



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TRADUÇÃO

ALICIA BEZERRA MAGALHÃES

**PSICOSE: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE AS OBRAS
ESCRITA E FÍLMICA**

JOÃO PESSOA

2020

ALICIA BEZERRA MAGALHÃES

**PSICOSE: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA ENTRE AS OBRAS
ESCRITA E FÍLMICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Tradução do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Bezerril Cardoso

JOÃO PESSOA

2020

Universidade Federal da Paraíba
Pró-Reitoria de Graduação Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Mediações Interculturais
Curso de Graduação em Tradução

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova
o Trabalho de Conclusão de Curso

Psicose: uma análise intersemiótica entre as obras escrita e fílmica

Elaborado por
Alicia Bezerra Magalhães

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Bacharel em Tradução.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Cristina Bezerril Cardoso – Orientadora – DMI/ UFPB

Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves – Banca Examinadora – DMI/ UFPB

Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis – Banca Examinadora – DMI/ UFPB

João Pessoa, 30 de março de 2020

RESUMO

Partindo dos conceitos de tradução intersemiótica criado por Roman Jakobson, foi feita uma análise do livro *Psicose*, de Robert Bloch, e sua adaptação para o cinema. É feita uma reflexão sobre os recursos utilizados por Bloch e aqueles utilizados por Alfred Hitchcock em sua adaptação desta obra. A partir de uma comparação entre texto fonte e sua tradução são identificados aproximações e distanciamentos entre as obras, de forma a compreender se houve ampliações e/ou reduções nos signos encontrados na obra fonte. Visto que Hitchcock procurou fazer de sua obra o mais próxima possível ao texto fonte, analisamos quais eram seus objetivos durante o processo de tradução e se eles foram alcançados.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Sinestesia. Terror. *Psicose*. Hitchcock. Adaptação.

ABSTRACT

From the concept of intersemiotic translation created by Roman Jakobson, we made an analysis of the film and the book *Psycho*. We made some reflections on the resources used by Robert Bloch, author of the book *Psycho*, and those used by Alfred Hitchcock in his translation of Bloch's work to the cinema. We made a comparison between the source text and its translation, identifying the similarities and differences between the works, in order to understand whether the meaning of the signs found in the source work were extended and/or minimized. Since Hitchcock sought to make his work as equivalent as possible to the source text, we analyzed what were his goals during the translation process and whether they were achieved.

Keywords: Intersemiotic translation. Synesthesia. Horror. *Psycho*. Hitchcock.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 7 |
| 2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO | 10 |
| 3. PSICOSE: LIVRO X FILME | 12 |
| 3.1 Resumo: Livro X Filme | 12 |
| 3.2 Robert Bloch | 13 |
| 3.3 Alfred Hitchcock e seu projeto | 14 |
| 4. ANÁLISE | 17 |
| 4.1 Semelhanças | 20 |
| 4.2 Diferenças | 22 |
| 4.2.1 Mudanças decorrentes da mídia | 23 |
| 4.2.2 Mudanças deliberadas | 29 |
| 4.3 Elementos simbólicos | 34 |
| 4.3.1 Foreshadowing | 34 |
| 4.3.2 Recursos complexos | 37 |
| 4.3.3 Metáforas | 42 |
| 4.3.4. Sinestésias | 44 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 47 |
| REFERÊNCIAS | 48 |

1. INTRODUÇÃO

Atualmente temos uma extensa gama de produções nos gêneros terror e suspense, chegando mesmo a produzir subgêneros como filmes *slasher*, que focam em assassinos em série; *gore*, que focam na violência gráfica; *whodunnit*, que focam em uma investigação para descobrir o culpado de um crime; *found-footage*, que possuem efeitos de filmagem caseira; entre outros. Um dos gêneros mais intrigantes e bem elaborados nos dias de hoje é o terror psicológico. Intrigante e bem elaborado, pois demanda uma inovação quanto à forma de contar a história proposta. Desde a utilização do simbolismo das cores, passando por recursos narrativos que podem impedir (ou não) que o espectador confie no narrador, até propostas mais sutis como objetos (ou personagens) com representações metafóricas.

Neste trabalho faremos uma análise comparada de uma obra que inovou o cinema de suspense e terror, o livro *Psicose* (1959), de Robert Bloch, e sua tradução homônima (1960) para o cinema, dirigida por Alfred Hitchcock. No caso, trataremos Hitchcock como tradutor, uma vez que ele foi o grande pensador da obra. Cada detalhe da produção, a coloração do filme, os sons, atores, cortes, direções de câmera e, portanto, a forma de contar a história foram decisões de Hitchcock. Tendo como base os estudos de Julio Plaza, Roman Jakobson, Charles S. Peirce e outros teóricos da tradução intersemiótica, observarei quais eram os objetivos do tradutor, e se foram alcançados, e farei uma comparação entre os recursos utilizados na obra literária com a finalidade de provocar uma reação no receptor e aquelas utilizadas em sua adaptação fílmica.

Terror, medo, espanto, não importa por qual nome seja chamado, é um dos sentimentos mais primitivos do ser humano. “Lovecraft apoia-se num truísmo ao dizer que o mais antigo e intenso sentimento experimentado pelo ser humano é o medo, e sua forma mais antiga e intensa é a do medo do desconhecido” (FRANÇA, 2008, p. 4). Hitchcock aparentava saber bem disso. Visto que o diretor procurou recursos tanto ligados ao contexto histórico-social do seu público alvo, controversos às crenças populares da época, para provocar medo nos receptores de sua obra. Diante do exposto foi escolhida *Psicose* por se tratar de uma obra que engloba todo esse sentimento. Além desta representação, a obra foi precursora de um conceito que é reproduzido na mídia do horror (psicológico ou não) até a atualidade, a figura da mãe que é simultaneamente admirável e maléfica.

Esta obra, ademais, foi reproduzida e homenageada por diversas vezes ao longo da história do cinema desde seu sucesso em 1960. O ângulo da câmera, o estilo de *close-up*, inspirações na intensidade do agudo violino que acompanha a cena do primeiro

assassinato, todos esses recursos serviram de inspiração em algum momento para grandes filmes de terror ou para paródias dos mesmos. “Desde 1960, algum diretor já filmou água saindo de um chuveiro a partir de algum ângulo que não aquele criado por Hitchcock?”¹ (LEIGH e NICKENS, 1995, p. 3)

Desde os tempos de Edgar Allan Poe ou de H.P. Lovecraft até a atualidade com Stephen King, temos estudos importantes sobre a forma de provocar o medo por meio das mídias. Desta forma acredito ser relevante para os Estudos da Tradução, principalmente na linha da intersemiótica, uma análise comparativa na qual predomina um sentimento tão primitivo e universal.

A tradução intersemiótica é uma das três modalidades de tradução classificadas por Roman Jakobson (1969). São estas a tradução interlinguística (tradução em sua forma mais conhecida, transposição de um texto entre línguas diferentes), a tradução intralinguística (transposição de um texto dentro da mesma língua) e a tradução intersemiótica (transposição de signos entre mídias). Neste trabalho, focaremos na tradução intersemiótica.

No que tange às Teorias da Tradução e seus estudos, relativamente pouco tem se falado sobre a tradução intersemiótica. Apesar de as pesquisas nesta área aparentarem estar em um ritmo crescente, ainda há grande possibilidade de estudo no que diz respeito às sinestésias² estimuladas pela escrita e pelo audiovisual; principalmente no que concerne à tradução de livro para filme, uma vez que procura-se transmitir com imagem e com som as sensações que o texto escrito pode provocar no leitor. Constatando esta lacuna, objetiva-se com este trabalho realizar uma análise intersemiótica entre texto literário e sua tradução como obra fílmica.

Estando ciente da infinidade de mídias (séries, *remakes*, sequências, homenagens...) que foram produzidas de forma a expandir o universo de *Psicose*, este trabalho se limitará apenas às obras iniciais, o livro e o primeiro filme. Para a análise dos dados encontrados serão utilizadas as operações de análise de tradução propostas por Brito (2006) somadas a relatos do próprio Hitchcock quanto aos seus objetivos ou de pessoas que interagiram com ele durante a produção do filme.

¹ As traduções deste trabalho do par linguístico inglês/português são de autoria de Alicia Bezerra Magalhães, salvo aquelas assinaladas com a autoria de outro tradutor. Original: “Since 1960, has any director filmed water shooting out of a shower head from any viewpoint except in the dead-on manner that Hitchcock devised?” (LEIGH e NICKENS, 1995, p. 3)

² Sinestesia é a recepção de uma informação que é direcionada a um dos cinco sentidos, mas que estimula outros além deste a que ela é direcionada. Por exemplo, um som pode evocar uma imagem ou uma imagem pode evocar um cheiro.

Ademais, é necessário lembrar que apesar de o preconceito comum entre os cinéfilos de que todo filme adaptado de um livro possui qualidade inferior ao seu original (BRITO, 2006, p.4), não é este o resultado esperado neste trabalho. Uma vez que, rigor quanto à sequência cronológica e transmissão perfeccionista da imagem apresentada no livro, por mais que possam ser vistos como sinais de equivalência, não são sinônimos de qualidade (tanto da perspectiva cinematográfica como no que diz respeito à transmissão da mensagem da obra literária). Como pontua França:

Afirmar que a reflexão crítica da narrativa de horror funda-se na recepção das obras implicaria dizer que a caracterização do gênero se dá menos pela observação de aspectos textuais e mais pela descrição das sensações experimentadas pelos leitores. Os efeitos de leitura determinariam tanto o juízo ontológico sobre a obra – se determinada narrativa seria ou não uma obra de “horror” – quanto seu juízo crítico – quanto mais **medo** inspirasse no leitor, mais bem sucedida ela seria. (FRANÇA, 2008, p. 1)

Dessa forma, livro e filme serão estudados aqui por meio de uma comparação, verificando suas semelhanças, diferenças (alterações derivadas da mídia ou alterações deliberadas), os simbolismos presentes (que podem estar contidos apenas no livro, apenas no filme ou em ambos) e a provável sinestesia possibilitada pela nova mídia. Estas características serão analisadas com base nas operações propostas e nas informações disponibilizadas pelo tradutor.

2. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO

Estudos sobre a tradução intersemiótica, pelo menos com esta nomenclatura, tiveram início nas reflexões de Jakobson.

A Tradução Intersemiótica ou ‘transmutação’ foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice versa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 2003, p. XI)

Jakobson propôs essa perspectiva com base nos estudos de Saussure e Peirce quanto à ideia de signo.

Plaza, por consequência, procurou compreender profundamente a ideia do que é (ou do que pode vir a ser) um signo e, a partir disso, discorrer sobre como o conceito de Jakobson de transmissão do signo entre as mídias pode ser visto como uma forma de tradução. Essa visão inspirou também Hutcheon e Einstein, vendo a intersemiótica como um sistema um pouco mais distante dos outros modos de tradução (inter e intralinguística). Essa é a linha que tende a ver a intersemiótica tanto como uma forma de tradução, mas, mais ainda, como uma forma de adaptação. Desta maneira, abrindo espaço para estudos não somente do signo em si, mas também das consequências desse signo em seu receptor. “Para Einstein (que via a arte como metáfora do organismo vivo), uma obra de arte viva era aquela que permitia uma interpretação do espectador, ao engajá-lo no curso de um processo de criação aberto.” (PLAZA, 2003, p. 2)

Retomando o conceito base que temos para a área, Roman Jakobson, em sua obra “Aspectos Linguísticos da Tradução” (1959), ao delinear os três tipos de tradução, cunhou o termo intersemiótica. Tradução intersemiótica se trata, pois, da tradução de signos entre mídias/sistemas diferentes, sendo um dos exemplos mais comuns, a tradução de livro para filme. Ou seja, nesse caso, seria a interpretação de signos verbais e sua transformação para signos não verbais.

Por se tratar da tradução entre mídias, existe uma infinidade de formas de expressão (muitas ainda a serem exploradas) que podem vir a ser uma tradução intersemiótica. Podemos tomar alguns exemplos como: música para filme, poesia para desenho, literatura para transmissão de rádio, quadrinhos para série, música para design gráfico, entre vários outros. Como afirma Almeida:

É possível que o signo assuma diversas formas perpassando pensamentos, imagens, e até mesmo construções sonoras. A música [por exemplo,] é uma linguagem que trabalha com signos que remetem a objetos de natureza sonora, rítmica, ou silêncio. (ALMEIDA, 2007, p. 3)

E como também afirma Oliveira:

É possível comunicar de outras maneiras, como através da linguagem visual e de outras linguagens que podem ser consideradas linguagens estéticas, ou seja, há diversos caminhos para a transmissão de uma mensagem, um conteúdo, uma ideia. (OLIVEIRA, 2013, p. 1)

Desta forma, é importante ver a intersemiótica não somente limitada ao âmbito da tradução, uma vez que existem teóricos da área, como Linda Hutcheon, por exemplo, que vieram a chamá-la de adaptação ou inspiração.

A relação entre o filme e a obra literária não pode ser mapeada nos mesmos termos de uma tradução interlinguística, da qual se espera maior proximidade. Novos significados são adicionados por meio dos outros modos semiótica envolvidos. Afinal, para este tipo de tradução é necessário levar em conta os diversos aspectos, tanto os que são inerentes ao texto fonte e a mídia em que ele é apresentado, como a situação extratextual em que será exposta a tradução.

Sobre o processo da tradução intersemiótica, Julio Plaza (2001, p. 30) nos afirma que:

[...] numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendências a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura.

Desta forma, não será vista como essencial a reprodução integral de todos os elementos da narrativa, da mesma forma que as possíveis inserções ou apagamentos serão analisados de acordo com sua importância e contribuição para a essência da história como um todo.

3. PSICOSE: LIVRO X FILME

3.1 Resumo: Livro X Filme

Filme e livro, de forma geral, possuem a mesma trama. Desta maneira, procurei resumir o enredo do livro, dando ênfase em algumas mudanças encontradas no filme, mas que, como veremos, não afetam a compreensão de que um é adaptação do outro.

Após roubar 40 mil dólares de seu patrão, Mary Crane (Marion Crane no Filme) parte numa fuga intensa. A secretária pretendia pagar as dívidas de seu namorado, Sam Loomis, para que pudessem, enfim, se casar. Em meio a sua fuga ela se depara com uma forte tempestade, faz uma curva errada e acaba no Motel Bates. O Motel Bates é um hotel de beira de estrada, quase abandonado devido a um desvio da rodovia. Mary é recepcionada pelo estranho, porém simpático, Norman Bates. Pouco depois de jantar na casa em que Bates mora com sua mãe, (no filme esta cena ocorre no escritório do hotel) Mary se arrepende de seu crime e decide devolver o dinheiro. Finalmente aliviada e livre de culpa, Mary decide tomar uma ducha. Porém, antes que pudesse finalmente se redimir, ou mesmo terminar seu banho, a moça é brutalmente assassinada pela figura de uma senhora. A única conclusão que podemos tirar é que Mary foi assassinada pela mãe de Norman, que é então acobertada pelo filho. Após o desaparecimento de Mary, seu chefe contrata o detetive Arbogast para encontrá-la, a fim de convencê-la a devolver o dinheiro sem envolver a polícia. Porém, quando o detetive tenta falar com a Sra. Bates, ele é, também, morto a facadas. E, mais uma vez, Norman se põe a esconder o estrago feito pela mãe. No entanto, a irmã e o namorado de Mary, Lila e Sam não aceitam se manter passivos na investigação e, assim que deixam de receber informações do detetive Arbogast, encontram-se com o xerife da região. Ao conversar com o xerife, descobrem que a mãe de Norman já está morta há mais de 10 anos. Logo, quando os três vão à casa dos Bates, dar continuidade à investigação, descobrem que Norman na verdade sofria de transtorno de múltiplas personalidades, sendo uma delas sua mãe. Norman rejeitou a morte de sua mãe e tinha conversas recorrentes com ela em sua mente, porém sempre que Norman se interessava por uma mulher, a personalidade da mãe ficava com ciúmes e a matava.

3.2 Robert Bloch

Robert Bloch (1917 - 1994) foi um premiado romancista e contista, mais conhecido por sua obra *Psicose*. Escritor de diversas obras de ficção científica, alguns anos após a morte de H. P. Lovecraft, grande influenciador de suas obras, ele passou a se interessar pelo perfil psicológico e padrões de comportamento de assassinos e psicopatas. Podemos ver o resultado dessa transição em algumas de suas publicações como *Yours truly, Jack the Ripper* (1943), na qual Bloch recria a vida do famoso assassino britânico, Jack, o estripador, e *The Scarf* (1947), obra que conta a história de um homem que se torna assassino devido aos traumas sofridos na infância. O próprio Norman - ou, mais especificamente, a parte dele que virava a mãe - deve sua existência a uma história de Bloch chamada *The Real Bad Friend*, sobre um homem aparentemente normal que tomava a personalidade de um amigo imaginário chegando a matar a própria esposa (LEIGH e NICKENS, 1995, p. 9)

Para sua obra *Psicose*, em especial, Bloch afirmou por diversas vezes ter se inspirado no macabro, e real, caso do psicopata Ed Gein.

No outono de 1957, Ed Gein, um faz-tudo de cinquenta e um anos, e um dos cidadãos mais solitários de Plainfield, foi preso por suspeita de ter assassinado Bernice Worden, uma comerciante de meia-idade. Com Gein sob custódia, autoridades locais realizaram uma busca em sua decrepita fazenda isolada e, durante o processo, tropeçou em uma das piores cenas de crime da história do país.

O corpo mutilado de Bernice Worden foi uma das descobertas. O seu torso sem cabeça foi encontrado estripado e pendurado numa roldana improvisada no salão Gein. [...]

Detalhes da vida secreta macabra de Gein chocaram os moradores locais e logo se tornou o foco da mídia nacional. Robert Bloch, um homem que residia próximo à cidade, fascinado pela 'noção de que o homem ao lado pode ser um monstro, livre de suspeitas, até mesmo no microcosmo fofoqueiro da vida da cidade pequena', utilizou Gein como modelo para a criação do menino da mamãe de *Psicose*, Norman Bates. [...]

No romance de Bloch - ao contrário da versão cinematográfica - Norman Bates tem várias das mesmas características que Ed Gein. Ambos são homens solitários de meia-idade, mentalmente e emocionalmente controlados por mães dominadoras, que odeiam o sexo e tem sempre uma bíblia à mão. Gein disse às autoridades que ele realizou suas atrocidades enquanto em um 'transe, uma espécie de blackout', e Norman bebe até atingir um estado semelhante como um prelúdio para cometer o assassinato. ³(LEIGH e NICKENS, 1995, p. 8-9)

³ Original: In the fall of 1957 Ed Gein, a fifty-one-year-old handyman, and one of the Plainfield's most solitary citizens, was arrested on suspicion of having murdered Bernice Worden, a middle-aged merchant. With Gein in custody, local police officials conducted a search of his isolated, decrepit farmhouse, and in the process stumbled upon one the ghastliest crime scenes in the country's history.

Bernice Worden's mutilated body was one of the discoveries. Her nudem headless torso was found disemboweled and hanging from a makeshift pulley on the Gein parlor. [...]

Details of Gein's ghoulish secret life appalled locals and soon became the focus of national media attention. Nearby resident Robert Bloch, fascinated by 'the notion that the man next door may be a monster, unsuspected even in the gossip-ridden microcosm of small-town life', utilized Gein as a blueprint for the

O interesse de Bloch por assassinos em massa tornou-se tal que ele mesmo chega a afirmar que não foi capaz de se tornar um, pela limitação de sua carreira de escritor (CARR, 1999).

3.3 Alfred Hitchcock e seu projeto

Alfred Joseph Hitchcock (1899 - 1980), também conhecido como “o mestre do suspense” foi um grande produtor e cineasta britânico que fez carreira da década de 1920 até 1970. Trazendo em seu currículo filmes aclamados como *Dial M for Murder* (Disque M para Matar) de 1954, *Rear Window* (Janela Indiscreta) de 1954, *Vertigo* (Um corpo que Cai) de 1958 e, naturalmente, *Psicose* de 1960.

Como podemos ver de forma muito marcada em seus filmes, Hitchcock tinha crenças que transpareciam em suas obras. Uma delas, por exemplo, é a ideia de que os Estados Unidos da época não estavam preparados para a potência da Segunda Guerra. Esse momento de iminência das armas nucleares levou os filmes de terror da época à representação do medo estilo “ciência que dá errado⁴” (78/52, 2017)⁵. Os filmes de terror ao longo dos anos sempre representaram um aspecto do medo corrente da massa. No caso da década de 1950, logo após a Segunda Guerra, esse medo era representado por animais que entravam em contato com a radioatividade ou então, pelas experiências nucleares que os tornavam versões gigantescas de si mesmos. Podemos ver essas representações nos pôsteres a seguir de filmes de terror dos anos 1950.

creation of Psycho’s murderous mama’s boy, Norman Bates. [...]

In Bloch’s novel - as opposed to the film version - Norman Bates has several of the same characteristics as Ed Gein. Both are middle-aged loners who were mentally and emotionally warped by sex-hating, bible-thumping, domineering mothers. Gein told the authorities that he performed his atrocities while in a ‘blackout kind of daze’, and Norman drinks himself into a similar state as a prelude to committing murder.

⁴ Mais um subgênero do terror. Este é caracterizado por cientistas que tenta fazer um experimento, mas este acaba saindo de controle e provoca consequências terríveis. Alguns exemplos desse subgênero são Frankenstein (1931) e Godzilla(1954)

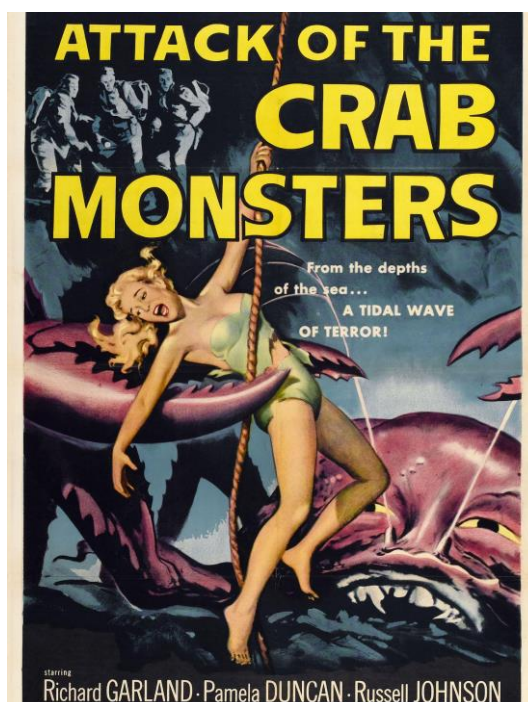
⁵ Citação ao documentário 78/52 (78/52. Direção de Alexandre O. Philippe. EUA: Produzido por Robert Muratore e Kerry Deignan Roy. Netflix (91 min).

Figura 1 - Poster do filme Tarantula (Homônimo no Brasil) de 1955



Fonte: Wikipédia⁶

Figura 2 - Pôster do filme Attack of the crab monsters (O ataque dos caranguejos gigantes em Portugal) de 1957.



Fonte: Site AdoroCinema⁷

⁶ Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tarantula_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tarantula_(filme))>. Acesso em: 20/03/2020

Figura 3- Pôster do filme The fly (A mosca de cabeça branca, no Brasil) de 1958.



Fonte: Site da Amazon⁸

Essa premissa envolve, entretanto, um mergulho no imaginário. A ameaça da “aranha gigante radioativa” acaba quando o receptor sai do cinema. O que Hitchcock propõe é uma ameaça à luz do dia. Em *Psicose*, ele mancha a imagem imaculada da mãe, da vida pacata da pequena cidade americana e mostra para os estadunidenses da época que eles não estão seguros em suas casas, nem com suas famílias e muito menos em seus banheiros. Consequentemente Hitchcock levanta a questão: quem é essa pessoa que mora ao lado? Pode ser apenas o vizinho acanhado e sua mãe, ou pode ser a mãe abusiva e seu filho — assassino — perturbado, que podem cruzar seu caminho a qualquer momento. Essa visão de que o estadunidense não está mais seguro nem dentro do box do próprio chuveiro é o que torna o medo, e mesmo a paranoia, muito real. Hitchcock traz o medo para fora do cinema.

Quanto ao envolvimento de Bloch, ele não foi necessariamente participativo na produção da adaptação de seu livro. Após a venda dos direitos sobre o livro, a reprodução da obra e a palavra final ficaram exclusivamente nas mãos de Hitchcock. Entretanto, mesmo com pouco contato com o autor, Hitchcock reproduziu a obra praticamente na íntegra. Salvo algumas alterações que, mais à frente, veremos que são inerentes desse modo de tradução.

⁷Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-111101/>>. Acesso em: 20/03/2020

⁸ Disponível em <<https://www.amazon.com/The-Fly-1958-Movie-Poster/dp/B07BQDSJN1>>. Acesso em: 20/03/2020

4. ANÁLISE

Como vimos nas seções anteriores, filme e livro estavam em consonância quanto à temática, aos objetivos e ao foco, de certa forma. Por esta razão, compreendemos que citar todas as semelhanças entre as duas obras seria excessivo, assim, nesta seção, serão pontuadas algumas das informações mais importantes.

É natural para a adaptação que, ainda que tencione reproduzir integralmente o seu texto fonte, ela não o faça. Isso decorre da dificuldade de transmitir em outra mídia algo que não foi originalmente pensado para ela ou para os recursos que esta tem disponível. Assim, é necessário contornar essa limitação e encontrar outros meios nessa nova mídia que indiquem para o receptor signos/sinais que o texto fonte. Como nos afirma Gerbase ao citar, respectivamente, Epstein⁹ e Eco¹⁰:

[...] Epstein sugere que o cineasta e o escritor moderno não devem simplesmente ‘contar a história’, e sim ‘indicar’ um determinado trajeto de fatos, detalhes e sensações. Eles devem deixar que o leitor e o espectador descubram a história, em vez de simplesmente consumi-la. (EPSTEIN *apud* GERBASE, 2009, p. 3-4)

[...] um dado sistema semiótico pode dizer seja mais, seja menos que um outro sistema semiótico, mas não se pode dizer que ambos sejam capazes de exprimir as mesmas coisas. (ECO *apud* GERBASE, 2009, p. 6)

Com base nessa perspectiva temos Bloch, que parece ter se interessado muito mais na figura de Norman enquanto um laudo médico. Assim, ele mostra um resultado, a morte de Mary ainda no terceiro capítulo, e leva o leitor a querer compreender a razão e as consequências daquele ato. Se mãe de Norman será pega e o que será feito. Bloch foca no psicológico individual de cada personagem, a visão de Norman sobre sua mãe, a visão de Sam sobre sua relação com Mary, a visão de Mary sobre sua vida e a situação em que ela se encontra, etc.

Ao passo que Hitchcock parece levar o espectador para viver uma jornada. No início do filme, o espectador é levado a pensar que se trata de um filme sobre um roubo, mas é surpreendido vendo que, na verdade, trata-se da história de um assassinato. Ele passa o resto da jornada tentando entender se esse malfeitor será descoberto e, por fim, é surpreendido mais uma vez ao ver que na verdade a história não era simplesmente sobre um assassinato, mas sobre um assassino e sua doença. Como comentam Leigh e Nickens (1995):

“Hitch era fascinado pela ideia de que a história começa como uma coisa - o dilema

⁹ EPSTEIN, Jean. O cinema e as artes modernas. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

¹⁰ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

de Marion - e então, depois de um terrível assassinato, torna-se outra coisa” ¹¹(LEIGH e NICKENS, 1995, p. 23)

Ambas as obras tangenciam a loucura de Norman, mas uma delas intriga o receptor quanto à explicação para a loucura e a outra choca-o com as consequências dessa loucura. É necessário esclarecer que ambas contêm elementos de intriga e de choque, porém cada uma na sua medida e focando nesses elementos de formas diferentes. Podemos, com isso, apresentar uma perspectiva de Plaza:

[...] embora seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado (PLAZA, 2001, p. 30)

As subseções a seguir serão um misto das classificações propostas por Brito (2006) e outras que foram julgadas relevantes para a compreensão do que de fato foi feito na narrativa do filme e o que esses elementos representam dentro da obra. O próprio Brito, ao propor a seguinte tabela, afirma logo em seguida em sua obra:

Quadro 1 - Quadro de operações proposto por João Batista Brito.

| Operação | Descrição |
|---------------------------------|--|
| Redução | Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme. |
| Adição | Elementos que estão no filme sem estar no texto literário |
| Deslocamento | Elementos que estão em ambos, filme e texto, mas não na mesma ordem cronológica ou espacial. |
| Transformação Propriamente Dita | Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes. |
| Simplificação | Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um ou mais elementos do romance. |

¹¹ Original: “Hitch was fascinated by the idea that the story starts out as one thing - Marion’s dilemma - then, after a horrible murder, turns into something else” (LEIGH e NICKENS, 1995, p. 23)

| | |
|-----------|---|
| Ampliação | Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance. |
|-----------|---|

Fonte: Literatura no Cinema (2006)¹²

Naturalmente, o quadro de categorias [acima] não esgota o fenômeno da adaptação, e o estudioso do assunto vai ficar à vontade para eventualmente descobrir por conta própria, na prática da análise comparativa entre romance e filme, novas categorias, ou se for o caso, subdivisões ou variações das aqui propostas. Como frisado, a intenção é apenas fornecer um instrumental mínimo em que o iniciante se apoie e do qual possa partir para um trabalho mais extensivo, aprofundado e consequente. (BRITO, 2009, p. 7-8)

¹² Disponível em: <<https://imagensamadas.com/livros/>>. Acesso em: 16/09/2019

4.1 Semelhanças

Embora uma tradução seja um produto final com objetivos e recursos muito diferentes do seu texto fonte, o que tratarei aqui como semelhanças são os momentos em que há uma intersecção entre as mídias tratadas neste trabalho. Essa intersecção traz uma variedade de possibilidades a serem exploradas pelo tradutor. As semelhanças aqui tratadas são apenas as formas como a intersecção foi aproveitada. Isso não significa que há uma forma certa ou errada de reproduzir esse elemento (ou mesmo que ele necessariamente deva ser reproduzido).

São extensos os relatos de obras fílmicas que não representaram sua inspiração literária com a aproximação desejada pelo público. Em geral receptores criticam negativamente filmes que prometem uma reprodução do enredo de uma obra literária, mas acabam oferecendo uma experiência demasiadamente distante daquela proposta pelo livro. Alguns exemplos desse efeito são: a obra de infanto-juvenil *Percy Jackson e o ladrão de raios* (2010), na qual o filme apresenta apenas algumas informações básicas da história, mas possui um enredo totalmente diferente; e o terror de Stephen King, *It: a coisa* (2017) e sua sequência *It - Capítulo Dois* (2019) que, na realidade, suprimiu elementos que tornariam a trama excessivamente complexa e que seriam repudiados na sociedade atual. Entretanto, é importante lembrar, como já foi citado anteriormente, que uma tradução que se distancia de seu texto fonte não se torna inferior em qualidade, uma vez que alterações, sejam quais forem, são inerentes ao processo de adaptação, além de que, frequentemente, podem ser induzidas por fatores externos ao desejo do tradutor.

No caso de *Psicose*, mesmo partindo de uma visão superficial de ambas obras, podemos notar que os pontos cruciais da história foram mantidos. Alguns pontos que podem ser citados facilmente são o roubo do dinheiro e seu contexto, a personalidade misteriosa de Norman, Sam e Lila sendo ativos na investigação do sumiço de Mary e o suspense criado até a revelação de quem é o verdadeiro assassino... O que nos leva a compreender que, de fato, se trata da mesma história.

Isso ocorreu devido ao desejo de Hitchcock de produzir um filme que fosse o mais próximo possível da história apresentada na obra de Bloch. Assim, ele pôde manifestar esse desejo para seu roteirista Joseph Stefano, que o reproduziu sem grandes problemas (CARR, 1999).

Alguns detalhes que valem a pena serem mencionados são, por exemplo, a minúcia

na reprodução dos quartos de Norman e de sua mãe. Eles foram apresentados assim como descrito no livro e representam, tanto na escrita quanto visualmente, a relação desequilibrada que possuíam. O quarto da mãe é descrito, e mostrado, como espaçoso, cheio de decorações peculiares e, aparentemente, confortável e bem conservado, enquanto que o de Norman, apesar de se tratar de um homem adulto, é apertado, desarrumado e cheio de elementos infantis. A partir desses detalhes, somos induzidos a pensar em como a personalidade da mãe era forte e dominadora na mente de Norman e o quanto ele era reduzido a apenas um garoto. Podemos ver a aproximação da imagem com os seguintes trechos do livro.

[...] A decoração daquele quarto já era bem antiquada muitos anos antes da morte da mãe de Bates. Ela achava que quartos como aquele não existiam há cinquenta anos. Um quarto que pertencia a um mundo de relógios de bronze dourado, estatuetas de porcelana, almofadinhas para alfinetes feitas de saches perfumados, tapetes vermelhos, cortinas ornadas de borlas, penteadeiras com tampos pintados e camas de dossel; um quarto com cadeiras de balanço, gatos de porcelana, colchas bordadas a mão e cadeiras excessivamente estofadas e encapadas. (BLOCH, 2003, p. 212)

Figura 4 - Quarto de Norma Bates, a mãe.



Fonte: Captura de tela feita pela autora¹³

¹³ Imagem adquirida por meio da plataforma de streaming Now Online. As imagens deste trabalho pertencentes ao filme foram capturadas pela autora no mesmo serviço de streaming, salvo aqueles assinalados com outras fontes.

[...] O dormitório de Bates – estranhamente exíguo, estranhamente apertado, com um estrado mais apropriado para um menino do que para um homem. Provavelmente ele sempre havia dormido ali, desde criança. A cama estava em desordem, com sinais de ter sido ocupada recentemente. (BLOCH, 2003, p. 212)

Figura 5 - Lila investigando o quarto de Norman



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 6 - Quarto de Norman



Fonte: Captura de tela feita pela autora

4.2 Diferenças

Seguindo o raciocínio proposto para a seção de semelhanças, as diferenças a seguir representam um momento de separação/distanciamento entre as mídias caracterizando a

diferenciação entre os recursos disponíveis para a tradução são diferentes daqueles disponíveis para a texto fonte. Assim, o que, mais a frente, chamarei de “mudança decorrente da mídia” representam recursos que se tornaram obrigatórios neste meio de comunicação e o que chamarei de “mudança deliberada” são momentos em que, diante das possibilidades de execução, foram escolhidos propositadamente recursos A ou B. Mais uma vez esclarecendo que não há um procedimento ideal a ser seguido e que tudo depende intimamente do que o tradutor tem como objetivo para seu produto.

Como já foi comentado anteriormente, o filme reproduzindo na mídia cinematográfica é uma versão muito próxima do texto fonte, no entanto há, como era de se esperar, alterações necessárias à obra cinematográfica. Tendo em vista que “a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos.” (PLAZA, 2001, p. 2) é natural do ser humano procurar diferentes formas de reler e de (re)interpretar a arte. Algo que é ainda mais acentuado no âmbito da intersemiótica visto que, como diz Plaza, ao citar Pignatari:

“na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas-conteúdo” (PIGNATARI *apud* PLAZA, 2001, p. 30)¹⁴.

4.2.1 Mudanças decorrentes da mídia

Tendo em vista a grande aproximação entre livro e filme, concluímos que as mudanças feitas ajudaram a realçar a mensagem do texto fonte. Inclusive, como veremos, elas contribuíram para transmissão do foco e da essência geral que Hitchcock tinha o objetivo de transmitir a partir de sua interpretação da obra de Bloch.

Uma mudança simples, por exemplo, foi o nome de Mary. Simplesmente pelo fato de que, na época, encontraram uma Mary Crane em Phoenix na lista telefônica. Assim, para evitar processos, o nome de Mary foi mudado para Marion.

A história, no livro, é contada por narradores personagens. Ainda que existam maneiras de mostrar essa visão subjetiva dos pensamentos individuais de cada indivíduo na mídia fílmica, Hitchcock optou por contar a história apenas apresentando fatos que podem ser observados pelo receptor. Este recurso pode se encaixar no que Brito (2006) chama de Transformação propriamente dita, elementos que, no romance e no filme possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.

¹⁴ PIGNATARI, Décimo. Nova linguagem, nova poesia. In: Teoria da Poesia Concreta. São Paulo, 1975, pois. 162

Muito do que foi explicado no livro por meio de cada narrador, mostrando seus pensamentos, teve que ser manifestado por falas ou atitudes concretas dos atores. O que pode ser apresentado apenas com a imagem, se mantendo ligado ao imaginário do livro foi mantido, tanto na atuação quanto no simbolismo presente em algumas cenas.

[...] Quando a mãe teve, enfim, o último ataque, depois de lidar com toda a organização do funeral, a volta de Lila e suas tentativas de arranjar um emprego, de repente lá estava Mary Crane olhando a si mesma no espelho e a contemplar seu rosto tenso e contorcido mirando-a de volta. Atirou no espelho qualquer coisa, partindo-o em mil pedaços, e soube que isso não era tudo: também *ela* estava se quebrando em cacos. [...]

Relanceou o olhar ao espelho retrovisor, onde captou o apagado reflexo do próprio rosto. Os cabelos pretos e as feições regulares eram ainda os mesmos, mas o seu sorriso desaparecera e os lábios cheios estavam apertados numa linha angustiada. Onde vira aquele rosto tenso e contorcido?

No espelho, depois da morte de mamãe, quando me vi reduzida a pedaços...
(BLOCH, 2013, p. 30-37. Grifo do autor)

Figura 7- Rosto de Marion durante sua fuga.



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Devido à necessidade de apresentar para o público algo que, no livro, se passa apenas na mente dos personagens, algumas atitudes de Norman, por exemplo, foram inseridas na trama. O personagem Norman, do filme, aparenta ser muito mais nervoso e falante para compensar os capítulos em que estamos dentro de sua mente e vemos sua fragilidade diante da mãe. Alguns exemplos são: na conversa que ele tem com Marion sua fala torna bastante explícito o quanto ele é dependente da mãe;

Figura 8 - Norman conversando com Marion em seu escritório. "Well, a boy's best friend is his mother"
(Bem, o melhor amigo de um garoto é sua mãe)



Fonte: Captura de tela feita pela autora

quando Marion sugere que eles comam dentro do seu quarto no hotel, Norman sente-se constrangido e faz com que eles comam no escritório do hotel ao invés de comer algo no quarto;

Figura 9 - Marion convida Norman para jantar no quarto.



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 10 - Norman sente-se constrangido com o convite de Marion



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 11 - Marion espera uma resposta de Norman



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Nessa conversa que, no filme, ocorre no escritório do hotel, Marion também precisou verbalizar a mudança de seus pensamentos. Até então o foco de Marion era fugir o mais rápido possível, de forma que a polícia não fosse capaz de segui-la. Porém, após conversar com Norman, ela decide que é melhor desistir do roubo e que ela vai devolver o dinheiro no dia seguinte.

Saindo da questão introspectiva dos personagens temos outra alteração, a ordem cronológica da história, pelo menos do início até por volta do terceiro capítulo. Este recurso, para Brito (2006), foi chamado de Deslocamento, elementos que estão em ambos, filme e texto, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial. No livro, temos um narrador onisciente, mas que altera entre os pontos de vista dos personagens.

No primeiro capítulo temos a visão de Norman como principal. Ele narra uma discussão com sua mãe, que ocorre pouco antes da chegada de Mary ao hotel. No segundo e terceiro capítulos temos a narração de Mary como principal. O segundo capítulo inicia com Mary já na estrada, pouco antes de se perder por conta da chuva. Nele, Mary reflete sobre os passos que tomou até chegar naquele ponto. Ela dá seu contexto: a morte da mãe; a necessidade de trabalhar arduamente para cuidar da irmã mais nova; a forma como seu patrão e os clientes são mesquinhos, avarentos e inescrupulosos; seu namorado que precisava pagar as dívidas do falecido pai e só se casaria depois que essas fossem quitadas. Mary também explica como roubou o dinheiro de seu patrão, reflete sobre o que fará em seguida e sobre a culpa que sente. No terceiro capítulo, Mary conversa com Norman e vê como a vida dele é triste e solitária. A visão desse estranho sofrido a faz mudar de ideia sobre o dinheiro, ela decide devolvê-lo e esperar seu namorado quitar as dívidas de forma

honestas. Ela entra no chuveiro para “tirar a sujeira do corpo, assim como iria limpar a alma” (BLOCH, 2013, p. 54), mas durante o banho ela é morta e tem sua cabeça decepada.

Este trecho inicial é alterado no filme. Na cena de abertura, ao invés de Norman “e sua mãe”, temos Mary e Sam deitados na cama conversando sobre sua relação, o desejo de Mary de não se encontrar mais em segredo e se casarem. Em seguida vemos Mary em seu trabalho e assistimos todo o desenrolar do roubo e da fuga, ou seja, não temos o flashback proposto pelo livro.

Até esse trecho do filme não temos praticamente nenhuma informação sobre a vida de Marion. Compreendemos que seu chefe não ganha pouco, seus clientes são demasiadamente gananciosos e que Marion deseja se casar com Sam, mas não o faz devido às dívidas que ele possui. Para criar uma crescente tensão, sem fazer uso da introspecção presente nesse capítulo do livro, foram inseridos acontecimentos que indicariam que Marion poderia ser descoberta. Além da tensão do roubo por si só, o chefe de Marion a vê no carro saindo da cidade, um policial a faz parar no meio da estrada, esse mesmo policial a segue e a observa enquanto ela vende seu carro e compra um novo no meio do caminho, até mesmo o vendedor de carros usados diz para Marion “I’m in no mood for trouble!... They always say that the first customer of the day is the most trouble” (Eu não estou querendo problema!... Sempre dizem que o primeiro cliente do dia é o que dá mais problema).

Figura 12 - O chefe de Marion a vê saindo da cidade



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 13 - O policial observa Marion trocando de carro



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 14 - O vendedor de carros atende Marion. "I'm in no mood for trouble." (Não estou querendo problema)



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Por vários minutos o semblante de Marion aparece cada vez mais preocupado à medida que ela segue com a fuga. Após a conversa que tem com Norman, somos levados a seguir uma linha de raciocínio em que Marion decide devolver o dinheiro. Ela entra no banho e, pela primeira vez até então, vemos Marion sorrindo. Para logo em seguida ser morta pela mãe de Norman.

Figura 15 - Durante o banho, Marion sorri pela primeira vez.

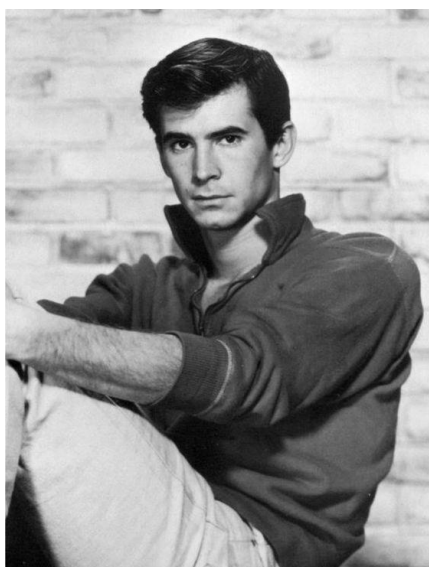


Fonte: Captura de tela feita pela autora

4.2.2 Mudanças deliberadas

Uma das mudanças principais, se não a mais impactante, é a escolha do ator para o papel de Norman Bates. Na obra de Bloch, Norman é descrito como um homem gorducho, calvo, de óculos, que se amedronta ao ver qualquer figura feminina; nada parecido com o galante Anthony Perkins, que deu vida ao personagem nos cinemas.

Figura 16 - Anthony Perkins



Fonte: Pinterest¹⁵

Essa operação chamaremos aqui de Alteração, uma vez que os conceitos de Brito (2006) tornam-se limitantes nesta situação. Essa operação não reduz (simplificação) nem aumenta (ampliação) o significado da figura de Norman Bates, apenas a modifica, ressignificando uma parte desse personagem.

¹⁵ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/420312577693033958/>>. Acesso em 20/03/2020

Hitchcock e Joseph Stefano, roteirista de *Psicose*, ao decidir escalar Perkins intensificam para o receptor a ideia apresentada por Bloch de que “o mal mora ao lado”. Ainda que Bloch tenha aproximado mais sua história à de Ed Gein, seu Norman pouco atraente poderia se tornar muito mais suspeito para o público de Hitchcock do que uma senhora que se quer vemos ao longo do filme.

Joseph Stefano continuou: 'Hitchcock me perguntou por que eu não gostava do Norman Bates [no romance]. Eu disse, 'Bom, ele não é simpático. Ele não é atraente, ele bebe' E Hitch perguntou, 'O que você acha de Tony Perkins?'

Eu adorei aquilo. 'Ah, sim! É disso que eu estou falando. ' Eu não sabia que queria Tony Perkins, eu só sabia que queria um homem simpático. ¹⁶(LEIGH e NICKENS, 1995, p. 37. Grifo do autor)

O método e o impacto da morte de Mary foram pontos importantes que também foram alterados no filme.

Não podia ouvir nada além do barulho da água, e o banheiro começou a encher de vapor.

Foi por isso que não percebeu a porta abrir, nem o som de passos. Logo que as cortinas do chuveiro se abriram, o vapor obscureceu o rosto.

Então ela viu - um rosto, espiando entre as cortinas, flutuando como uma máscara. Um lenço escondia os cabelos e os olhos vidrados a observavam, inumanos. Mas não era uma máscara, não podia ser. Uma camada de pó dava à pele uma brancura de cadáver; havia duas manchas de ruge nas maçãs do rosto. Não era uma máscara. Era o rosto de uma velha louca.

Mary começou a gritar. A cortina se abriu mais e uma mão apareceu, empunhando uma faca de açougueiro. E foi a faca que, no momento seguinte, cortou seu grito.

E a sua cabeça. (BLOCH, 2013, p. 55)

Como podemos ver, a fatídica cena do chuveiro em seu original é bastante curta e clara. Passamos a maior parte do tempo vendo Mary tentando decifrar o rosto de seu assassino do que recebendo o impacto de sua morte. Por outro lado, a cena é muito mais longa e agressiva no roteiro e na execução do filme.

INTERIOR MARY NO CHUVEIRO

Vemos a porta do banheiro ser aberta lentamente. O barulho do chuveiro abafa qualquer som. A porta é, então, lenta e cuidadosamente fechada, e vemos a sombra de uma mulher surgir sobre a cortina do chuveiro. As costas da Mary estão viradas para a cortina. A claridade branca do banheiro é ofuscante. De repente, vemos uma mão agarrar a cortina do chuveiro e arrancá-la.

CORTAR PARA:

MARY - CLOSE UP EXTREMO

Quando ela se vira escutar o som da cortina do chuveiro sendo arrancada. Um olhar de puro horror irrompe em seu rosto. Um gemido terrível começa a sair de sua garganta. Uma mão entra na cena. A mão segura uma enorme faca de pão. O brilho da lâmina quebra a tela para uma claridade prateada quase total.

AS FACADAS:

A impressão de uma faca cortando, como se atravessasse a própria tela, rasgando o filme. Por cima disso, os gritos. E, então, silêncio. E depois o terrível som do corpo de Mary caindo na banheira.

16 Original: Joseph Stefano continued: ‘Hitchcock asked me why I didn’t like Norman Bates [in the novel]. I said, ‘Well, he’s not sympathetic. He’s unattractive; he drinks.’ And Hitch asked, ‘How would you feel about Tony Perkins?’ I jumped at that. ‘Oh, right! That’s what I’m talking about.’ I didn’t know I wanted Tony Perkins, I just knew I wanted a sympathetic man. (LEIGH e NICKENS, 1995, p. 37)

ÂNGULO INVERSO

O clarão branco, o borrão da água do chuveiro, a mão puxando a cortina do chuveiro para trás. Conseguimos apenas um vislumbre do assassino. Uma mulher, seu rosto contorcido, sua cabeça com o cabelo selvagem. Como se ela estivesse usando uma peruca. E então vemos apenas a cortina, jogada na banheira, e ouvimos a intensidade da água do chuveiro. Por cima da barra da cortina vemos a porta do banheiro abrindo novamente e, depois de um momento, ouvimos o som da porta da frente batendo.

CORTAR PARA:

O cadáver

Deitado meio dentro, meio fora da banheira. A cabeça caída, tocando o chão, o cabelo molhado, um olho bem aberto, como se tivesse saltado da cavidade ocular, um braço largado no chão, imóvel e molhado. Escorrendo pela lateral da banheira, vindo espesso e escuro ao longo da porcelana, vários pequenos fios de sangue. A CÂMERA SE AFASTA do corpo, viaja lentamente através do banheiro, passa pelo vaso sanitário e vai em direção ao quarto.¹⁷ (78/52, 2017)

A cena do chuveiro é muito mais longa no roteiro, ainda que tenha resultado em uma cena de apenas 2 minutos e 30 segundos. É válido mencionar, na verdade, que na cena do chuveiro, a faca nunca atinge o corpo.

Eu acredito em colocar o terror na mente do público, mas não necessariamente na tela. [...] A intenção era fazer as pessoas gritarem, mas não mais do que elas gritariam em uma montanha russa. [...] Então, esse filme tem uma cena terrível de uma moça sendo assassinada no chuveiro. Bem, eu, deliberadamente, fiz essa cena bastante intensa. Mas, a medida que o filme era revelado, eu fui colocando menos e menos terror físico, porque eu estava deixando isso para a mente do público. E, a medida que o filme seguia, havia cada vez menos violência, mas na mente do espectador a tensão aumentou consideravelmente. Eu transferei a tensão do filme para as mentes deles. Então, no final, eu já não tinha violência alguma, mas o público estava gritando de medo... Ainda bem!¹⁸(HITCHCOCK, 1964)

¹⁷ Original: INTERIOR MARY IN SHOWER

We see the bathroom door being pushed slowly open. The noise of the shower drowns out any sound. The door is then slowly and carefully closed and we see the shadow of a woman fall across the shower curtain. Mary's back is turned to the curtain. The white brightness of the bathroom is almost blinding. Suddenly we see the hand reach up and grasp the shower curtain and rip it aside.

CUT TO:

MARY - EXTREME CLOSE UP

As she turns in response to the feel and sound of the shower curtain being torn aside a look of pure horror erupts in her face. A low terrible groan begins to rise up out of her throat. A hand comes in the shot. The hand holds an enormous bread knife. The flint of the blade shatters the screen to an almost total silver blankness.

THE SLASHING:

An impression of a knife slashing as if tearing at the very screen, ripping the film. Over it the brief gulps of screaming. And then silence. And then the dreadful thump as Mary's body falls in the tub.

REVERSE ANGLE

The blank whiteness, the blur of the shower water, the hand pulling the shower curtain back. We catch one flicker of a glimpse of the murderer. A woman, her face contorted with madness, her head wild with hair. As if she were wearing a fright-wig. And then we see only the curtain, closed across the tub, and hear the rush of the shower water. Above the shower-bar we see the bathroom door opening again and after a moment we hear the sound of the front door slamming.

CUT TO:

The dead body

Lying half in, half out of the tub. The head tumbled over touching the floor, the hair wet, one eye wide open as if popped, one arm lying limped and wet along the tiled floor. Coming down the side of the tub, coming thick and dark along the porcelain, we see many small threads of blood. CAMERA MOVES away from the body, travels slowly across the bathroom, past the toilet, out into the bedroom." (78/52, 2017)

¹⁸Original: I believe in putting the horror in the mind of the audience and not necessarily on the screen. [...] it was intended to cause people to scream and yell and so forth, but no more than they scream and yell on the

O ângulo da câmera e os cortes extremamente curtos ($\frac{3}{4}$ de segundo por corte) provocam uma perspectiva sugestiva para o espectador.

É preciso ‘fervilhar’ como na vida, fazer que detalhes se sucedam ininterruptamente. Só depois é que se tem a ‘impressão geral’ da obra. *Cinema e letras, tudo se mexe*. [...] É comum o uso de planos muito curtos (com um segundo de duração, ou até menos do que isso), o que confere um ritmo por vezes alucinante à narrativa (EPSTEIN *apud* GERBASE, 2009, p. 4)¹⁹

Ainda que a faca nunca atinja o corpo temos a impressão de que Mary foi esfaqueada repetidas vezes. Assim, como podemos ver, Hitchcock intencionalmente removeu cada vez mais a violência visual contida na cena. Desta forma, ele faz com que o receptor sinta uma tensão e uma agressividade, que sequer está presente visualmente. Inclusive, esse objetivo fez com que fosse alterada a forma como Marion morre. No livro, Mary chega a ser decapitada, mas, em decorrência dessa redução do aspecto visualmente grotesco no filme, somos levados a pensar que ela é esfaqueada. No caso, somos apenas induzidos a esse pensamento, pois a redução do grotesco chega ao ponto de que, na verdade, a faca nunca atinge o corpo. Ao utilizar os cortes extremamente curtos somos induzidos a completar mentalmente a ideia das repetidas facadas, criando um perfeito equilíbrio entre o medo e a repulsa.

Filmes de terror giram em torno de monstros, o medo da morte e a transgressão de limites, e eles procuram assustar sua audiência por meio do ‘nojo’ ou do ‘susto’ (alguns combinando esses dois fatores). O primeiro se refere à utilização do choque por meio de demonstrações gráficas de violência sanguinolenta - como é visto na tortura sádica dos mochileiros em *O Albergue* (Eli Roth, 2005), que mostra membros sendo arrancados e olhos sendo cortados do nervo óptico. O segundo se refere à construção do medo por meio de clima e suspense, sem derramamento de sangue. Algo que é alcançado brilhantemente em *O Sexto Sentido* (M Night Shayamalan, 1999) com os encontros arrepiantes com as ‘pessoas mortas’. Em filmes de susto, o que é mais perturbador, geralmente é o que o espectador não vê.²⁰(RYAN, 2014, p. 1)

Além do que foi feito na cena do chuveiro, temos o elemento paratextual do filme. Existiam placas na entrada dos cinemas e uma gravação do próprio Hitchcock, também na

switchback railway. [...] Now, this film had a horrible scene at the beginning with a girl being murdered in a shower. Well, I deliberately made that pretty rough, but as the film developed, I put less and less physical horror into it because I was leaving that in the mind of the audience and, as the film went on, there was less and less violence but the tension, in the mind of the viewer, was increased considerably. I was transferring it from the film into their minds. So, towards the end, I had no violence at all. But the audience by this time was screaming in agony... thank goodness! (HITCHCOCK, 1964)

¹⁹ EPSTEIN, Jean. O cinema e as artes modernas. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

²⁰ Original: Horror films revolve around monsters, the fear of death and the transgression of boundaries, and they aim to scare audiences through ‘gross-out’ or ‘creep-out’ factors (some combine both). The former refers to shocking and graphic portrayals of gore and violence – as seen in the sadistic torture of backpackers in *Hostel* (Eli Roth, 2005), which depicts limbs being hacked off and eyes being cut from nerve endings. The latter refers to the crafting of fear through mood and suspense without explicit bloodshed, achieved brilliantly in *The Sixth Sense*’s (M Night Shyamalan, 1999) chilling encounters with ‘dead people’. In creep-out films, it is often what viewers don’t see that is most disturbing. (RYAN, 2014, p. 1)

entrada dos cinemas, avisando que não seria permitida a entrada de ninguém uma vez que a sessão tivera começado.

Como a Mary foi interpretada pela Janet Leigh, uma atriz aclamada pela mídia da época, portanto havia uma expectativa de que muitas pessoas iriam ver o filme por causa dela. E havia uma preocupação no impacto do filme, de forma que Hitchcock não queria ninguém entrando atrasado no filme e perguntando onde estava Janet Leigh e tirando a atenção das pessoas do restante da história, pois ela foi morta logo no início do filme. (Hitchcock, 1966)

Figura 17 - Placa do lado de fora da sala de cinema.²¹

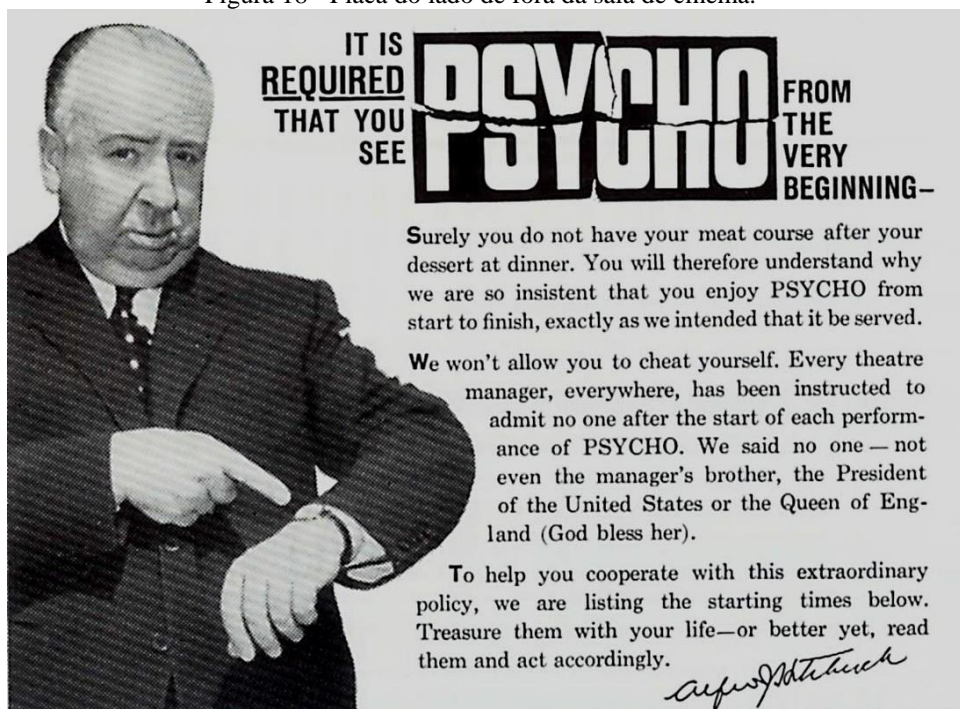


Fonte: Site Syfy²²

²¹ Não vamos permitir que você se engane! Você deve assistir *Psicose* desde o começo para desfrutá-lo completamente. Portanto, você não poderá entrar no cinema depois de começada a sessão. Ninguém poderá entrar - ninguém mesmo - nem o irmão do gerente, nem o presidente dos Estados Unidos, nem mesmo a Rainha da Inglaterra (Deus a abençoe)!

²² Disponível em <<https://www.syfy.com/syfywire/firsts-psycho-the-first-film-to-demand-theatrical-showtimes>>. Acesso em 20/03/2020.

Figura 18 - Placa do lado de fora da sala de cinema.²³



Fonte: Site Syfy²⁴

4.3 Elementos simbólicos

Nesta seção serão comentados elementos simbólicos, tanto no livro quanto no filme. Bloch não foi nada sutil ao produzir metáforas em sua obra, chegando quase a explicar para o leitor a conexão entre a expressão figurada e a situação que ela representa, enquanto Hitchcock apenas insinua a presença de elementos que significam outras coisas. Elementos esses que variam entre foreshadowing, as metáforas presentes no livro, objetos dispostos no cenário que possuem um significado mais profundo, entre outros recursos.

4.3.1 Foreshadowing

Este recurso é a apresentação de um ponto importante para a trama, ou de algum elemento que será retomado mais à frente, num contexto que ele passe quase despercebido. É uma espécie de dica sobre algum elemento que virá apenas mais adiante na história. Essa

²³ É obrigatório que você assista *Psicose* desde o começo. Claro que, no jantar, você não come a sobremesa antes do prato principal. Logo, você deve entender porque insistimos que você saboreie *Psicose* do começo ao fim, exatamente da maneira que é servido.

Não vamos permitir que você se engane. O gerente de cada cinema, em todo lugar, foi instruído para barrar a entrada de qualquer um após o início de cada sessão de *Psicose*. Ninguém poderá entrar nem o irmão do gerente, nem o presidente dos Estados Unidos, nem mesmo a Rainha da Inglaterra (Deus a abençoe). Para ajudá-lo a seguir esta regra, estão listados abaixo os horários de início das sessões. Guarde-os com sua vida, ou melhor, leia e aja de acordo.

²⁴ Disponível em <<https://www.syfy.com/syfywire/firsts-psycho-the-first-film-to-demand-theatrical-showtimes>>. Acesso em 20/03/2020.

estratégia provoca no receptor algo próximo à sensação de um déjà vu. Em *Psicose* Bloch demonstrou pouco interesse nesse efeito de paralelos ao longo do enredo. Hitchcock, por outro lado, produziu vários exemplos desse efeito. Trataremos de alguns aqui por ordem de aparição.

Na primeira parte do filme e durante o trailer temos algumas referências ao banheiro. O chuveiro aparece ao fundo, próximo à Marion, no filme, e existem duas menções ao banheiro durante o trailer. Já indicando a importância que o banheiro terá para o desenrolar da trama. O próprio Norman, ao apresentar o quarto para Marion apenas aponta para o banheiro, ele nem completa a frase: “E aqui está o...[banheiro]”.

Figura 19 - Chuveiro sobre a cabeça de Marion



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 20 - No trailer de *Psicose*, Hitchcock chamando a atenção para o banheiro pela primeira vez



Fonte: Captura de tela feita pela autora²⁵

²⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II>>. Acesso 20/03/2020

Figura 21 - No trailer de *Psicose*, Hitchcock chama a atenção para o banheiro pela segunda vez



Fonte: Captura de tela feita pela autora²⁶

Durante as interações entre Norman e Marion, Norman dá diversos sinais em sua fala de que há algo de errado com sua mãe. Desde jogos de palavra como “My mother... Well, she isn't quite herself today” (Minha mãe... Bem, ela está um pouco for a de si hoje) até insinuações como “She just goes a little mad sometimes. We all go a little mad sometimes” (Ela só enlouquece um pouco as vezes. Todos nós enlouquecemos um pouco as vezes).

Na loja de Sam uma senhora comenta sobre o veneno de rato. Algo que, sequer, contribui para a cena e os acontecimentos desse trecho do filme. No entanto, já no final do filme, ao explicar a situação psicológica de Norman, o psicólogo da polícia conta que Norma Bates, a mãe de Norman, e Joe Considine, companheiro de Norma, morreram por envenenamento; utilizando precisamente um veneno para rato.

Em seguida temos Norman, que por conta da forte chuva, não escutou a chegada de Mary. Em paralelo, ela não o escuta entrando no banheiro por conta do barulho forte do chuveiro.

²⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II>>. Acesso em 20/03/2020

4.3.2 Recursos complexos

O que foi definido aqui por recurso complexo são elementos simbólicos presentes no livro e no filme que, sem uma pesquisa sobre seu significado ou uma observação mais atenta, poderiam passar despercebidos numa leitura superficial das obras.

No caso temos, em primeiro lugar, um elemento que Hitchcock ressalta desde o trailer. Uma pintura que esconde o buraco feito na parede por Norman, para observar o quarto ao lado.

Figura 22 - No trailer de *Psicose*, Hitchcock chama a atenção para a importância do quadro



Fonte: Captura de tela feita pela autora²⁷

Figura 23 - No filme, Norman retira o quadro para revelar um buraco na parede



Fonte: Captura de tela feita pela autora

²⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II>>. Acesso em 20/03/2020

Tendo sido reproduzida várias vezes ao longo dos anos, essa pintura se chama Susana e os anciãos. A obra mostra a história de uma moça que se banhava num rio e dois velhos param para observá-la. Desejando o corpo de Susana, os velhos a encurralam e tentam chantageá-la para que ela se entregue a eles.

Figura 24 - Pintura Susana e os anciãos



Fonte: Site da internet²⁸

Como podemos ver, nessa reprodução escolhida por Hitchcock, os homens chegam a agarrar Susana, implicando mesmo em uma representação de estupro. A história e ideia do quadro representa o voyeurismo e Norman tira o quadro para tornar-se um voyeur. (78/52, 2017)

Em segundo lugar, o olhar, no filme, é um elemento muito forte. A todo momento o receptor recebe olhares diretos. Não somente olhares que representam tensão e medo, como o olhar de Marion ao fugir com o dinheiro ou como o olhar de Lila ao observar a mansão Bates ou mesmo o olhar de Marion e Arbogast ao serem mortos, mas estão presentes, também, olhares acusadores como o do policial ao observar Marion ou Arbogast ao encontrar Lila e Sam.

²⁸ Disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-alfred-hitchcocks-art-collection-fake-picasso-authentic-paul-klees>>. Acesso em 20/03/2020

Figura 25 - Olhar de Marion depois de morta



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 26 - Olhar de Arbogast ao ser assassinado.



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 27 - Lila aproximando-se da casa dos Bates.



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 28 - Policial ao parar Marion na estrada



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 29 - Detetive Arbogast ao encontrar com Sam e Lila



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Ademais, outros elementos são direcionados para o receptor, de forma que ele sempre sente, ainda que por meio de sugestões subliminares, que ele está sendo observado. Essa situação além de fazer com que o espectador se sinta incluído na cena, quase como uma quebra da quarta parede, faz com que ele se sinta vítima dessa agressão/acusação.

Figura 30 - Águia empalhada direcionada ao espectador



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 31 - Facada direcionada ao receptor



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 32 - "Olhar" do cadáver de Norma Bates



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 33 - Estátua de cupido direcionando a flecha ao receptor



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 34 - Estátua de cupido direcionando a flecha para o receptor



Fonte: Captura de tela feita pela autora

4.3.3 Metáforas

Como citamos na introdução desta seção, Bloch dispôs diversas metáforas em sua obra. Em alguns trechos vemos comparações muito claras entre o modo como o psicológico do personagem se encontra e objetos que se encontram ao seu redor. Alguns exemplos são:

[...]Quando a mãe teve, enfim, o último ataque, depois de lidar com toda a organização do funeral, a volta de Lila e suas tentativas de arranjar um emprego, de repente lá estava Mary Crane olhando para si mesma no espelho e a contemplar seu rosto tenso e contorcido mirando-a de volta. Atirou no espelho qualquer coisa, partindo-o em mil pedaços, e soube que isso não era tudo: também *ela* estava se quebrando em cacos.” (BLOCH, 2013, p. 30)

Esse trecho em particular possui um equivalente não tão óbvio na tradução. Durante

a fuga, Marion chega até o Motel Bates devido a uma forte tempestade que cai sobre ela na estrada. Ainda que a tempestade também esteja presente nesse trecho do livro, na tradução ela é ressignificada. Assim, nesse momento, a chuva representa o estado psicológico tempestuoso de Marion. Ela se sente afogada em sua culpa pelo crime. Essa operação se encaixa no que, para Brito (2006), é chamado de Transformação Propriamente Dita.

Figura 35 - Chuva forte



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Figura 36 - Semblante de Marion durante a tempestade



Fonte: Captura de tela feita pela autora

Ademais, o banho de Marion, no livro, representa sua culpa indo embora. Ela havia decidido devolver o dinheiro e no banho ela lava o que estava deixando-a suja, no caso, seu crime.

[...] Era tudo uma loucura.

Mas era tarde demais para fazer alguma coisa.

Ou não?

[...] se saísse às nove e fosse direto chegaria na cidade de volta na segunda-feira de manhã cedo. Antes de Lila chegar de Dallas, antes de o banco abrir. Poderia depositar o dinheiro e ir direto para o escritório. [...]

Mary se levantou.

Era isso que ia fazer.

E sentiu-se novamente com dois metros [de altura]. [...]

Tornou a rir. Era bom ter dois metros de altura, mas a questão era: será que caberia no box do chuveiro? Era o que ia fazer agora, tomar um bom e longo banho quente. Tirar a sujeira do corpo, assim como iria limpar a alma. *Você vai ficar limpa, Mary. Limpa como a neve.* (BLOCH, 2013, p. 53-54)

Mais à frente temos uma lembrança da morte de Mary através de sua irmã, Lila. Lila é descrita no livro como uma cópia de Mary, chegando a confundir alguns personagens quando a veem pela primeira vez.

Os dois estavam na calçada. O sol do fim da tarde projetava sombras oblíquas. Enquanto estavam ali parados, a ponta negra da baioneta do monumento do veterano da Guerra Civil tocava a garganta de Lila.

‘Quer voltar para a loja?’, sugeriu Sam.

A moça sacudiu a cabeça negativamente.

‘Para o hotel?’

‘Não.’

‘Onde gostaria de ir, então?’

‘Você, eu não sei.’, disse Lila. ‘Mas eu vou para aquele motel.’

Ergueu o rosto em desafio e a sombra afiada rasgou o seu pescoço. Por um momento, pareceu que alguém tinha decepado a sua cabeça...

(BLOCH, 2013, p. 178)

4.3.4. Sinestésias

Nesta seção falaremos de recursos fundamentais na tradução de uma mídia verbal para uma não verbal, o uso de imagem e de som. Diferentemente da literatura escrita que incentiva o receptor a criar parcialmente a história com sua imaginação, os efeitos de imagem e som são essenciais para a imersão do receptor na obra fílmica. Esses recursos são inerentes da mídia e servem para enfatizar ou esclarecer os eventos que se passam no filme.

Atualmente, quando vemos um filme em preto e branco temos a impressão de que ele é mais antigo, que foi produzido antes da possibilidade de uma filmagem em cores. Porém, esse não é o caso de *Psicose*. Desde 1890 os filmes eram coloridos à mão e a partir

de 1922 eram Technicolor, os “mais coloridos” até então. *Psicose* é um filme de 1960, um clássico filme em preto e branco no auge do Technicolor. Poderíamos supor que esta escolha de imagem tinha a função de dar mais sobriedade ao filme, ou de remetê-lo aos filmes mais clássicos, pré-coloração. Entretanto, uma das principais razões por trás desse recurso, como foi citado por Hitchcock, era o de conter a sensação repulsiva e angustiante causada pelo sangue que ele desejava na cena do chuveiro.

Bem, o primeiro exemplo que me vem à mente, naturalmente, é *Psicose*. Nele, eu fiz o filme deliberadamente em preto e branco. Porque eu sabia que, se fosse em cores, o sangue escoando pelo ralo seria repulsivo demais. E foi por esta razão em particular que o filme foi feito em preto e branco. ²⁹(HITCHCOCK, 1969)

Além do uso inteligente de cores, foi produzido um efeito particular nos sons do filme, em especial nas cenas de assassinato, tanto o de Marion quanto o de Arbogast. Hitchcock afirmava sentir que todos os acontecimentos que precediam a cena do chuveiro de fato culminavam para seu acontecimento. Por essa razão ele foi extremamente minucioso, tanto no aspecto visual como no sonoro.

A partir do momento em que a cortina se abriu e as facadas começaram, houve um longo grito vindo do público. 'Aaaah!' desse jeito. Você não escutava nada da trilha sonora durante toda a cena do chuveiro. Você tinha os gritos da Janet Leigh, os gritos de todas as mulheres ao seu redor no cinema e as notas agudas de Herrmann. Deve ter sido um caos. ³⁰(78/52, 2017)

Esse efeito foi adquirido a partir de uma composição original de Bernard Herrmann e a mistura de sons que representam a facada. Alguns sons já utilizados em Hollywood na época poderiam ter sido sobrepostos e formado o som da facada, mas o filme utiliza um som natural. O editor de som produziu esse efeito sobrepondo o som produzido por uma faca, como a que é utilizada no filme, sendo cravada em um melão e o som da mesma faca sendo enfiada em um contrafilé (78/52, 2017). Nossos cérebros são treinados desde o nascimento para “captar sons e remeter a compreensões previamente estabelecidas no nosso código cultural, o que nos permite ouvir certa sonoridade e relacioná-la ao suspense, ou a dor” (ALMEIDA, 2007, p. 4). Essa associação de sons a imagens ou de sons a sensações foi uma grande descoberta para o cinema. “Com o surgimento do som sincronizado, realizado pelo cinema a partir do final da década de 1920, uma gradual mudança de atitude teve início, e com o tempo, a consideração de aspectos visuais que poderiam estar contidos na música” (OLIVEIRA, 2007, p. 82).

²⁹ Original: Well, the first example that comes to mind, naturally, is *Psycho*. There, I deliberately made the film in black and white. Because I knew that if it were to be in color the draining away of blood would be too repulsive. And it was for that particular reason that it was made in black and white. (HITCHCOCK, 1969)

³⁰ Original: The moment that curtain opened and [he] started stabbing there was a sustained shriek from the audience. ‘Aaaah!’ like that. You couldn’t hear anything from the soundtrack through the entire shower scene. So you had the screams from Janet Leigh, the screams from all the women surrounding you in the theatre, and the high shrieking strings from Herrmann. That must’ve been total mayhem. (78/52, 2017)

Além da presença de sons produzidos diretamente para o filme, foi feito um uso extremamente inteligente do silêncio, o que vemos, ou melhor, o que escutamos, no filme é apenas o uso contrastivo adequado da ausência de trilha. Um momento claro em que isso é utilizado é durante a fuga de Marion. Enquanto ela conversa com o policial ou com o vendedor de carros há um silêncio profundo, que é cortado logo que ela se senta ao volante e continua a fugir. Da mesma forma, o assassinato de Marion é precedido de um longo silêncio enquanto ela se prepara para tomar banho, o assassinato de Arbogast também é precedido de silêncio enquanto ele procura pela Sra. Bates, além de todas as cenas em que entramos na mansão Bates que também são silenciosas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, retomaremos os processos pelos quais passamos neste trabalho. Iniciamos com a importância desta pesquisa para os Estudos da Tradução visto que identificamos uma lacuna nos estudos voltados às sensações provocadas em traduções intersemióticas. Em seguida tratamos do que se compreende por tradução intersemiótica utilizando os conceitos cunhados por alguns estudiosos da área, desde seu significado básico, tradução de uma mídia para outra, ilustrando brevemente o quanto essa área é abrangente e apresentando o que desejava ser compreendido ao fim deste trabalho. Depois, tratamos da história da obra, apresentando diferenças entre a obra fonte e a sua tradução. Oferecemos breves informações biográficas de Robert Bloch e Alfred Hitchcock, dando ênfase aos objetivos deste último para com a tradução que tratamos aqui. Continuando, chegamos assim, na seção de análise, na qual esmiuçamos aproximações e distanciamentos presentes entre a obra escrita e sua tradução fílmica. Esclarecemos quais diferenças foram deliberadas e quais foram decorrentes da mídia proposta para a tradução, apontamos os elementos simbólicos presentes em ambas obras, apresentando como essas operações seriam classificadas de acordo com o que é disposto por Brito (2006), acrescentando novas classificações quando necessário.

Segundo pudemos observar, Hitchcock tinha uma visão bastante clara das reações que ele desejava provocar em seu público e traçava estratégias para alcançar esse objetivo com elementos cinematográficos. Ele utilizou desde a forma narrativa do filme até os detalhes mais discretos que puderam auxiliar na ampliação da carga simbólica da obra. Como já foi comentado, em uma tradução intersemiótica há uma diferença entre os mecanismos de exposição de informações e, por essa razão, alterações no modo de contar a história são inerentes a essa modalidade tradutória. Assim, as alterações propostas por Hitchcock fazem parte da natureza da tradução intersemiótica, elas representam a reprodução de uma obra utilizando os recursos disponibilizados pela mídia em questão.

Seja a adição de informações que enriquecem a trama ou a recriação de elementos que, se mantidos idênticos ao que consta no livro, não provocariam a reação desejada ao espectador, tudo o que foi proposto, e alcançado, por Hitchcock foi positivo para a transcrição do texto, além de necessário para a produção de uma adaptação de qualidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, I. R. Trilha sonora e implicações significativas no cinema: análise a partir do Filme “1984”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO NORTE, 6., 2007, Belém. Anais... Belém: Intecom, 2007.

AZEVEDO, J. A. N. O Horror de Frankenstein – Uma Reflexão Tradutória. *Belas Infiéis*, vol.2, nº 1. UnB: Brasília, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/9542>> Acesso em: 04/04/2018 12:16

BLOCH, Robert. *Psicose*. Tradução de Anabela Paiva. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. (2006) Disponível em: <<https://imagensamadas.com/livros/>>. Acesso em: 16/09/2019

CARR, Jay. Original ‘Psycho’ still splatters and matters. *Boston Globe*, Boston, 19 fev. 1999. Disponível em: <[https://the.hitchcock.zone/wiki/Boston_Globe_\(19/Feb/1999\)_-_Original_%27Psycho%27_still_splatters_and_matters](https://the.hitchcock.zone/wiki/Boston_Globe_(19/Feb/1999)_-_Original_%27Psycho%27_still_splatters_and_matters)>. Acesso em: 15/03/2020

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 2008.

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe (E o que a literatura aprende com o cinema). Porto Alegre: Letras de Hoje, 2009.

HITCHCOCK, Alfred. [Entrevista concedida a] Huw Wheldon. *Monitor*, BBC. 05, julho, 1964. Disponível em <[https://the.hitchcock.zone/wiki/Monitor_\(BBC,_05/Jul/1964\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/Monitor_(BBC,_05/Jul/1964))> Acesso em 16/03/2020

HITCHCOCK, Alfred. [Entrevista concedida a] Desconhecido. *Granada's Cinema Programme*. Novembro, 1969. Disponível em <<https://youtu.be/fRDIEYuPF1A>> Acesso em 16/03/2020

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

LEIGH, Janet e NICKENS, Christopher. *Psycho: behind the scenes of the classic thriller*. Nova Iorque: Harmony books, 1995.

OLIVEIRA, Samira Machado de. *Relações entre o sonoro e o visual: Um estudo intersemiótico em torno do trabalho de Marcelo Baldin*. Florianópolis, 2013

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RYAN, Mark David. “Creep-out” versus “gross-out”: horror movies at the Australian Box Office. Austrália: Metro Magazine, Autumn (180), pp. 30-33. 2014.

SILVA JÚNIOR, Edison José da; SELVANI, Felipe Franco de Souza. A questão da *fidelidade ao original* em críticas de filmes adaptados, publicadas na Internet. Revista Temática, João Pessoa, v.7, n.7 (2011).

78/52. Direção de Alexandre O. Philippe. EUA: Produzido por Robert Muratore e Kerry Deignan Roy. Netflix (91 min).