em 1818 é lançada a primeira versão de *Frankenstein* que rapidamente torna-se um ícone da literatura inglesa e da literatura gótica, considerados por muitos como o precursor do gênero ficção científica.

O nome de Mary Shelley como autora do romance aparece somente a partir da segunda edição do livro, publicada em 1823, após o estrondoso sucesso da peça teatral *Presumption or the Fate of Frankenstein* (1823), de Richard Brinsley Peaker (1792-1847), baseada em *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Em 1831, Mary Shelley publica a terceira edição de seu livro, com um prefácio de sua autoria contando os caminhos seguidos até a versão final da obra. É nela também que a autora realiza algumas edições deixando a narrativa menos radical, como a própria autora diz:

[...] algumas palavras sobre as alterações que fiz. Dizem respeito, sobretudo ao estilo. Não mudei nenhuma parte da história nem introduzi nenhuma ideia ou situação nova. Corrigi a linguagem onde era tão insípida que prejudicava o interesse da narrativa; e as mudanças ocorrem principalmente no começo do primeiro volume. (SHELLEY, 2012, p.15).

Com o *status* de clássico da literatura, o romance teve grande adesão por parte da mídia ao longo do tempo, sendo traduzido para várias linguagens diferentes: televisiva, cinematográfica, teatral, musical, pinturas e esculturas e vídeo games. Alvo de exercícios de tradução intersemiótica, assumindo-se como uma imagem-símbolo que facilmente reconhecemos e associamos, as discussões sobre a morte, a rejeição e o desejo de vingança, Frankenstein e sua criatura povoam nosso imaginário. Citamos algumas das traduções que encontramos em pesquisas na internet⁷:

Para o cinema:

- 1910: *Frankenstein*; produção de Thomas Edison.
- 1931: *Frankenstein*; direção de James Whale.
- 1943: *Frankenstein meets the wolf man*;
- 1972: *Frankenstein and the Monster from Hell*; direção de Terence Fisher.
- 1994: *Mary Shelley's Frankenstein*; direção de Kenneth Branagh.
- 2012: *Frankenweenie*; direção de Tim Burton.
- 2015: *Frankenstein*; direção de Bernard Rose

Para o teatro:

- 1823: *Presumption: or the fate of Frankenstein*; produção de Richard Brinsley Peake.
- 1826: *Frankenstein or the Man and the Monster*, produção de Henry Milner.
- 2007: *Frankenstein – A New Musical*; produção Off-Broadway.
- 2011: *Frankenstein*; escrito por Nick Dear, produção do Royal National Theatre.

Para histórias em quadrinhos:

- 1953: *Your Name Is Franksenstein*; produtora Marvel.

Séries de Televisão

1973: *Frankenstein*;

2014: *Penny Dreadful*; produção de John Logan para o canal Showtime.

2016: *As Crônicas de Frankenstein*, produção de Benjamin Ross para o canal A&E.

⁷ IMDB: Internet MovieDatabase. Disponível em <https://www.imdb.com/find?q=frankenstein&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr> Acesso em 14 de novembro de 2017.

Contando a história do jovem médico Victor Frankenstein arrogante e incompreendido, cujo o único interesse é em realizar suas pesquisas direcionadas a reanimação de corpos sem vidas, *Frankenstein* foi material para diversas produções, mais precisamente 70 produções utilizaram-se, de forma direta, do romance de Mary Shelley ao longo dos anos. Enraizando-se na cultura popular, o monstro de Mary Shelley causa fascínio, não pelo conceito de belo ou pela visão de uma sociedade igualitária, mas sim, pelo que é horrendo, pelo medo do desconhecido e pela curiosidade bizarra que a ciência desperta no homem, em uma narrativa de autocrítica social e de desprendimento a estética do belo.

Com o avanço das técnicas de impressão no século XIX, a ascensão da burguesia e o desenvolvimento do romance como forma literária mais popular entre as diferentes camadas sociais, *Frankenstein* surge como obra prima do horror gótico ao lado de outras como: *Drácula* (1897), de Bram Stoker, e *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson. Esses romances, carregados de elementos vibrantes do terror e esoterismo, dão origem ao que se chama de cultura popular.

Assim, nesse turbilhão em que nem a ciência e nem o sobrenatural conheciam seus limites, apresenta-se *Penny Dreadful*. Uma produção dos canais Showtime e Sky Atlantic, com estreia nos canais de televisão e serviços de *streaming* em 2014. Ambientada na Londres de 1893, a série apresenta personagens, em uma congregação improvável, provenientes dos famosos *penny dreadful*, além de outros da literatura do século XIX como Mina Murray; Victor Frankenstein; Dorian Gray; as bruxas da tragédia de *Macbeth*⁸ e Caliban, da peça *A Tempestade* de Shakespeare.

⁸ No terceiro episódio da segunda temporada Vanessa Ives (Eva Green), protagonista da série é comparada por Joan Clayton, personagem vivida por Patti LuPone, ao personagem de *Macbeth*, de William Shakespeare: “*She’s not a woman, but na evil thing bringing trouble.*” Essa frase está no Ato 4, cena 1 de *Macbeth*.



Figura 2: As três bruxas, referência a Macbeth de William Shakespeare. Penny Dreadful S02E03⁹ (*The Nightcomers*).

Em um momento em que séries épicas vivem um período de glória na telinha, devido ao grande número de produções, tais como: *Vikings* (Canal History, 2013), *Outlander* (Canal Starz, 2014), *Salem* (Canal WGN America, 2014), *Turn* (Canal AMC, 2014), *Downton Abbey* (Canal ITV, 2010), *Manhattan* (Canal WGN, 2014), *The Man in the High Castle* (Serviço de *streaming* Amazon, 2015) entre outras, *Penny Dreadful* ganha notoriedade ao mostrar sua memória catalográfica, encontrando lugar para cada elemento que a imaginação da Era Vitoriana produziu. A começar pelo seu título, clara referência aos livretos impressos em papel de baixa qualidade que eram vendidos por um centavo (*one penny*), tornando possível a aquisição deste material pelas classes trabalhadoras menos favorecidas.

Com a inspiração nas *penny dreadful* do século XIX, a série faz referência a muitos personagens que povoaram o imaginário dos leitores desse período, além das alusões aos poetas Percy Shelley, John Keats, William Wordsworth e John Clare, que dá nome a um dos personagens que analisaremos neste estudo. John Logan¹⁰, produtor e roteirista da série, usufrui da colagem de personagens célebres e citações históricas e literárias para compor sua tapeçaria fina chamada de *Penny Dreadful*.

⁹ S02E03 – abreviatura de *season 02 episode 03* (Temporada 02 – Episódio 03)

¹⁰ “Enquanto no cinema quem dá as cartas é o diretor, nas séries de televisão a balança sempre pendeu para aqueles que escrevem as histórias. Desde os anos 90 quando surgiram *Família Soprano* e outras séries que redefiniram a teledramaturgia americana, a peculiaridade se acentuou. O roteirista teve seu *status* ampliado ao se converter no *showrunner*– escritor que faz as vezes de produtor com a última palavra sobre cada aspecto de uma série de tv” (MARTHE, 2015, p.94).

Segundo Logan, o objetivo da série é remontar o imaginário popular da Inglaterra do período dos *penny dreadful* e acrescentar personagens clássicos da literatura gótica, num misto de terro clássico com nuances de fantasia e drama (GROSLING, 2015).

Em entrevista disponibilizada ao Canal *Penny Dreadful* no *YouTube*, o autor comenta que a ideia da série surgiu em uma de suas releituras do clássico de Mary Shelley, *Frankenstein*: “Comecei a pensar sobre o tema e o porquê duzentos anos após ter sido escrito, nós ainda estamos lendo *Frankenstein*. Acho que é porque os monstros me partem nosso coração. (PENNY DREADFUL,2014).

Porém o autor não mergulhou apenas no universo de Mary Shelley. Muitas referências vão além de *Frankenstein*, partindo da abertura da série, passando pelo enredo e pelos personagens, até a fotografia, a série consegue trazer vários elementos de obras clássicas do período gótico vitoriano. Com as gravações realizadas em suntuosos cenários realistas da cidade irlandesa Dublin, cidade que menos descaracterizou-se pelas transformações arquitetônicas do passar dos anos, adicionado aos opulentos verde-esmeralda, azul-pavão, vermelho-rubi em contraste com tons escuros, característicos de Londres do fim do século XIX, a série é minuciosa nos detalhes.



Figura 3: Sessão espírita, em meados do século XIX o espiritualismo virou moda. Detalhe para as cores vibrantes. Penny Dreadful/Showtime.

John Logan consegue resgatar muitos ícones que foram criados em meados do século XIX, entretanto de forma inovadora, a série consegue unir personagens da literatura gótica em uma única história. E quando nos deparamos com os personagens e com o espaço sabemos que já vimos em algum lugar aquelas criaturas, mas John Logan consegue amarrar tão bem todas as pontas de sua criação que, por mais que sejam criações distintas, ele faz parecer que todas saíram de uma só narrativa.

Constatamos esse fato quando a personagem Sir Malcom Murray, um caçador e explorador (interpretado por ator Timothy Dalton), vai em busca de sua filha Mina, uma jovem que foi sequestrada pelo grande ícone vampiresco Drácula, de Bram Stoker. Sir Malcolm não está sozinho nessa busca, ele conta com ajuda de Vanessa Ives, interpretada por Eva Green, porém os dois não são capazes de trazer Mina de volta e aí é que Logan consegue encaixar perfeitamente sua primeira inspiração, Dr. Victor Frankenstein, personagem interpretado por Harry Treadaway, da obra *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley.

Victor Frankenstein não é o único que ganha destaque na série, pois com ele vem suas criaturas, principalmente a primeira delas que é rejeitada por seu criador e torna-se violento. No entanto, como na narrativa de Shelley, a criatura tem um coração bom e tudo que ele busca é viver em paz, sem ser rejeitado por causa de sua aparência. Em um outro momento da história A Criatura vai trabalhar nos bastidores de um teatro, local onde ganha o nome de Caliban, referência ao personagem de mesmo nome na peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, e se apaixona por uma atriz, com mais uma referência clara, agora relativa a obra *O Fantasma da Ópera*, de autoria de Gaston Leroux.

Também temos Dorian Gray, interpretado por Reeve Carney, um personagem central que esconde o segredo de sua pintura enquanto seduz a todos em sua volta. A protagonista Vanessa Ives também tem sua construção cercada por referências, pois ela vive em uma constante dicotomia humana entre o bem e o mal, o que parece fazer alusão ao livro *O médico e o Monstro*. Essas referências literárias fazem de *Penny Dreadful* uma série notavelmente criativa, coesa e coerente, pois, embora os enredos e personagens sejam distintos, John Logan consegue uni-los em encontros surpreendentes.

Porém ao olharmos mais profundamente para as referências e buscarmos por elas, vemos que John Logan foi mais engenhoso na sua tarefa em enriquecer a série

com informações do que o já existente. Não são apenas os personagens que carregam sentidos, mas também a escolha de títulos de seus episódios, como o episódio seis da primeira temporada intitulado de “*What death can join together*” (O que a morte pode unir), que é um trecho do poema *Adonais: An Elegy on the Death of John Keats*, de Percy Bysshe Shelley. Com uma linguagem poética, metaforicamente falando, Logan costura os poetas e poemas românticos em uma narrativa sombria e melancólica e nos brinda com um enredo instigante vividos pelos personagens conhecidos e consagrados da literatura universal.

Conforme tais apontamentos acerca do romance *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, e *Penny Dreadful*, de John Logan, agora partimos para uma reflexão sobre a tradução intersemiótica presente em nossos objetos de análise. O capítulo “Frankenstein em Dissecação” dará conta da análise, em que são verificadas as características principais da obra literária em relação à série televisiva e como os conflitos relacionados ao “monstro de Frankenstein” são materializados tanto na ficção literária quanto na televisiva.

3 FRANKENSTEIN EM DISSECAÇÃO

No que se refere ao procedimento metodológico de análise, decidimos escolher como categoria temática: a construção física de ambiente e de personagem, identificando as suas marcas de expressão no romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (2014), para então analisar de que forma se dá a sua tradução intersemiótica no seriado produzido por John Logan, *Penny Dreadful* (2014). Com base na teoria da Tradução Intersemiótica, proposta por Roman Jakobson e Julio Plaza, nosso objetivo é refletir sobre o diálogo intersemiótico que existe entre as duas obras.

Previamente à discussão dos elementos e dos processos de TI, nos compete apresentar as razões pelas quais optamos por escolher a produção de Logan para realizar este estudo, além de uma apresentação dos elementos mais relevantes da série.

3.1 PENNY DREADFUL: UMA TAPEÇARIA DE REFERÊNCIAS LITERÁRIAS

A série *Penny Dreadful*, composta por um total de 27 episódios, é uma produção original do canal norte americano *Showtime*. Diferentemente da maioria dos seriados norte-americanos que apresentam seus heróis e vilões bem definidos, *Penny Dreadful* pode ser entendida como uma tapeçaria fina na qual seu produtor e criador John Logan consegue tecer uma história orgânica e envolvente a partir da colagem de personagens clássicos da literatura gótica e fantástica, fatos históricos e citações da literatura canônica em que o bem e o mal se misturam em um jogo de tabuleiro, em que cada movimento é fundamental para a jogada final. Possuidora de um *mix* esplendoroso, com elementos de terror, horror, mistério e de elementos sobrenaturais, *Penny Dreadful* brinda o telespectador com um jeito diferente de assistir tudo aquilo que vem à mente, um entrelaçamento de personagens como Drácula, Frankenstein, Dorian Gray e outros clássicos que mergulham em uma trama dramática única.

A reconstituição cenográfica de época é primorosa, com sofisticadas locações e de figurinos fidedignos ao período vitoriano, caracterizados essencialmente pela aparência lúgubre e sombria daquele período. A fotografia é em tons escuros,

principalmente preto e cinza, ilustrando clima sombrio e gótico presente nas obras literárias em que se inspira.

Diferentemente das obras literárias referenciadas na produção televisiva, cujo enredo é marcado pelo narrador homodiegético, ou seja, o protagonista (STAM, 1992, p.106), na série há apenas a presença do narrador extradiegético que, segundo conceitos cunhados por Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, é considerado Narrador Extradiegético, o narrador externo, que regula o enredo por meio de registros visuais e sonoros se manifestando por meio de códigos cinematográficos/televisivos e distintos canais de expressão e não pelo discurso verbal, comum na literatura.

A série *Penny Dreadful* teve seu desenvolvimento partindo da criação da protagonista Vanessa Ives, personagem interpretada pela atriz francesa Eva Green, como evidencia o produtor/criador John Logan (2014) em uma entrevista:

Eu comecei com Vanessa Ives, a personagem que Eva Green interpreta. E comecei a construir essas personagens, e suas histórias evoluíram, pensei sobre quais elementos de textos clássicos poderiam ser inseridos nessa narrativa, e o que surgiu foi Frankenstein e sua Criatura e Dorian Gray refratando partes de uma história de Drácula¹¹. (Tradução nossa).

Traçando um paralelo com as fontes que inspiram Mary Shelley a escrever seu romance, a série, por sua vez, bebeu das mesmas referências, claro, com muito mais material, visto seu distanciamento das obras referidas por seu criador John Logan. Entre os pontos comuns que ligam as obras, as discussões referentes a ciência e a religião se fazem presentes o tempo todo. Tal qual no período de produção da obra literária de Shelley, ou seja, anterior Segunda Revolução Industrial, onde eram corriqueiras as discussões sobre

diversas doutrinas filosóficas e, entre outras coisas, a natureza do princípio da vida e se haveria alguma possibilidade de que ele fosse descoberto e comunicado [...] Talvez um cadáver pudesse ser reanimado, o galvanismo já dera indícios de uma coisa dessas (SHELLEY, 2012, p.14).

¹¹I started with Vanessa Ives, the character that Eva Green plays. And I just began to build that character, and her as story evolved, I thought about which elements of the classic text could come into it, and what eventually emerged was Frankenstein and his creature and Dorian Gray refracting off of parts of the Dracula story

Penny Dreadful, por sua vez, se utiliza de diversos meios para transmitir as correntes filosóficas e as revoluções da época, ora por discursos de seus personagens, ora por construções imagéticas.



Figura 4: Harry Treadaway que interpreta o dr. Victor Frankenstein na série "Penny dreadful". "Penny Dreadful" - John Logan (2014 - 2016) - Cor, 60 min - Showtime. Foto:Jonathan Hession/Showtime.

Entre muitos discursos de personagens na série televisiva, o de Vincent Brand, interpretado por Alun Armstrong, relacionado a Revolução Industrial, é marcante ao apontar os motivos da desfiguração da "Criatura": "na indústria, não? Numa daquelas máquinas terríveis, com engrenagens, rodas dentadas [...]" (PENNY DREADFUL, 2014, *Time-code* da série: 00:16:48). Ao fazer essa afirmação Vincent se refere a sociedade vitoriana, período que compreende o Reinado da Rainha Vitória - de 1837 a 1901 - marcado por grande expansão das cidades, consequência da industrialização da época. Expansão esta, que dilacerou as cidades tradicionais e suas realidades prático-sensíveis trazendo novas ideias e pensamentos para a época.

Os livros sagrados deixaram de reger o pensamento da nobreza, e Deus é substituído pelo pensamento moralizante. Conforme Carolyn Oulton (2003, p. 4) os princípios do cristianismo não foram rejeitados por toda a sociedade vitoriana, apenas "alguns indivíduos se sentiram incapazes de conciliar seu conhecimento científico com

as doutrinas defendidas pela fé cristã¹²". Para cientistas como Thomas Huxley e filósofos como Thomas Carlyle, o pensamento da época vitoriana pede um novo olhar para o divino: uma visão baseada na busca humana pelo conhecimento.

O esplendor vitoriano se fez ao levar exploradores ingleses as regiões mais exóticas do mundo para pesquisas científicas, trazendo novos pensamentos para o período histórico, no entanto não é o que anseia um dos personagens de nossa análise, o Dr. Victor Frankenstein que deixa claro, em um de seus encontros com Sir Malcom Murray (Timothy Dalton), no primeiro episódio da série, que seu desejo é entender a fagulha que separa a vida e a morte, "o estalo que separa um do outro, rápido como o bater de asas de um morcego; mais belo que qualquer soneto." (PENNY DREADFUL, 2014, *Time-code* da série: 00:37:36).

Pautado nessa busca por respostas que o final do século XIX trouxe a humanidade, em um clima de suspense, mistério, terror e fantasia, aliado a personagens intrínsecos e de personalidade forte, se deu a escolha do seriado televisivo *Penny Dreadful* como objeto de análise para esta pesquisa. A partir de aspectos particulares de construção de personagens, como a Criatura de Frankenstein, compete-nos com este estudo entender a tradução intersemiótica como processo que envolve questões de interpretação e estética pessoais do criador John Logan e da diretora Dearbhla Walsh relacionadas com as tendências atuais na linguagem audiovisual.

3.2 ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE FRANKENSTEIN DE MARY SHELLEY E OS PERSONAGENS DE *PENNY DREADFUL*

A tradução de textos literários para a tela do cinema ou da televisão é, conforme argumentam André Lefevere, Christian Metz, Tania Franco Carvalhal e Julio Plaza, um dos grandes desafios enfrentados pela teoria da tradução na atualidade. A tradução de uma obra literária para o formato audiovisual apresenta questões que quase nunca são analisadas, pois, como apresentam um ponto de vista subjetivo, acabam renegadas pela teoria da tradução. Com função predominantemente poética,

¹² Not all those who absorbed a scientific view of the world were led to reject the Christian religion, but some felt unable to reconcile their intellectual knowledge with the doctrines upheld by the Church.

o texto literário traduzido para a tela enfrenta duas questões: a tradução de uma linguagem verbal, carregada de marcas linguísticas que se relaciona exclusivamente com o sentido das palavras e sua construção; para uma linguagem audiovisual, e a tradução das imagens, resultado do imaginário do individual do leitor, elaboradas a partir de formas distintas de ver e encarar o mundo, carregadas de significado advindos do meio cultural do leitor.

A seguir, discutiremos como acontece a tradução intersemiótica da obra literária *Frankenstein*, de Mary Shelley, para a obra televisiva *Penny Dreadful*, produzida por John Logan. As tabelas abaixo ilustram as relações intersemióticas entre a narrativa literária e a obra televisiva. De modo a ilustrar claramente as relações entre as obras, expomos o trecho literário descrito pelo narrador de Shelley e o trecho “equivalente” construído audiovisualmente por John Logan na série televisiva.

3.3 FRANKENSTEIN: O CONFRONTO ENTRE CRIATURA E CRIADOR

Narrativa literária	Narrativa televisiva
<p>“Um clarão de relâmpago iluminou o vulto e revelou claramente a sua forma para mim; sua estatura gigantesca e a deformidade do seu aspecto, mais horrendo do que é humanamente possível, logo me revelaram que era o desgraçado, o demônio repugnante a quem eu dera a vida. Que fazia ali? Poderia ser ele (arrepiei-me ante a ideia) o assassino do meu irmão? Assim que a ideia passou pela minha imaginação, convenci-me de sua veracidade; meus dentes rangeram, e fui obrigado a me apoiar contra uma árvore para não cair. O vulto passou rapidamente</p>	<p>Victor Frankenstein retorna de seu passeio com Proteus, e os dois estão conversando sobre Ethan Chandler (Josh Hartnett) e Brona Croft (Billie Piper), ambos conhecidos do médico. Victor auxilia Proteus a desabotoar as vestes e explica a diferença existente entre “amigos” e “conhecidos”; Proteus, após compreender a diferença, fala que terá muitos amigos. Victor toma para si o casaco de Proteus, que se afasta dele e se aproxima do mezanino. Neste momento o peito de Proteus é aberto com violência, por mãos fortes. A “Criatura” os aguardava oculto pelas sombras sob o mezanino. Gotículas de sangue respingam no rosto de Victor Frankenstein que observa</p>

<p>por mim, e o perdi nas trevas.” (SHELLEY,2012, p.63)</p>	<p>a tudo com incredulidade. Entre as duas metades de Protheus surge um rosto de pele amarelada com manchas de sangue, cabelos negros lustrosos e lisos, lábios retilíneos e negros, olhos cor de mel. Victor deixa-se cair no chão diante das metades de Proteus, em desespero ele resmunga e soluça. (PENNY DREADFUL, 2014, <i>Time-code</i> da série: 00:53:20)</p>
-----------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Em *Penny Dreadful*, o doutor Victor Frankenstein cria duas criaturas bem distintas entre si, seja no aspecto físico, ou no psicológico. A primeira “criatura”, que em nossa análise optamos por denominar Caliban, é “concebida” em “agonia, pura e terrível agonia”; de aparência assustadora, em nada se parece com o que deseja seu criador, que opta por abandoná-lo, na esperança desta desaparecer.

A segunda criatura, de nome Protheus, tem uma aparência menos sombria e, em um passeio por Londres, passa despercebida em meio as pessoas, como observamos no segundo episódio da primeira temporada da série. O encontro entre os três, Victor Frankenstein, Protheus e Caliban, ocorre entre os episódios dois e três da primeira temporada da série, denominados “*Seánce*” e “*Ressurrection*” respectivamente.

O telespectador ao acompanhar a série é apresentado primeiramente ao Doutor Victor Frankenstein e a sua criatura, Protheus, nos primeiros episódios. No entanto nem todos os passos do médico são revelados como é possível descobrir no episódio “*Ressurrection*”. Victor nos dois primeiros episódios é apresentado como médico que busca com suas pesquisas uma maneira de “vencer” morte. Por meio de técnicas de galvanismo consegue dar vida a um corpo morto, e o chama de Protheus. No entanto, Protheus não é resultado de sua primeira experiência e, utilizando-se da técnica de galvanismo, o jovem doutor ressuscita a criatura. Entre o episódio dois e três da primeira temporada, o telespectador é surpreendentemente apresentado a

Caliban, a primeira “Criatura” de Frankenstein. Caliban¹³ é a personagem que corresponde aos adjetivos “desgraçado”, “demônio”, “monstro” e “criatura” empregados pela autora Mary Shelley em seu romance.

Enquanto na narrativa literária o primeiro encontro entre criador e criatura ocorre no funeral do jovem William, irmão de Victor, que foi assassinado pela “Criatura”; na narrativa televisiva esse encontro entre criador e criatura ocorre quando Caliban mata Protheus, ao rasgar seu peito com as mãos.



Figura 5: Dr. Victor Frankenstein e Protheus retornam do passeio pelas ruas de Londres.
Time-code da série: 00:53:30

¹³ Caliban é, também o personagem shakespeariano da peça *A Tempestade* e, é caracterizado por Shakespeare como 'estranho' e retratado como monstro em muitas produções teatrais e cinematográficas.



Figura 6: Dr. Victor Frankenstein e Protheus. Time-code da série: 00:53:50



Figura 7: Dr. Victor Frankenstein; e Protheus sendo aberto ao meio pela "Criatura", Caliban . Time-code da série: 00:53:55



Figura 8: A "Criatura", Caliban. Time-code da série: 00:54:04



Figura 9: Dr. Victor Frankenstein horrorizado com a aparição de sua "Criatura". Time-code da série: 00:54:06

No romance de Shelley, Frankenstein tem um irmão mais novo chamado William que é assassinado pela Criatura que acredita que o caçula seja filho de seu criador. Esse crime é a justificativa utilizada por Frankenstein para perseguir sua criação, a fim de destruí-la. Em *Penny Dreadful* Frankenstein não tem irmãos, sua mãe morre quando ele ainda é criança, mostrando que, desde muito jovem, o futuro médico já lidava com as questões da morte. Podemos entender que o autor da série,

John Logan, coloca Protheus como equivalente de William por dois motivos: Protheus, assim como William, é aquele que precisa de Victor para ensinar-lhes as coisas do mundo e também é o que desperta a fúria de Caliban, culminando na morte do jovem, que assim como no romance de Shelley, aqui morre, literalmente, pelas mãos da Criatura.

Relativo aos acontecimentos que levam a morte de Protheus fazemos uma observação curiosa: Anteriormente, Vincent, um artista de teatro que abriga a primeira “Criatura” de Frankenstein no teatro Grand Guignol, determina que ele se chamará Caliban, personagem do dramaturgo inglês William Shakespeare, na peça *A Tempestade (1610-1611)*, e explica que em sua adaptação teatral Caliban devora Próspero. Próspero na peça teatral shakespeariana é o Duque de Milão, que habita com sua filha em uma ilha. Eis que na série Caliban acaba por devorar Protheus, aquele que teria vindo para ocupar o seu lugar perante Victor, que, metaforicamente, seria a “sua ilha”. Observamos, então, um fato interessante, pois, a Criatura Caliban acaba por devorar Protheus, e transforma-se no demônio que Victor o acusa de ser.

Cabe ressaltar que na peça teatral *A Tempestade*, Shakespeare nos apresenta sua visão mais profunda em relação a vida, com toda a sua transitoriedade, a ambição pelo poder e a inescapável contingência e reviravolta de todas as coisas. Esses enredos estão presentes tanto na narrativa literária, quanto na narrativa televisiva aqui por nós analisadas, quando John Logan nos apresenta a glória de Frankenstein sobre a morte e ao dar direcionamentos imprevisíveis ao abandonar sua criação, causando reviravoltas que lhe fogem do controle.

3.4 ALGUNS FATOS SOBRE O NASCIMENTO DE CALIBAN

O personagem Caliban, primogênito de Frankenstein, no desenvolvimento da série televisiva, adota o nome de John Clare, em homenagem a um dos muitos poetas citados em *Penny Dreadful*. Inicialmente assustado ao destruir Protheus, Caliban se torna inesperadamente um personagem poético adorável, com cujo sofrimento e dor o telespectador se identifica. É por meio dele que conhecemos a crueldade da sociedade para com os que não se encaixam nos padrões preestabelecidos de comportamento, beleza e poder econômico. Caliban, a Criatura, nasceu em agonia conforme ele fala ao confrontar seu criador:

Foi um parto difícil. Eu nasci em agonia. Pura e terrível agonia. E com certeza este não é o homem Protheus que você imaginou. Este não é um triunfo dourado sobre a mortalidade. O *Adonais* lírico sobre o qual Shelley¹⁴ escreveu. Isso é abominável. (PENNY DREADFUL, 2014, *time-code da série: 00:08:26*).

Seus diálogos têm sempre um tom poético, o que parece ser resultado de seu contato com os textos de poetas românticos como Percy Bysshe Shelley, John Keats, William Wordsworth, William Blake entre outros, a que teve acesso após ser abandonado por seu criador. O confronto entre Frankenstein e sua Criatura acontece de modos diferentes de uma obra para a outra, conforme explanado na tabela a seguir, no romance de Shelley o embate ocorre no capítulo 10, enquanto na série televisiva desenvolve-se no episódio 3 da primeira temporada:

Narrativa Literária	Narrativa Televisiva
<p>“- Assim te livro, meu criador – disse ele e colocou suas odiosas mãos diante dos meus olhos, as quais afastei de mim com violência –, assim te tiro uma visão que abominas. Não podes, porém, ouvir-me e dar-me a tua compaixão. Peço-te isto pelas virtudes que eu antes possuía. Ouve a minha história; é longa e estranha, e a temperatura deste lugar não é adequada a tuas finas sensações; vem à cabana no topo da montanha. O sol ainda vai alto no céu; antes que ele desça para se esconder atrás dos precipícios nevados e ilumine o mundo, já terás ouvido a minha história e poderás tomar uma</p>	<p>Victor e a Criatura estão frente a frente. Victor ainda encontra-se abalado com o que aconteceu no seu último experimento. A Criatura se aproxima dele e fala – “Olhe para este rosto novo, não foi bem feito? A linguagem não sai melhor com a felicidade da expressão? Os olhos não são alertas? Não são os mesmos olhos que você olhou uma vez?” Caliban (a Criatura) põe as mãos sujas de sangue sobre o rosto de Victor Frankenstein e, aproximando-se dele, fala: “Ouça minha história de sangue.” (PENNY DREADFUL, 2014, <i>Time-code</i>00:07:30)</p>

¹⁴Percy Bysshe Shelley: marido de Mary W. Shelley, poeta, escritor, tradutor e ensaísta, um dos principais representantes da poesia lírica inglesa.

decisão. Está em tuas mãos decidir se deixarei para sempre a proximidade dos homens e levarei uma vida inofensiva ou me tornarei o flagelo de teus semelhantes e o autor de tua ruína.” (SHELLEY, 2012, p.81)	
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Victor Frankenstein, na narrativa de Shelley, sai de Genebra para estudar. Na faculdade, além de anatomia e filosofia natural, adquire interesse pela alquimia e necromancia. Dedicando-se aos mistérios da criação, Victor, por meio da energia elétrica aprende as técnicas de galvanismo para reanimar tecidos mortos. Ele sacrifica a proximidade com sua família e a própria saúde, após muitas experiências ele obtém sucesso.

Assim que fica consciente do que acaba de realizar, Victor Frankenstein é tomando de horror diante de sua criatura, abandonando-a e fugindo. Victor sofre as consequências por roubar da natureza o poder sobre a vida e a morte. Após instaurado o caos em sua vida, a punição pelo ato de desafiar as leis divinas se concretiza pelas mãos de sua criação. A Criatura mata William, fazendo com que Frankenstein retorne a Genebra, para próximo de sua família. Tornado o reencontro entre ambos inevitável.

Ao chegar na cidade Frankenstein descobre que Justine, a empregada da casa de seus pais, é acusada pela morte de seu irmão, e está sendo sentenciada a morte. Neste momento do romance Victor não tem mais dúvidas em relação da responsabilidade de ambas as mortes serem causadas pela Criatura a que ele deu vida e é diante dessas aterradoras verdades que acontece o primeiro contato entre Victor Frankenstein e sua Criatura. Então o leitor conhece a história por intermédio dos olhos da criatura.

A criatura pede a Victor que escute sua história. A narrativa da Criatura é carregada de lamento e dor, ela conta como conseguiu sobreviver ao abandono e a rejeição; como aprendeu a ler e a se defender dos homens; como descobriu sentimentos bons ao observar por uma fresta em uma choupana uma família de camponeses; e como os ajudou, sem que eles soubessem. Depois foi vítima da repulsa destes quando souberam que a Criatura os ajudava.

Confuso com seus sentimentos, a Criatura não entende seu lugar na sociedade e então decide buscar as respostas com seu criador. No caminho encontra o jovem William Frankenstein que, ao apresentar-se, desperta na Criatura os sentimentos de raiva, por acreditar que o jovem garoto seja filho de seu criador. Esse sentimento faz com que a Criatura mate o garoto.

No seriado *Penny Dreadful*, Victor Frankenstein não tem um irmão, e também não há um distanciamento de sua família, pois ele torna-se órfão ainda criança. Logo nos primeiros momentos do terceiro episódio vemos que o pequeno Victor Frankenstein encontra um cachorro em decomposição em um campo de papoulas, depois sua mãe é tomada por uma doença que a leva a morte muito rapidamente, deixando o jovem Frankenstein órfão. Após esses acontecimentos fatídicos e trágicos a criança toma interesse por livros de anatomia e ciências naturais.



Figura 10: O cachorro encontrado por Frankenstein. *Time-code* da série 00:03:35



Figura 11: Caroline Frankenstein em seu leito de morte. *Time-code* da série 00:05:30



Figura 12: Jovem Victor Frankenstein após ficar órfão dedica-se aos estudos das ciências naturais.
Time-code da série 00:06:32

Diferentemente do romance de Shelley, na série de John Logan não somos apresentados a outros personagens ou mesmo familiares do médico. Alguns

personagens que fazem parte da narrativa literária aparecem no seriado mais adiante como por exemplo Justine que é apresentada na terceira temporada da série. Os tempos de faculdade de Frankenstein também não são apresentados nesta primeira temporada. A história de Victor Frankenstein é apresentada de forma linear, no tempo presente, até o seu confronto com Caliban, o único momento que a série se utiliza de *flashback* para mostrar o que aconteceu com Frankenstein e Caliban.



Figura13: Victor Frankenstein e Caliban. Penny Dreadful/Showtime

Após assassinar Protheus, Caliban pede para Victor ouvir sua “história de sangue”, conta como foi a dor de seu nascimento, o sentimento ao ser abandonado por seu “pai criador” e depois a repulsa das pessoas que nas ruas ao lhe verem com a aparência de um monstro medonho afugenta-se. Também conta como ganhou o nome de Caliban de seu único amigo Vincent; e as influencias literárias que teve acesso no próprio laboratório de Frankenstein.



Figura 14: Nascimento da Criatura. *Time-code* da série 00:08:26

O laboratório onde nasce Caliban em *Penny Dreadful* é semelhante ao que descreve o narrador no romance de Mary Shelley:

Num quarto solitário, ou antes numa cela, na parte superior da casa, e separada de todos os outros aposentos por uma galeria e uma escada, montei a minha imunda oficina de criação. (SHELLEY, 2012, p.48).

A Criatura também parece ser semelhante em ambas as narrativas. Na narrativa de Shelley, encontramos a seguinte descrição da criatura:

Sua pele era amarelada mal cobria o entrelaçamento dos músculos e das artérias; os cabelos eram de um negro lustroso e liso; os dentes, de perlada brancura; mas essa exuberância apenas serviam para formar um contraste mais medonho com seu rosto enrugado, seus lábios retilíneos e negros e seus olhos aguados, que pareciam quase da mesma cor que as órbitas de um branco pardacento em que se encaixavam. (SHELLEY, 2012, p.48)

Na série, ao observamos a construção física da Criatura, percebemos que Logan se inspirou no texto de Shelley, nesse sentido, realizando uma tradução do momento do nascimento da Caliban de forma indicial, nos momentos em que são reproduzidos as descrições do romance pelo protagonista, e icônica quando há caracterização dos ambientes que se passa a narrativa, mantendo as características físicas descritas pelo protagonista da narrativa literária.



Figura 15: Caliban interpretado por Rory Kinnear. *Penny Dreadful/Showtime*

No que se refere a identidade do personagem Caliban, este apresenta uma “*identidade móvel*”, por meio da qual o indivíduo encontra-se fragmentado. Em seus estudos sobre questões da Pós-Modernidade o teórico jamaicano Stuart Hall (2005, p.7), explica que: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. Em outras palavras o sujeito encontra-se em uma crise de identidade, em que busca vias de manutenção psicológica, sobrevivência e adaptação em confronto com os valores de ser e estar inserido socialmente. Caliban não apresenta uma identidade unificada, ele não sabe a que lugar pertence e é essa busca pelo pertencimento que o motiva a realizar vingança contra seu criador Victor Frankenstein em ambas as narrativas – televisiva e literária. Caliban é um personagem que está em constante transformação, em transitoriedade da identidade, uma busca por seu lugar de pertencimento na sociedade.

Sem pretensão de julgar a qualidade da obra televisiva *Penny Dreadful*, é possível afirmar que a produção de John Logan, dentre tantas referências literárias utilizadas, se inspirou muito mais no romance de Shelley para construir a criatura. Os signos escolhidos por ele para criar a série vão ao encontro das descrições do

narrador o livro de Shelley. Mantendo as características das personagens, assim como as referências que influenciaram a escritora.

Isso tudo é possível graças ao grande número de signos que a atual obra dispõe para compor os personagens, como a trilha sonora, a maquiagem, a fotografia, os *closer* e outros recursos audiovisuais que a mídia fílmica é capaz de proporcionar.

Diante do que foi exposto até aqui, podemos concluir que a obra de John Logan pode ser comparada a uma tapeçaria fina formada por inúmeras referências capazes de deixar nós leitores e telespectadores fascinados pela maneira como são costuradas as poesias dos escritores românticos ingleses; as fascinantes descobertas científicas e tecnológicas; e os personagens dos grandes romances universais. No fundo os personagens de Logan são como nós: resquícios dos poetas românticos embriagados pelos enredos da literatura universal, vivendo em um mundo do qual somos responsáveis pelo nosso próprio caos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões sobre os estudos da tradução intersemiótica ao longo do tempo vem se tornando fundamentais para compreender a comunicação existente entre textos verbais e não verbais.

Em relação ao que nos propomos a fazer, apresentamos aqui uma reflexão da relação da série televisiva *Penny Dreadful*, produzida e roteirizada por John Logan, para o canal norte-americano *Showtime*, com a obra literária *Frankenstein or the Modern Prometheus*, escrita por Mary Shelley sendo possível compreender a diferença de signos entre as duas obras e como essa tradução foi feita.

Analisando a série do ponto de vista da teoria da tradução intersemiótica, podemos concluir que a produção de Logan optou por não traduzir a obra de Shelley integralmente para a tela, mas utilizar-se dela para criar sua própria narrativa; valorizando as referências aos poetas Clare, Blake, Wordsworth, Percy Shelley, Byron e outros presentes na obra da romancista. Essa valorização pode ser percebida nos diálogos das personagens, e até mesmo nos títulos dos episódios da série como no episódio seis da primeira temporada que é intitulado: “What death can join together” (o que a morte pode unir), referência ao trecho do poema de John Keats, *Adonais: An Elegy on the Death of John Keats*. São traduções intersemióticas que são percebidas pelo espectador que conhece as obras referenciadas e que, ao mesmo tempo podem passar despercebidas para os mais leigos na literatura inglesa.

No decurso deste trabalho, pudemos observar as diversas questões que permeiam a tradução intersemiótica dos personagens Victor Frankenstein e sua Criatura/John Clare/Caliban, do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, para o seriado *Penny Dreadful*, de John Logan. Para tanto, traçamos o seguinte percurso: Primeiro apresentamos como John Logan transpôs para a tela o confronto entre a Criatura e o seu Criador. Nesse processo, ele utilizou-se de signos verbais presentes na narrativa de Shelley para construir uma nova cena, possibilitando ao espectador relacionar a série ao romance. Em seguida, apresentamos o recurso de Logan para mostrar o nascimento da Criatura, o qual é feito por intermédio de *flashback* em que a Criatura que explica seu nascimento. Na série Logan também utiliza flashbacks para explicar ao espectador as circunstâncias em que nasceu Caliban.

Na tradução intersemiótica elaborada por John Logan encontramos também a reflexão levantada por Shelley em sua narrativa: os textos escritos por alguns poetas românticos citados no decorrer do romance influenciam na construção da personalidade das personagens; a partir das leituras, os personagens constantemente questionam o propósito de suas vidas e o mundo que os cerca, além de refletir sobre a imortalidade e a existência do bem e do mal dentro de cada um de nós. Como uma das protagonistas de *Penny Dreadful*, Vanessa Ives chega a afirmar, em seus discursos, que o pior monstro é aquele que vive na alma de cada um de nós, escondido no âmago de nosso ser e, quando vem à tona, pode revelar o pior que há em nossa existência humana.

4 REFERENCIAS

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. *In:_____ Cadernos de tradução* nº III. Florianópolis - SC: Universidade Federal de Santa Catarina: 1998

DINIZ, T. F. N. Tradução Intersemiótica. *In:_____ Cadernos de Tradução* nº VI. Florianópolis – SC: Universidade Federal de Santa Catarina: 2001.

DINIZ, T. F. N. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. *In:_____IV Congresso da ABRALIC*, 1995, São Paulo. **Literatura e Diferença: IV Congresso da ABRALIC**, São Paulo, Bartira Editora Grafica, 1994, p. 1001-1004. Disponível em: < <http://www.thais-flores.pro.br/antigo/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf> > Acesso em 10 de junho de 2018.

GENETTE, G. **Palimpsestos** - a literatura de segunda mão. [Tradução de Luciana Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho]. Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras, 2006.

GONÇALVES DA SILVA, T. M. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. *In:_____Rev. Anuário de Literatura v17n2*. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis - SC:2012.

HALL, S., **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HOLMES, J.S. **The Name and Nature of Translation Studies**. IN: Holmes, J.S., 1988.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York, Routledge, 2006.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

MARTHE, M., O dono da verdade. **Revista Veja**. São Paulo. Editora Abril. Edição 2431, nº 25, 24 de jun. 2015.

MOUNIN, G., **Les problèmes théoriques de la traduction**. Paris, 1964.

MOUREN, Y. **Le film comme hypertexte: typologie des transpositions du livre au film**. Paris, 1993.

OULTON, C. **Literature and Religion in mid-Victorian England: From Dickens to Eliot**. New York: Palgrave Macmillian, 2003.

OUSTINOFF, M. **Tradução: história, teorias e métodos**. [Tradução de Marcos Marcionilo]. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PENNY DREADFUL. **Inside Penny Dreadful**. 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wiKoAySh_el>. Acesso em 24 de abril de 2018.

PENNY Dreadful. Primeira temporada, 2014. Roteiro: John Logan. Direção: J.A.Bayona, Dearbhla Walsh, Coky Giedroyc, James Hawes. Produção: John Logan, Sam Mendes, Pippa Harris. Intérpretes: Eva Green, Josh Hartnett, Timothy Dalton, Rory Kinnear, Billie Piper. 3DVDs (480 min.).

PIERCE, C. S. **Semiótica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SHELLEY, M. W. **Frankenstein** - ou o Prometeu Moderno. [Tradução Roberto Leal Ferreira]. 2.ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

STAM, R. *et alii*, **Nuevos conceptos de la teoria del cine**, Barcelona, Paidós, 1992.

STAM, R. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THIELMAN, S. **Penny Dreadful Creator John Logan Explains Why He Loves Monsters**. *Adweek*. New York, 27 de jun. de 2014. Disponível em <<https://www.adweek.com/tv-video/penny-dreadful-creator-john-logan-explains-why-he-loves-monsters-158656/>> Acesso em: 27 maio de 2018.

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