



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

VANESSA ALVES DO NASCIMENTO

**“HÁ ALGO DE MIM EM VOCÊ”: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA
CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM RICK DECKARD EM ANDROIDES SONHAM
COM OVELHAS ELÉTRICAS E EM BLADE RUNNER**

FORTALEZA

2021

VANESSA ALVES DO NASCIMENTO

“HÁ ALGO DE MIM EM VOCÊ”: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA
CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM RICK DECKARD EM ANDROIDES SONHAM
COM OVELHAS ELÉTRICAS E EM BLADE RUNNER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: linguagem, cognição e recursos tecnológicos.

Orientador: Prof. Dra. Sâmia Alves Carvalho.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N199h Nascimento, Vanessa Alves do.
“Há algo de mim em você” : a tradução intersemiótica na construção do personagem Rick Deckard em “Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas?” e em “Blade Runner” / Vanessa Alves do Nascimento. – 2021.
101 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2021.
Orientação: Profa. Dra. Sâmia Alves Carvalho.
1. Tradução intersemiótica. 2. Adaptação. 3. Androides sonham com ovelhas elétricas. 4. Blade Runner. I.
Título.

CDD 418.02

VANESSA ALVES DO NASCIMENTO

“HÁ ALGO DE MIM EM VOCÊ”: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM RICK
DECKARD EM ANDROIDES SONHAM COM OVELHAS ELÉTRICAS E EM BLADE
RUNNER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução: linguagem, cognição e recursos tecnológicos.

Aprovada em: 26/03/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sâmia Alves Carvalho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Sílvia Malena Monteiro Modesto
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Dr. Diana Costa Fortier Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

Aos meus pais, Valmir e Zenilda.

Às minhas irmãs, Gizele e Alessandra.

E a todos os que me ajudaram a chegar aqui,
meus sinceros agradecimentos. ¡Gracias
totales!

AGRADECIMENTOS

Essa parte dos agradecimentos é uma das mais pessoais. Sinceramente, se eu fosse colocar no papel todas as pessoas a quem quero agradecer, seria uma eternidade.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, por tudo. Eu devo muito a eles e espero tê-los deixado orgulhosos. Também às minhas irmãs, Gizele e Alessandra.

À Prof. Dr. Sâmia Alves Carvalho, pela excelente orientação e pela paciência comigo, principalmente na reta final desse trabalho.

Aos professores participantes da banca examinadora Malena Monteiro e Diana Fortier pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões. Também gostaria de agradecer à professora Gabriela Reinaldo, por suas contribuições na qualificação.

Aos professores da graduação na Universidade Estadual Vale do Acaraú, por mostrar que dá para pensar fora da caixa.

A Sônia Santos Guimarães e Antônio José Guimarães por terem me hospedado durante esse tempo. Se fiz alguma coisa de errado e culpei o fato de possuir diversos problemas relacionados à minha ansiedade social, peço sinceramente as minhas humildes desculpas. Também agradeço à Silvio Santos Alves pelas diversas caronas entre Fortaleza e Meruoca e viagens ao som do bom e velho rock and roll.

Ao bom povo da minha localidade natal, Cachoeira em Meruoca – CE, pelo incentivo, internet e paciência comigo.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas. Isso vale para todos vocês, mesmo. *All you pretty people, keep yourselves alive!*

E no mais, só tenho a agradecer.

Someday a human being, named perhaps Fred White, may shoot a robot named Pete Something-or-Other, which has come out of a General Electric factory, and to his surprise see it weep and bleed. And the dying robot may shoot back and, to its surprise, see a wisp of gray smoke arise from the electric pump that it supposed was Mr. White's beating heart. It would be rather a great moment of truth for both of them (Philip K. Dick, 1972).

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa analisa a tradução intersemiótica na construção da personagem Rick Deckard, um dos protagonistas do romance *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?*, do autor Philip K. Dick, na adaptação para o cinema, *Blade Runner – O Caçador de Androides*, dirigido por Ridley Scott e lançado em 1982. A ideia é buscarmos compreender melhor a construção dos caminhos metodológicos da tradução intermodal e a importância dos “affordances” de cada modo nessa construção através de uma abordagem analíticacomparativa. Como referencial teórico, serão usados os trabalhos de Hutcheon (2013), Venuti (2007), Sanders (2006), e Plaza (2003) sobre tradução intersemiótica e adaptação, além de Van Leeuwen (2006) e seus estudos sobre semiótica social. O modelo de análise é baseado em Perdikaki (2016). Como referencial teórico específico sobre o filme e o romance, serão usados o documentário *Dangerous Days – The Making of Blade Runner* (2008); Vest (2007); Cruz (2014) e Sammon (2017). Espera-se que ao fim desse trabalho possamos verificar os parâmetros de construção da personagem, analisar como é feita sua adaptação de uma obra literária para um filme e ainda demonstrar como a construção da personagem pode ser influenciada pelos “affordances” de cada meio no momento da transposição de um para o outro. Para tanto, foi feita um recorte de três capítulos do romance em conjunção com seus “equivalentes” no filme a partir das categorias sugeridas por Perdikaki (2016).

Palavras-chave: estudos da tradução; tradução intersemiótica; adaptação; *Androides sonham com ovelhas elétricas?*; *Blade Runner*.

ABSTRACT

The aim of this research is to provide an analysis of the intersemiotic translation carried out in the construction of the character Rick Deckard, one of the main characters of the novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* by Philip K. Dick. The goal is to analyze the character construction both in the novel and in its film adaptation, *Blade Runner*, directed by Ridley Scott. Through an analytical-comparative approach, we seek to better understand the construction of the methodological paths of intermedia translation and the importance of “affordances” of each semiotic mode in this construction. As a theoretical framework, the works of Hutcheon (2013), Venuti (2007), Sanders (2006), and Plaza (2003) on intersemiotic translation and adaptation will be used, in addition to Van Leeuwen (2006) and his studies on social semiotics. The analysis model is based on Perdikaki (2016). As a specific theoretical reference about the film and the novel we used the documentary *Dangerous Days - The Making of Blade Runner* (2008), as well as the work by Vest (2007), Cruz (2014) and Sammon (2017). It is hoped that at the end of this work, the character construction parameters can be established, clarifying how its adaptation of a literary work for a film was made. It will also be demonstrated how the character construction can be influenced by the affordances of each mode in the moment of transposition from the book to the movie.

Keywords: translation studies; intersemiotic translation; adaptation; *Do androids dream of electric sheep?*; *Blade Runner*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa da primeira edição de <i>Androides Sonham com Ovelha Elétricas?</i> de 1968.....	25
Figura 2 – Ridley Scott e Philip K. Dick na sala de edição de <i>Blade Runner</i> , c.1982.....	33
Figura 3 – Mapa conceitual de Holmes-Toury dos Estudos da Tradução.....	43
Figura 4 – Planejamento da análise de conteúdo segundo Bardin (2004).....	73
Figura 5 – Roteiro de análise de dados segundo Bardin (2004).....	75
Figura 6 – O uso do efeito Schufftan: Deckard e Rachael.....	90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DADOES	Do Androids Dream of Electric Sheep?
BR-FV	Blade Runner – Final Version
PKD	Philip K. Dick
R.U.R.	Rossum Universal Robots
EDT	Estudos Descritivos da Tradução

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	20
2.1	Data de ativação 1980 – Androides Sonham com Ovelhas Elétricas e <i>Blade Runner</i>	20
	<i>Runner</i>	20
2.1.1	<i>Androides Sonham com Ovelhas Elétricas</i>	25
2.1.2	<i>Blade Runner</i>	28
2.2	Referencial Teórico	36
2.2.1	<i>O além-homem na ficção científica</i>	36
2.2.2	<i>Um breve histórico dos Estudos da Tradução</i>	40
2.2.3	<i>Signo na Tradução</i>	44
2.2.4	<i>Adaptação de obras literárias para o cinema</i>	50
2.2.4.1	<i>Estudos da Adaptação</i>	51
2.2.4.2	<i>A ideia de “fidelidade” em adaptações</i>	53
2.2.4.3	<i>Potencialidades e limitações dos textos analisados</i>	59
2.2.4.4	<i>Autoria em adaptações</i>	60
2.2.4.5	<i>A Construção do Personagem</i>	62
2.3	Modelo de análise intermodal	64
3	METODOLOGIA	70
3.1	<i>Objetivos</i>	70
3.2	<i>A natureza da pesquisa</i>	71
4	ANÁLISE DO MATERIAL	75
4.1	<i>Androides e replicantes</i>	75
4.2	<i>Rachael e Deckard</i>	78
4.3	<i>A Humanidade de um replicante?</i>	83
5	DISCUSSÃO DOS RESULTADOS APRESENTADOS	89
6	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Philip K. Dick (1928-1982) é um dos autores com maior número de trabalhos adaptados para outras mídias, embora jamais tenha visto alguma de suas obras adaptadas para o cinema ou para a televisão. Seus contos e romances foram adaptados para cerca de quinze filmes¹ e quatro séries de televisão². Suas obras, apesar de distantes dos leitores no tempo e no espaço, transmitem sentimentos tipicamente humanos e chegam a ser perturbadoras. Muitas delas tratam, de maneira distópica, como a humanidade iria se comportar em um universo no qual as tecnologias dominassem o meio, sufocando o ser humano. O impacto que essa tecnologia teria nas pessoas e em suas relações é um dos temas mais presentes em seus textos. Nada mais atual, uma vez que vivemos em uma era multimidiática na qual a tecnologia está inserida em todas as esferas da vida humana, modificando inclusive a formas de nos relacionamos com os outros e com o mundo à nossa volta.

Mais do que nunca, vivemos em uma era distópica. Em uma época de pós-verdades, em que a tecnologia toma conta de quase todos os aspectos da nossa vida diária, o estudo de uma obra em que as fronteiras do humano e do artificial se tornam tênues é interessante. Com o disparo em massa de mensagens em redes sociais feito por robôs (e a compra desse tipo de serviço), a imersão quase que extrema na internet e com o avanço da tecnologia na área de inteligência artificial e robótica, estamos nos aproximando das muitas realidades alternativas que Dick explorou em seus vários textos e fazendo com que repensemos a nossa relação com a tecnologia.

Embora Philip K. Dick esteja mais atual que nunca, ler suas obras nem sempre é uma tarefa fácil, pois em seus textos há uma variedade de temas que se sobrepõem entre si, o que nem sempre acontece em textos de ficção científica. Sua prosa carregada de simbolismo faz com que a adaptação para mídias visuais seja complexa e cheia de meandros. Apesar de ser difícil de ler e de abordar, por conter muitos temas de difícil execução em medias multimodais,

¹ Por ordem de lançamento: *Blade Runner* (1982), *Total Recall* (1990, 2012), *Confessions d'un Barjo* (1992), *Screamers* (1995, 2009), *Paycheck* (2002), *Minority Report* (2002), *Impostor* (2003), *A Scanner Darkly* (2006), *Next* (2007), *Radio Free Albemuth* (2008), *The adjustment bureau* (2011), *The Crystal Crypt* (2013) e *Blade Runner 2049* (2017). Nem todos os filmes chegaram ao mercado brasileiro, portanto, nem todos possuem tradução de seus títulos para o português. Fonte: <https://www.imdb.com/list/ls066466708/>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

² *Total Recall 2070* (1999), *The Man in the High Castle* (2015-presente), *Minority Report* (2015), *Philip K. Dick's Electric Dreams* (2017). Fonte: <https://www.imdb.com/filmosearch/?role=nm0001140>. Acesso em 20 de outubro de 2020.

vários de seus trabalhos foram e continuam sendo adaptados para cinema, séries de televisão, quadrinhos, *audiobooks*, dentre outros.

Blade Runner (1982) foi o primeiro filme baseado na obra de Philip K. Dick, que o autor ajudou a supervisionar a produção e ironicamente³ jamais chegou a ver o filme finalizado. Apesar de não ter sido um grande sucesso à época, com o passar do tempo, o filme ganhou status de filme *cult*⁴ e, algum tempo depois ganhou uma continuação, *Blade Runner 2049* (2017). *Blade Runner* não obteve uma bilheteria expressiva à época do seu lançamento. Contudo, o filme acabou voltando à voga, principalmente após o relançamento de uma edição intitulada *Director's Cut* (que, no entanto, não foi autorizada por Ridley Scott⁵), em 1991 e tornou-se um dos favoritos dos frequentadores de locadoras. Após isso, seguiu-se uma nova edição, dessa vez autorizada por Ridley Scott, em que o áudio, que antes apresentava problemas de sincronia, foi corrigido, assim como duas cenas refeitas para fins de verossimilhança. Essa versão lançada em 2008 chamava-se *Final Version* e pretendia corrigir erros de versões anteriores, tanto narrativos quanto estruturais.

Eu sempre gostei de estudar relações intertextuais, mesmo antes de entrar para a faculdade, sempre quis me debruçar sobre essas questões em textos literários. Na universidade, o meu foco foi alterado para estudar as mesmas relações, mas entre textos literários e suas contrapartes cinematográficas. Estudar as chamadas livre adaptações de obras literárias para o cinema não é uma questão nova para mim, já que o meu trabalho de conclusão de curso de graduação foi uma análise comparativa entre *Apocalypse Now* e o romance *O Coração das Trevas* de Joseph Conrad. Assim como na obra que discutiremos nessa dissertação, a transposição de um modo semiótico para outro acabou alterando o produto final.

Apesar de já conhecer *Blade Runner* desde o ensino fundamental, até a metade do curso de Letras – Língua Inglesa, eu nunca tinha parado para assisti-lo. Eu não sabia que era adaptação de um romance de Philip K. Dick. Foi somente após realizar uma oficina em um evento na Universidade Estadual Vale do Acaraú que decidi tratar ambas as obras como meu

³ Philip K. Dick chegou a ver algumas filmagens preliminares com os efeitos especiais do filme, mas morreu quatro meses antes do filme estrear, em 1982.

⁴ A definição do termo *cult film* é bastante problemática, já que segundo Olson (2018) pode abranger de *blockbusters* de grandes estúdios a produções independentes, a filmes considerados “toscos”, ou seja, filmes em que seus realizadores não foram bem sucedidos em contar uma história de maneira minimamente lógica. Um fator em comum apontado por Olson é o de que esses filmes ou atraem uma pequena, mas apaixonada audiência (ver Olson, 2018; Mathjis e Sexton, 2011 sobre discussões sobre a problemática do termo *cult cinema*).

⁵ A edição creditada como *Director's Cut* era, na verdade, uma edição preliminar encontrada nos cofres dos estúdios Warner Bros em 1991. Nessa edição, foram feitas correções pontuais de som e vídeo, mas sem consultar o diretor (na época, ocupado com a direção e produção de *1492 – A Conquista do Paraíso*). Scott não ficou satisfeito com essa versão por questões técnicas e estéticas, o que o levou a fazer uma nova versão em 2007.

material de estudo em um eventual mestrado. Guardei essa curiosidade de pesquisa e finalmente tenho a chance de explorar esse tema. No começo, não sabia exatamente como abordá-lo, então fiz uma busca inicial sobre possíveis trabalhos envolvendo essa obra, que descreverei em linhas gerais a seguir.

Para fins de sistematização e organização, os processos definidos para a busca foram: 1. Procura sistemática por estudos a respeito do filme como adaptação do romance nas plataformas Google Acadêmico, Researchgate e Academia.edu, assim como nos repositórios institucionais da Capes e do CNPq; 2. Uso de palavras-chave e 3. Filtragem dos resultados a partir da leitura dos resumos. Foram utilizadas as palavras-chaves *blade runner adptation* e *intersemiotic translation* em inglês e *blade-runner adaptação*, tradução intersemiótica. Durante a busca, verificamos que havia poucos trabalhos acadêmicos que tratassem de *Blade Runner* como uma adaptação do romance de Philip K. Dick. Além disso, na pesquisa bibliográfica, não foram encontrados trabalhos descrevendo as mudanças criativas que foram feitas na adaptação pelos roteiristas e diretor, ou como essas liberdades criativas acabariam se relacionando com a obra literária ou com os ‘*affordances*⁶’ de cada meio. Foi ainda observada a carência de exploração de modelos de análise que pudessem dar conta de um caminho de análise intermodal. Verificamos que existem diversos trabalhos que exploram o filme, contudo, sob outros vieses, discutindo algumas outras questões, desde análises filosóficas sobre a natureza dos replicantes (SHANANAN, 2015) até análises sobre a influência do espaço urbano da Los Angeles de 2019 nos personagens do filme (PONS, 2016).

Durante a pesquisa inicial, só foi encontrado um artigo que analisa a adaptação de *Blade Runner* como uma tradução intersemiótica, intitulado “Lendo filmes: a intersemiose literatura/cinema e um *cult movie*”, de Irene Ferreira de Souza (1994). A autora pretendia fazer uma análise pelo viés da tradução intersemiótica do filme “(...) concentrando-me na transcodificação da linguagem literária no filme, e na transposição desses sistemas de significação, enfim, no contraste dos discursos fílmico e literário” (SOUZA, 1994, p. 187). Em seu trabalho, a autora analisa a adaptação do romance para o cinema de forma ampla, não focando em um aspecto específico em uma análise comparativa-contrastante, diferente do presente trabalho, em que há a preocupação com um único aspecto do romance, qual seja a análise de três aspectos que compõem o protagonista Rick Deckard. Esses aspectos são: *a*

⁶ Partindo da definição de Van Leewen (2005) *affordances* são os usos em potencial de um determinado objeto.

relação que Deckard possui com os androides/replicantes, a relação de Deckard com Rachael e a dúvida sobre a humanidade do personagem.

Nessa mesma pesquisa bibliográfica, foi encontrado um texto de Miranda e Mousinho (2015) em que os autores se propunham a fazer uma análise intersemiótica dos elementos espaciais e visuais nas três obras e como esses elementos atuavam na construção de sentido dos textos. Diferentemente dessa proposta, em que os autores pretendem analisar o espaço e como esse espaço se relaciona com os personagens tanto do romance quanto de sua adaptação para o cinema, a presente dissertação pretende analisar como o personagem Rick Deckard se relaciona a aspectos inerentes à sua construção em ambas as obras.

Em uma pesquisa posterior, em que foram acrescentados os dados de outras plataformas⁷, foi encontrada uma tese de doutorado intitulada “‘Há Algo de Mim em Você’: Personagem e Espaço em *Blade Runner* e *Her*” de Allana Miranda (2016). Em sua tese de doutorado, Miranda fez uma análise narratológica dos dois filmes usando como categorias de análise o personagem e o espaço. Assim como no presente trabalho, na tese de Miranda (2016) há a análise do personagem, mas de um modo geral e sem levar em consideração as questões de autoria na construção da análise.

Ainda durante a pesquisa bibliográfica, percebi que há pouca exploração de modelos de análise baseados em tradução intersemiótica. Um deles, o de Katerina Perdikaki (2016), é a base para a análise do personagem no presente trabalho. Decidi focar nos aspectos relacionados à construção do personagem Rick Deckard, mas esse modelo de Perdikaki pode ser aplicado a outros aspectos do romance e do filme que não possuem relação de “equivalência”, como, por exemplo, a construção do conceito de *androide* e *replicante* nas duas obras.

O tipo de pesquisa que eu desenvolvi é de natureza qualitativa, exploratória e interpretativa, com foco na análise do conteúdo segundo Bardin (2004). Classifico a pesquisa como exploratória porque explorei os aspectos relativos às teorias de tradução e de multimodalidade, utilizando dois textos multimodais como ponto de partida. A pesquisa é interpretativa por haver compilação e interpretação dos dados.

O modelo de análise utilizado baseia-se no proposto por Perdikaki (2016), que estuda a adaptação como uma tradução intersemiótica e, para tanto, parte de um modelo de tradução proposto por van Leuven-Zwart (1989) em conjunção com conceitos da narratologia

⁷ Em um momento posterior após a qualificação, foram adicionados os dados da pesquisa nos repositórios de universidades cearenses, do Catálogo de Teses e Dissertações do CNPq e CAPES.

de Chatman (1978) e MacFarlane (1996). Utilizei também, como aporte teórico, os trabalhos de Hutcheon (2013), Venuti (2007), Sanders (2006) e Plaza (2003) sobre tradução intersemiótica e adaptação. Estamos usando para esse trabalho a semiótica peirceana e sua relação tríplice entre signo, significante e significado, baseado em Peirce (2000). Finalmente, os estudos de Van Leeuwen (2006) e Kress (2010) sobre semiótica social como referencial teórico norteou este trabalho.

O objetivo geral do estudo é verificar, através de evidências providas pela adaptação cinematográfica, como foi construído o personagem Rick Deckard no texto romance e no texto filme. Para tanto, faremos um recorte do elemento que desejamos analisar – o personagem Rick Deckard, e focaremos em três vertentes da construção do personagem: a relação do personagem com os replicantes (e os andróides), como o personagem se relaciona com Rachael e como ele se relaciona com ele mesmo, e se o personagem é visto como humano ou andróide/replicante em cada uma das obras.

Para alcançar esse objetivo maior, traçamos os seguintes objetivos específicos:

1. Verificar os processos narrativos utilizados para a construção de Deckard no romance e no filme.
2. Traçar as semelhanças e diferenças na construção do personagem através do modelo de Perdikaki (2016)
3. Aferir a interferência do estilo dos autores do filme (roteiristas e diretor) na adaptação cinematográfica.
4. Identificar os potenciais e as limitações (*affordances*) de cada modo e suas possíveis interferências nas divergências entre as obras.

A partir dos objetivos específicos, foram levantadas as seguintes questões de pesquisa: 1) Como é realizada a construção do personagem Rick Deckard no romance DADOES e na sua adaptação para o cinema e como elas diferem em cada uma das obras? 2) Como a construção dos dois personagens é afetada por cada um dos modos semióticos? 3) Quais aspectos interferem mais nas divergências existentes entre as obras?

A significância deste estudo deve-se ao fato de não haver nenhum trabalho acadêmico dentre os que tive contato que, ao mesmo tempo, explore a adaptação da obra literária pelo viés da tradução intersemiótica e que considere as questões de autoria. Esse tipo de estudo se faz bastante pertinente, já que apesar de a relação entre o romance de Dick e o filme pronto já ter sido explorada algumas vezes e de haver textos em língua portuguesa tratando de ambas as obras, há poucos trabalhos a respeito de como os temas do romance tiveram que ser traduzidos para a tela e as modificações sofridas por eles. Ao verificar se haveria

lacunas teóricas que poderiam ser preenchidas pela presente pesquisa, verificamos que, apesar de existirem trabalhos que tratem da adaptação do romance para a tela, não encontramos pesquisas que tratassem da tradução intersemiótica explorando a construção do personagem principal e menos ainda trabalhos que considerassem diretores e roteiristas como agentes ativos nesse tipo de tradução.

Quando à estrutura do trabalho, o mesmo foi dividido em quatro capítulos, além desta introdução. Inicialmente, fizemos uma breve apresentação das duas obras e de como se desenvolveu o histórico da adaptação do romance para as telas. Ademais, tratamos de temas pertinentes para o estudo de ambas as obras, tais como a construção da ideia do humano artificial, seja ele orgânico ou não, e ainda as relações da personagem principal com outros participantes da trama. No segundo capítulo, exploramos o referencial teórico, que advém das áreas de tradução, narratologia, estudos da adaptação e semiótica. Em seguida, apresentamos a metodologia: o recorte de material que será analisado, o modelo usado para análise e as categorias de análise. Finalmente, discutimos a análise dos dados, bem como os resultados da pesquisa. Nesse último capítulo, são explorados os elementos que concernem o personagem Rick Deckard no filme e no romance, os elementos que foram modificados, os que são comuns nas duas obras e os que foram acrescentados na adaptação cinematográfica.

Nesta introdução, estabelecemos o cenário geral da pesquisa, localizando-a com referência a outros trabalhos já realizados acerca da mesma obra; mencionamos os principais autores que comporão a fundamentação teórica; apresentamos a justificativa para a realização da pesquisa e seus principais objetivos. A seguir, discutiremos os fundamentos teóricos que possibilitarão a análise dos dados.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica deste trabalho está dividida em três partes: inicialmente, iremos fazer uma breve apresentação das duas obras a serem analisadas: tanto da obra literária quanto da obra cinematográfica. A seguir, iremos tratar sobre a temática do robô no cinema, já que é importante para a análise do retrato de Deckard na obra de partida e na obra de chegada. E por fim, iremos tratar do referencial teórico que norteia a pesquisa, sobre tradução intersemiótica e adaptação de obras literárias, com maior enfoque nas adaptações para o cinema.

Como dito, será falado primeiramente sobre DADOES e suas adaptações, assim como sobre *Blade Runner* e suas adaptações. Vale salientar que *Blade Runner* teve diversas adaptações⁸ e várias continuações em livro, além da continuação em filme⁹. As continuações literárias, apesar de autorizadas pela família de Philip K. Dick, são continuações do filme e possuem pouca relação com a trama do texto de partida.

2.1 Data de ativação 1980 – Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas e *Blade Runner*.

Nesta seção, faremos uma breve introdução às obras a serem analisadas. Para tanto, iremos nos basear em Vest (2007). O autor traz um relato sobre o processo adaptativo das obras de Philip K. Dick, não apenas na obra em questão, mas em outros contos e romances. Além disso, iremos também nos basear em Sammon (2017), que analisa o processo criativo especificamente em *Blade Runner*, desde a concepção da ideia, até o impacto da obra após as múltiplas versões.

Jason Vest (2007), citando o biógrafo de Philip K. Dick, Lawrence Sutin, afirma que a popularidade crescente da obra de Dick após sua morte deve-se a dois fatores: o primeiro seria ao talento do autor e o segundo a quantidade de adaptações de suas obras. Segundo o autor, adaptações essas “(...) em uma quantidade impressionante, só superada por Stephen King¹⁰” (SUTIN, 2007, p. xi¹¹). Apesar de essa informação estar bastante defasada, já que houve outros lançamentos baseados na obra de Dick¹², assim como de outros autores, ela continua sendo

⁸ Em 1982 a Marvel lançou um Super Special em duas edições que adaptava o enredo do filme para os quadrinhos.

⁹ *Blade Runner 2049*.

¹⁰ “(...) at an astonishing rate exceeded only by Stephen King”.

¹¹ Todas as traduções apresentadas no presente trabalho são da autora, exceto quando indicado em contrário.

¹² Por ser uma edição de 2007, o autor não cita algumas produções mais recentes do autor.

verdadeira. Mesmo sendo conhecido no nicho de leitores de ficção científica, o reconhecimento de Dick só aconteceu depois do lançamento de *Blade Runner*, mais exatamente após o lançamento da versão do diretor em 1992, pois, como veremos adiante, o filme foi praticamente esquecido à época de seu lançamento.

Além do já citado *Blade Runner*, dentre as mais conhecidas adaptações cinematográficas da obra de Dick estão as duas versões cinematográficas de O Vingador do Futuro (ambos *Total Recall* no original, respectivamente de 1989 e 2011), baseadas no conto *Lembramos para você a preço de atacado* (*We Can Remember it for you wholesale*, de 1966) e *Minority Report – A Nova Lei* (2002), baseado no conto *O Relatório Minoritário*. O romance *O Homem no Castelo Alto* (*The Man in the High Castle*) foi adaptado para uma série de televisão que está ainda em exibição no serviço de streaming Amazon Prime Video, assim como a série *Philip K. Dick's Electric Dreams*, em que todos os episódios são adaptações de contos do autor.

Uma característica das obras de PKD, como também é conhecido por seus fãs, é a multiplicidade de temas com os quais o autor trabalhou durante a vida, como a citação a seguir sugere:

Erik Davis, um importante estudioso da obra de Dick, identifica cinco temas principais em seu trabalho: realidades falsas: *Um Labirinto Mortal* (1970); humano versus máquina: *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas* (1968); entropia: vários; a natureza de Deus: *VALIS* (1981); e controle social: *O Relatório Minoritário* (1956) (HUBBLE, FILTNESS, NORMAN, 2013, p. 43)¹³.

Como Hubble, Filtness e Norman (2013) reiteram, PKD escrevia sobre diversas temáticas dentro da ficção científica, mas ao mesmo tempo as tratava de maneira filosófica, levantando muitos questionamentos e retratando muitas angústias e medos da humanidade em suas obras. Essas temáticas faziam com que as adaptações dos romances para o cinema se tornassem muito trabalhosas, ao menos se partirmos de um padrão cinematográfico hollywoodiano. Talvez porque o padrão das temáticas em filmes de ficção científica da época fosse ou uma aventura (tais como os filmes da série *Star Wars*), ou horror (como muitos dos filmes chamados *atomic horror*¹⁴) e filmes com um forte subtexto filosófico e com questões existenciais não tivessem grande apelo à época.

¹³ “Erik Davis, a key scholar on Dick’s work, identifies five main themes in his work: false realities: *A Maze of Death* (1970); human vs. machine: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968); entropy: various; the nature of God: *VALIS* (1981); and social control: ‘*The Minority Report*’ (1956)”.

¹⁴ Tendência cinematográfica muito presente durante a década de 1950 e 1960, em que, por causa de um experimento em que houvesse energia nuclear envolvida (seja um experimento ou explosão de uma bomba atômica), havia a criação de um monstro incontrolável que acabava destruindo tudo.

Na verdade, Philip K. Dick foi um autor prolífico; deixou cerca de 121 contos e 44 romances, alguns deles lançados postumamente. Em suas obras, há sempre questionamentos sobre a realidade e sobre a condição humana, além de uma enorme fascinação por versões alternativas do ser humano, assim como o papel da tecnologia na sociedade.

Dick publicou seu primeiro conto em 1951, em uma revista *pulp* de ficção científica, e seu primeiro romance em 1955. Sua intenção inicial era ser um escritor “sério”, não alinhado à ficção científica; no entanto, seus trabalhos eram constantemente rejeitados:

Provavelmente, foi a rejeição de seus trabalhos por parte dos editores que contribuiu para o desenvolvimento de Dick, do estilo e conteúdo distinto pelo qual sua ficção é celebrada, porque ele foi forçado a aparentemente incluir suas ideias na ficção científica *pulp*. Isto o levou a uma série de livros híbridos como *Time Out of Joint* (1959), *O Homem no Castelo Alto* (1962), *Martian Time-Slip* (1964) e *We Can Build You* (1972), que perturbaram as expectativas dos leitores ao adotarem um tom elegante e naturalista. (HUBBLES, FILTNESS, NORMAN, 2014, p.43)¹⁵.

Fugindo do estilo grandiloquente de muitos de seus contemporâneos de ficção científica, PKD continuou escrevendo até praticamente seus últimos dias. No decorrer dos anos 1950 e 1960, ele continuou a publicar seus contos em revistas *pulps*, que mais tarde seriam compilados em coletâneas, assim como publicou diversos romances, entre eles DADOES.

Em 1974, Dick experimentou uma série de visões e alucinações que iriam influenciar sua escrita até sua morte, em 1982. Hubbles, Filtness e Norman (2014) afirmam que Dick interpretava essas visões como sinais de divindades extraterrestres e vislumbres de vidas passadas e que daí em diante, sua escrita seria dedicada quase que exclusivamente à exploração de tais experiências através da gnose e da espiritualidade, de certa forma, abandonando as temáticas anteriores por ele adotadas, inclusive a ideia de substituição do ser humano.

Vest (2007) afirma que Dick era um grande entusiasta do cinema e da televisão e chegou a tentar fazer roteiros para séries de televisão, sem grande sucesso. Vest destaca que a primeira tentativa de adaptação de uma obra de Philip K. Dick não foi DADOES e sim o romance *Ubrik* (publicado em 1969). Entusiasmado com a ideia, PKD completou um rascunho de roteiro em apenas três semanas. Apesar de a ideia ter sido maravilhosa, Jean-Pierre Gorin, produtor da obra, foi incapaz de financiar o projeto justamente pela qualidade que Dick tinha colocado em seu roteiro. O produtor chegou a afirmar que o roteiro era impossível de ser filmado:

¹⁵ “Arguably, it was the rejection of such work by publishers that contributed to Dick’s development of the distinctive style and content for which his fiction is celebrated, because he was forced to include his ideas within ostensibly pulp science fiction. This led to a series of hybrid books such as *Time Out of Joint* (1959), *The Man in the High Castle* (1962), *Martian Time-Slip* (1964) and *We Can Build You* (1972), which disrupted readers’ expectations by adopting an elegant naturalistic tone.

É algo que não dá para virar um filme, apesar de ser excelente por si só. Era uma adaptação de Philip K. Dick de um texto de Philip K. Dick! Tinha bastante diálogo e não tinha muito a ver com a forma como um filme podia ser feito. Me senti ao mesmo tempo encantado por ter esse tipo de trabalho e totalmente assustado com o que eu iria fazer com ele (GORIN, s/d, apud VEST, 2007, p. xv).¹⁶

Vest (2007) aponta que uma das principais características da obra de Philip K. Dick estava naquele tratamento de roteiro. Além de ser muito prolífico e escrever em uma rapidez espantosa, a grande dificuldade de se construir um roteiro baseado em suas obras já se apresentava ali. Segundo o autor, a multiplicidade de temas e os excessivos diálogos faziam com que uma adaptação para a tela de cinema das mesmas características do texto de Dick se torne muito complicada ou mesmo impossível, ao menos se fossemos pensar em uma ideia de roteiro e produção hollywoodiana. Tais fatores acabam afetando as futuras adaptações de suas obras, nas quais os roteiristas tentavam “simplificar” os temas, editando os diálogos verborrágicos das personagens dickeanas.

Philip K. Dick já havia feito planos para uma eventual adaptação de DADOES, em um texto chamado “Notes on *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968)”. Nesse texto, ele expõe seu ponto de vista de como deveria ser feita essa adaptação e quais elementos deveriam ser adaptados nessa obra. Sutin (1995) descreve que essas notas foram feitas para o cineasta Bertram Berman, que tinha obtido os direitos de filmagem à época. Nas notas, o autor aponta caminhos para fazer a adaptação do seu próprio trabalho, desde aspectos narrativos até mesmo aspectos mais técnicos, incluindo escolhas de escalação de elenco para cada personagem. A passagem a seguir trata de como poderiam ser adaptadas algumas temáticas do romance:

Parece-me que um dos pontos fortes do romance é o fato de proporcionar espaço para diversos climas e tons: há a dramática busca e destruição dos androides, a ternura sentida pelos animais vivos, o estranho e deserto edifício de apartamentos em que Jack Isidore vive - oportunidades para o humor, o peculiar, o muito aterrador e, claro, o espanto sentido quando Mercer é encontrado. Podemos ter um filme multifacetado... ou, eu pensaria, alguns dos climas (e enredo, etc.) podem ser totalmente eliminados, por mais importantes que sejam para o romance e, em seguida, os elementos restantes, como Isidore e a temática de Mercer, podem ser retidos e melhor construídos. Mas eu acho que o tema da busca e destruição dos androides deve ser mantido (por causa de sua conexão - contraste - para a visão de Isidore), e porque tudo isso ao longo do romance acrescenta a qualidade da violência, da perseguição... embora, em relação a isso, eu me pergunte se o teste de empatia que Deckard dá aos androides prospectivos é adequado no meio visual. Talvez um tipo inteiramente novo de teste deve ser feito para isso, ou talvez nenhum teste que seja de pergunta e resposta, mas talvez uma medição de ritmos de ondas cerebrais. Esta, também, é uma área vital para estar lá

¹⁶ “This is something that cannot be a film, although it is great on its own terms. It was a very Philip K. Dick adaptation of Philip K. Dick! [It was] very talkative, and [did] not have very much to do with how a movie could be done. I found myself both delighted at having that piece of work, and totally terrified about what I was going to do with it”.

com a imaginação, como com o tipo de armas usadas (DICK, 1995, arquivo digital em formato .pdf)¹⁷.

Percebemos que o autor é consciente do seu próprio texto e das potencialidades que podem ser exploradas em um meio visual e também é consciente das mudanças que uma adaptação de um texto para o cinema poderiam fazer em seu texto. Ao falar que os muitos humores do romance podem ser explorados, até mesmo dando sugestões de como adaptar o romance, retirando questões que sejam difíceis de ser adaptadas para o cinema, nota-se que o autor aponta caminhos para que sua obra seja adaptada não de uma maneira literal, mas de uma maneira que caiba em um texto multimodal dinâmico, como o cinematográfico.

Nos próximos tópicos, iremos explicar brevemente o contexto de ambas as obras e também a visão da robótica, um dos aspectos essenciais da obra.

2.1.1 *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas*

O romance de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* - Também conhecido em inglês pelo acrônimo DADOES - foi publicado inicialmente em 1968. Inspiradas nas *hard-boiled*¹⁸ novels, principalmente nos romances escritos por Dashiell Hammet protagonizados pelo detetive Sam Spade. Muitos dos elementos que mais tarde seriam transpostos para o cinema nos chamados *film noir*¹⁹ se originaram desses romances e também dos chamados romances *pulp*²⁰. A capa da primeira edição a seguir mostra o conceito de

¹⁷ “It seems to me that one strong point of the novel is the fact that it provides space for many moods and tones: There is the dramatic search and destruction of the androids, the tenderness felt toward live animals, the weird, deserted apartment building in which Jack Isidore lives -- opportunities for humor, the peculiar, the very frightening, and, of course, the awe felt when Mercer is encountered. We can have a many-sided film. . . or, I would think, some of the moods (and plot, etc.) can be eliminated entirely, however important they are to the novel. . . and then remaining elements, such as Isidore and the Mercer theme, can be retained and built up more. But I do think that both the search and destroy androids theme must be retained (because of its connection -- contrast -to Isidore's view), and because it all throughout the novel adds the quality of violence, of the chase. . . although, in regarding this, I wonder if the empathy test that Deckard gives prospective androids is adequate in the visual medium. Perhaps an entirely new type of test should be made up for this, or perhaps no test that is a question-and-answer test, but perhaps a measuring of brain-wave rhythms. This, too, is a vital area to be there with imagination, as with the kind of weapons used.”

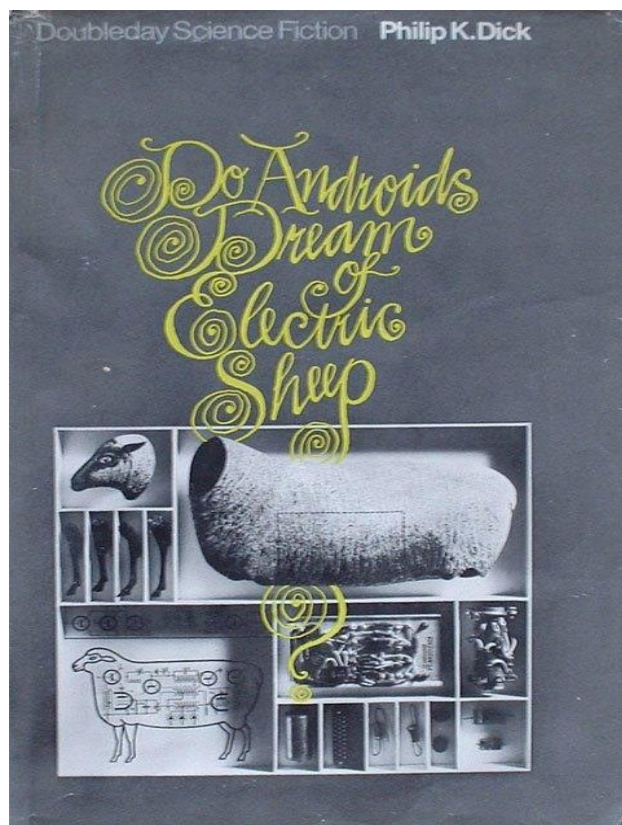
¹⁸ Esse tipo de romance, baseado nas narrativas detetivescas, possui alguns elementos reconhecíveis, tais como personagens principais com um posicionamento moral dúbio, uma personagem feminina sedutora e um clima depressivo.

¹⁹ *Film noir*, em uma definição genérica, fornecida por Mônaco, (2000, p. 303-304) seria o de que era, esses filmes seriam em parte, história de detective, parte filme de gângster e ainda parte melodrama urbano e que seria, identificados de maneira mais simples pelos seus subtemas sombrios e pessimistas.

²⁰ Romances de baixo custo. O nome se derivava do fato de os mesmos serem feitos de papel de polpa, muito mais barato do que os papéis usados em impressão de romances dito “respeitáveis”.

artificialidade, que permeia todo o romance, ao mostrar uma ovelha partida e os “circuitos” que a compõem:

Figura 1 - Capa da primeira edição de *Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas?* De 1968.



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Do_Androids_Dream_of_Electric_Sheep%3F#/media/File:DoAndroidsDream.png>. Acesso em 12 de agosto de 2019.

Androides Sonham com Ovelhas Elétricas se passa em uma versão distópica de São Francisco, no ano de 1992. Em edições posteriores do romance, o ano foi alterado para 2024, talvez uma decisão editorial para tornar mais distante da data original do romance ou mesmo para estabelecer uma ligação com o filme.

O espaço urbano descrito pelo narrador é extremamente populoso e poluído, portanto, as pessoas preferiam fazer uma migração forçada para preservar sua integridade física. Apenas as pessoas com dificuldades mentais²¹, chamados no romance de “cabeças de galinha” (*chicken head*), pessoas pobres ou que precisassem trabalhar na Terra ficaram nessa versão extremamente poluída do planeta. O romance explica que a poluição que contaminou a Terra veio em decorrência de um evento chamado Guerra Mundial Terminus, que destruiu todos os ecossistemas, fazendo com que muitas espécies animais fossem extintas e obrigando a

²¹ O romance é extremamente explícito, ao chamar os “cabeças de galinha” de “retardados”.

população humana a imigrar para outros planetas. Nesse meio tempo, a tecnologia se desenvolveu a ponto de criarmos robôs virtualmente parecidos com seres humanos, exceto em aspectos emocionais, chamados de andróides. Eles eram usados em colônias interplanetárias para fazer trabalhos que seres humanos consideravam degradantes, tais como carregamento de peso, limpeza de ambientes e até mesmo prostituição. Os andróides eram proibidos no planeta Terra e o que fazia com que os caçadores de recompensa que trabalhavam para departamentos de polícia ganhassem um bom dinheiro com o ofício de “aposentar²²” andróides.

O narrador do romance acompanhava dois personagens: Rick Deckard, um caçador de recompensas e J.R. Isidore, um trabalhador de um “hospital veterinário” (na verdade, uma oficina mecânica na qual se consertava animais elétricos). Ambos ficaram presos ao planeta Terra, porém por motivos diferentes. Deckard era um caçador de recompensas e não possuía dinheiro para emigrar. Isidore era um cabeça de galinha e conseqüentemente, tampouco possuía dinheiro para imigrar para as colônias interplanetárias. Como o foco do trabalho é em Rick Deckard, iremos tratar somente do arco dramático do personagem no romance.

A missão de Deckard era “aposentar” andróides que chegavam à Terra. Mas o propósito disso era acumular dinheiro bastante para comprar um animal real. O personagem era casado com uma mulher chamada Iran, que estava em um estado análogo ao de uma depressão. O objetivo de Deckard era comprar uma ovelha real, já que a ovelha que foi presente de aniversário de seu sogro havia morrido. Em vez disso, Deckard possuía uma ovelha robótica, que se comporta como um animal de verdade, exceto pelo fato de possuir circuitos. Essa alternativa foi criada porque naquela sociedade, possuir um animal era um símbolo de status, já que a maior parte dos animais vivos havia sido extinta e os poucos exemplares restantes eram tão caros que a maior parte das pessoas não conseguia comprar. Então, recorriam a robôs – os animais elétricos – que imitavam a aparência e até mesmo o comportamento dos animais vivos.

Para poder realizar esse desejo, Deckard recebeu a missão de aposentar seis andróides fugitivos que foram para a Terra. Como dito anteriormente durante a explicação sobre as mecânicas desse universo, por serem proibidos na Terra, eles ficavam a mercê dos caçadores de recompensas: caso um andróide fosse pego, ele era testado e imediatamente aposentado. Assim que era confirmado que o exemplar era um andróide, o dinheiro caía na conta do caçador de recompensas. A construção do romance faz com que o leitor não sinta nenhuma empatia

²² No contexto do romance (e que mais tarde seria levado para o filme) “aposentar” andróides seria um eufemismo para matar, já que essas criaturas não são consideradas seres humanos, apenas simulacros. E como a função primária de um andróide seria a de servir a seu senhor, quando ele é “aposentado”, significaria que a missão primordial dele estava encerrada.

pelos andróides. Eles são descritos como frios, sem empatia com outras criaturas ou consigo mesmo. Como criaturas frias, mereciam ser assassinadas.

Mesmo com a missão cumprida, no decorrer do romance, Deckard enfrenta dúvidas de natureza existencial e chega a questionar a própria humanidade – se um ser humano seria capaz de fazer o que ele faz: “aposentar” seres análogos a ele somente porque disseram que era assim.

Ao mesmo tempo em que isso acontece, há uma trama paralela que mostra que, mesmo com os esforços dos caçadores de recompensas em aposentar os andróides, há uma infiltração deles em vários setores da sociedade, seja no entretenimento, em funções humanas ditas “normais” como trabalhadores, ou mesmo na justiça. Essa trama paralela é apresentada do ponto de vista de J.R. Isidore, que acolhe alguns dos andróides perseguidos por Deckard.

Analisando essa ideia, podemos perceber que Dick escrevia os personagens humanos nesse romance desprovidos de alguma humanidade e os personagens robóticos completamente mecânicos, fazendo com que se torne difícil diferenciar um do outro. Há uma enorme discrepância entre Deckard e Isidore: Deckard não possuía empatia alguma por nenhum personagem, fosse humano ou andróide, nem mesmo sua esposa é poupada de seu desdém. Isidore possuía alguma empatia, tanto pelos animais mecânicos que consertava, quanto pelos andróides que se abrigavam em seu apartamento.

Eu tenho, em algumas de minhas histórias e romances, escrito sobre andróides ou robôs ou simulacros – o nome não importa; o que se quer dizer é construções artificiais mascaradas de humanos. Normalmente com um propósito sinistro em mente. Eu suponho que eu tomei como certo que se tal construção, um robô, por exemplo, tinha um propósito benigno ou de qualquer maneira decente em mente, ele não precisaria se disfarçar assim. Agora, para mim, isso então parece obsoleto. Os construtos não imitam os humanos; eles são, de muitas maneiras profundas, realmente já humanos. Eles não estão tentando nos enganar, para um propósito de qualquer tipo; eles simplesmente seguem as linhas que seguimos, para que eles, também, possam superar problemas comuns como a quebra de partes vitais, perda de fonte de energia, ataque por inimigos como tempestades, curtos-circuitos - e tenho certeza que qualquer um de nós aqui pode testemunhar que um curto-circuito, especialmente em nossa fonte de energia, pode arruinar nosso dia inteiro e nos tornar totalmente incapazes de chegar ao nosso trabalho diário, ou, uma vez no escritório, inúteis para fazer o trabalho estabelecido em nossa mesa (DICK, 1996 [1972], arquivo digital em formato .pdf).²³

²³ “I have, in some of my stories and novels, written about androids or robots or simulacra -- the name doesn't matter; what is meant is artificial constructs masquerading as humans. Usually with a sinister purpose in mind. I suppose I took it for granted that if such a construct, a robot, for example, had a benign or anyhow decent purpose in mind, it would not need to so disguise itself. Now, to me, that then seems obsolete. The constructs do not mimic humans; they are, in many deep ways, actually human already. They are not trying to fool us, for a purpose of any sort; they merely follow lines we follow, in order that they, too, may overcome such common problems as the breakdown of vital parts, loss of power source, attack by such foes as storms, short-circuits -- and I'm sure any one of us here can testify that a short-circuit, especially in our power supply, can ruin our entire

Com base nesse comentário do autor e também na ideia de que o romance sugere que há muitos androides infiltrados dentro da sociedade (Deckard vai parar em um departamento da polícia de San Francisco povoado de androides), podemos interpretar que, em pouco tempo, os androides iriam acabar se infiltrando em todas as camadas da sociedade humana, como é revelado no fim do romance.

A seguir, iremos descrever um pouco o panorama do filme *Blade Runner* cuja produção, conforme depoimentos de membros da produção, não foi um processo fácil desde a pré-produção.

2.1.2 *Blade Runner*

Blade Runner – O Caçador de Androides (como ficou conhecido na versão brasileira) foi lançado em 1982. O filme possui fortes elementos de *film noir*, narrativas detetivescas, mas pode ser caracterizado como uma obra *cyberpunk*, apesar de o termo ter sido cunhado mais tarde, em 1983²⁴.

Um conjunto que combina cibernética e punk, o gênero passou a ser identificável pela combinação desses elementos, e histórias *cyberpunk* muitas vezes centradas em torno de personagens ferozmente individualistas (muitas vezes criminosos) envolvidos em conflitos com sindicatos corporativos autoritários transnacionais ou pós-nacionais. Tais narrativas são muitas vezes confrontadas com um fundo distópico em que a guerra de classes e o colapso ambiental ocorrem dentro de um contexto definido por intercâmbios globais de informação e tecnologia avançada. As ficções cibernéticas muitas vezes incluem representações de culturas transglobais, massivas redes de dados interligadas, realidades virtuais e personagens marginais que existem nas periferias da sociedade e da cultura estabelecidas (HIGGINS, DUNCAN, 2013, p. 126)²⁵.

Podemos estabelecer que *Blade Runner* possui várias dessas características. O Deckard do filme é visto, de certa forma, como um cidadão de segunda classe pela natureza do seu emprego e pelo fato de não ter conseguido emigrar. No fundo, as imagens de uma Los

day and make us utterly unable to get to our daily job, or, once at the office, useless as far as doing the work set forth on our desk”

²⁴ Para Higgins e Duncan (2013 p. 126), obras de ficção que se encaixem na temática *cyberpunk*, teriam como características principais se passarem em locais urbanos em um futuro próximo, possuírem condições socioeconômicas bastante precárias e personagens moralmente ambíguos.

²⁵ “A portmanteau combining cybernetics and punk, the genre came to be identifiable by the combination of these elements, and cyberpunk stories often centre around fiercely individualistic characters (often criminals) embroiled in conflict with authoritarian trans- or post-national corporate syndicates. Such narratives are often set against a dystopian background in which class warfare and environmental collapse occur within a context defined by global information exchanges and advanced technology. Cyberpunk fictions often include representations of transglobal cultures, massive interlinked data networks, virtual realities and marginal characters who exist on the outskirts of established society and culture.”

Angeles cosmopolita, sombria e chuvosa (em contraste com a versão real da cidade) também estabelece uma relação com a estética *cyberpunk*.

Para o resumo sobre o histórico do filme, foram consultados o documentário *Dangerous Days – Making Blade Runner*, a *The Ridley Scott Encyclopedia* organizada por Lawrence Raw, e a edição mais recente de *Future Noir – The Making of Blade Runner*, livro de Paul Sammon (2017), que documenta todos os passos da produção, desde a concepção até as várias versões lançadas para *home video*. Essa explicação se justifica pelo fato de que o histórico da produção do filme afetou não somente o produto que foi para os cinemas, mas também as muitas edições posteriores.

Desde sua concepção, *Blade Runner* passou por diversas turbulências, mesmo antes de sua produção e pós-produção, passando pela exibição em cinema e finalmente na exibição em home vídeo. De acordo com Sammon (2017), a ideia de se adaptar DADOES já tinha sido cogitada pelo diretor Martin Scorsese e pelo crítico e roteirista Jay Cocks em 1969, um ano após a sua publicação. No entanto, a ideia não foi levada adiante, talvez por causa da densidade de temas que existem no romance. E como dito anteriormente, Dick escreveu um ensaio elencando aspectos a serem adaptados na sua obra e fazendo até mesmo escolha de elenco.

Segundo o roteirista Hampton Fancher, em seu depoimento para o documentário *Dangerous Days: Making Blade Runner*, a ideia inicial para se fazer o filme veio de Brian Kelly, um amigo ator que pretendia se tornar produtor. Ele havia lido o romance de Philip K. Dick e desafiou Fancher a escrever um roteiro baseado naquele romance, afirmando que uma adaptação desse romance teria potencial de ser um sucesso comercial.

Souto (2014) resume brevemente o processo que acabaria levando à criação do roteiro de *Blade Runner*:

De acordo com o próprio [Hampton] Fancher, antes de trabalhar com Ridley Scott, só tinha lido dois livros de ficção científica em toda sua vida: **The Stars My Destination**, uma releitura do Conde de Monte Cristo no futuro, em forma de ficção científica dos anos 50, escrita por Alfred Bester; e o outro foi o livro de Dick, indicando o universo literário que também funcionaria como intertexto. Fancher não conhecia o autor, tampouco sua obra, mas dispondo de uma quantia razoável de dinheiro, quis investir na compra de direitos de alguma obra de ficção científica, que ele pensava ser a mais lucrativa para a época. Acatando a sugestão de seu amigo Jim Maxwell, leu a obra, mas não gostou dela no primeiro momento, ainda que reconhecesse seu potencial de rentabilidade, talvez por ter se cativado pelo que disse ser uma “qualidade kafkiana”, como a paranoia e a burocracia envolvendo personagem principal, Deckard (SOUTO, 2014, p. 44).

Lawrence Raw (2007) resume como foi a pré-produção do filme e a entrada do diretor Ridley Scott na produção. Inicialmente relutante em dirigir o projeto, pelo seu comprometimento com outros projetos, inclusive com uma adaptação de outro romance de

ficção científica, *Duna* de Frank Herbert. Mas dificuldades pessoais²⁶ contribuíram para que Ridley saísse do projeto de *Duna* (que envolvia um projeto de longa duração).

Um dos principais problemas enfrentados durante a produção era a dificuldade em se encontrar um financiador para o projeto. Foi feito um acordo tanto com a produtora americana Shaw Brothers e com a produtora de Allan Ladd Jr. para que fosse feito um financiamento e o direito autoral da obra ficasse com eles.

O primeiro rascunho do roteiro *Dangerous Days*, data de 1980 e foi escrito por Hampton Fancher. Após isso, o segundo rascunho do roteiro tinha o nome *Mechanismo*, e que teria um visual inspirado no manual de mesmo nome publicado em 1978. Finalmente, o nome *Blade Runner* veio, inspirado no romance *The Bladerunner – A movie* de William S. Burroughs.

Na adaptação do romance para o filme, muitos termos, nomes de personagens e locais tiveram que ser alterados. Em vez de se passar na San Francisco de 1992, provavelmente com a proximidade com a data que aparece no romance, o filme se passa em Los Angeles, no ano de 2019. Em vez de uma catástrofe nuclear ter tornado a vida na Terra quase insuportável, o filme infere que houve uma mudança drástica no clima da Terra que tornou a vida humana quase que insuportável²⁷. Podemos perceber isso porque o clima em Los Angeles está sempre chuvoso e nublado, contrastando com o clima dito “normal” da cidade. Uma das alterações que mais chama atenção é o uso do termo replicante²⁸ (*replicant* no original) em vez do termo androide. David Webb Peoples²⁹ afirmava que o termo *androide* era muito cartunesco e sua filha, à época estava se formando em biologia, sugeriu o nome *replicant*. Trataremos melhor dessas alterações posteriormente no capítulo sobre o contraste entre as duas obras.

O primeiro rascunho do roteiro *Dangerous Days*, data de 1980 e foi escrito por Hampton Fancher. Após isso, o segundo rascunho do roteiro tinha o nome *Mechanismo*, e que teria um visual inspirado no manual de mesmo nome publicado em 1978. Finalmente, o nome *Blade Runner* veio, inspirado no romance *The Bladerunner – A movie* de William S. Burroughs.

²⁶ No documentário *Dangerous Days: Making Blade Runner*, o filho de Ridley, Luke Scott, afirma que a morte do irmão mais velho do diretor em virtude de um câncer foi um dos principais fatores da desistência do projeto de *Duna*, que acabou sendo dirigido por David Lynch.

²⁷ Isso é mostrado através das diversas vezes em que aparece uma propaganda de colônias intergalácticas e o clima da Los Angeles do filme é frio e escuro.

²⁸ O termo *replicante*, de certa forma, acabou também se tornando um ícone cultural. Além de batizar os androides humanos do filme, acabou se tornando o nome de uma banda de *rock* brasileira (Os Replicantes) e de um sistema operacional para celulares de código aberto, baseado na arquitetura do Android.

²⁹ O segundo roteirista, de acordo com Raw (2013), o roteirista foi contratado por ter um estilo similar ao de Hampton Fancher, o que acabaria não causando muitos problemas na produção.

Um dos fatores de preocupação apontados por Raw (2012, p. 257) era que o roteiro ficasse extremamente monótono:

Peoples relembra em uma entrevista de 2007 que ele foi contratado para trabalhar em *Blade Runner* após diversos rascunhos de roteiros já terem sido escritos por Hampton Fancher. De acordo com Ian Nathan, Scott convidou Peoples para trabalhar no roteiro por que o diretor “estava perturbado que os personagens ‘não iam para fora’” no roteiro vigente (RAW, 2012, p. 257)³⁰.

Com isso em mente, alterações foram feitas para que houvesse um dinamismo maior no roteiro e nas interações com os personagens. No entanto, tais modificações não foram as que causaram a maior quantidade de atritos entre Scott e Dick, mas algo muito mais profundo:

Esse ponto marca o que talvez seja a diferença mais significativa entre o romance e o filme. Enquanto que no filme Tyrell afirma que os replicantes são ‘mais humanos do que humanos’, no romance, os androides são empaticamente *menos* humanos do que o humano. Esse era um ponto em que PKD [Philip K. Dick] e Ridley Scott discordavam fortemente (SHANANAN, 2014, p.5)³¹.

Os androides do romance de Dick não possuíam capacidade de amar ou mesmo de se colocar no lugar do outro, mesmo sendo virtualmente iguais aos seus criadores. Eram seres desumanizados, máquinas sem qualquer tipo de empatia nem mesmo para si mesmos. Por outro lado, os replicantes do filme eram empáticos ao extremo, com o sofrimento deles mesmos. Uma explicação possível da atitude cruel que eles apresentam no decorrer do filme poderia ser interpretada como um mecanismo de autopreservação. O próprio Philip K. Dick expressou suas preocupações em seu diário:

A principal diferença entre o que Ridley vê e o que eu vejo em relação a tudo isso é a seguinte: Para mim, os replicantes (ou androides, se preferir), são desprezíveis porque não têm coração, são completamente egocêntricos, não se importam com o que acontece com outras criaturas. A meu ver, isso é essencialmente uma entidade menos que humana por essa razão. Agora Ridley diz que os considera como super-homens que não podem voar. Ele disse que eles são mais inteligentes que os humanos, são mais fortes que os humanos e têm reflexos mais rápidos que os humanos. Essa é uma grande discordância, você vê. Nós passamos de alguém que é uma simulação do humano autêntico para alguém que é literalmente superior ao humano autêntico. Então nós agora invertemos isso. Agora o tema do livro é que Rick Deckard está desumanizado em seu trabalho de rastrear os replicantes e matá-los. Em outras palavras, ele acaba essencialmente como eles são. Ridley disse que considerava isso uma ideia intelectual e não estava interessado em fazer um filme esotérico (DICK, s/d, apud SHANANAN, 2014, p.5-6)³².

³⁰ “Peoples recalled in a 2007 interview that he was brought in to work on *Blade Runner* after many drafts of the screenplay had already been written by Hampton Fancher. According to Ian Nathan, Scott invited Peoples to work on the script because the director “was perturbed that the characters ‘never went outside the door’ in his ongoing draft”

³¹ “This point bears on what is perhaps the most significant difference between the novel and the film. Whereas in the film the replicants are claimed by Tyrell to be ‘more human than human,’ in the novel the androids are emphatically less human than human. This is an issue about which PKD and Ridley Scott strongly disagreed”.

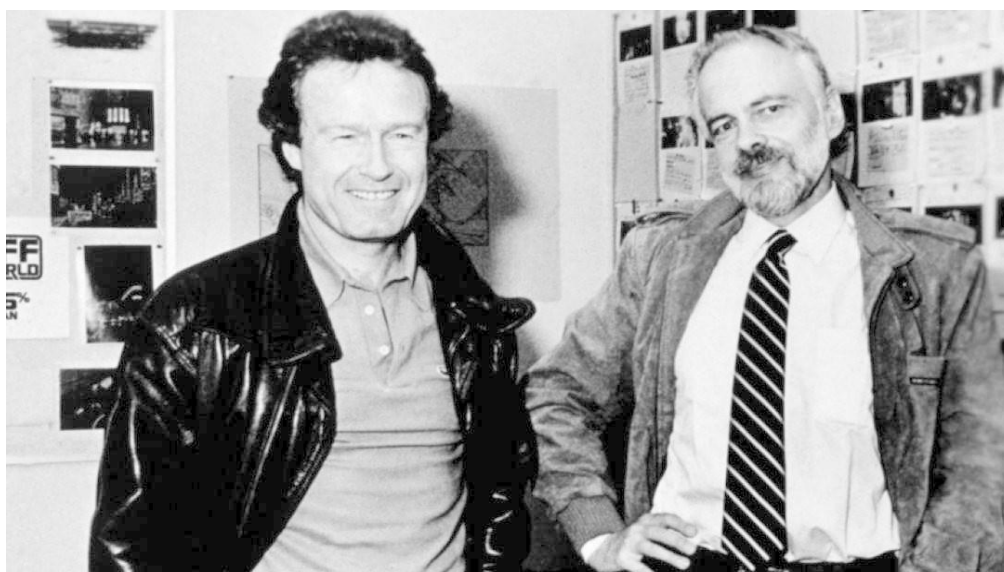
³² No texto original: “The main difference between what Ridley views this all in terms of and what I view it all in terms of is as follows: To me, the replicants (or androids, if you will), are deplorable because they are heartless,

Pela citação do autor, percebemos que ele estava muito descontente com a maneira com que Ridley Scott tratava seus personagens. Enquanto a discussão que Dick propunha em seu romance era sobre seres que apesar de sua força e inteligência não se importavam com outras criaturas justamente por seres desprovidos de empatia, a discussão que Scott propunha em seu filme era de cunho mais abstrato: como criaturas com habilidades sobre-humanas, mas que possuíam um tempo de vida extremamente limitado estariam em busca do seu criador.

Tais atritos sobre a natureza filosófica dos replicantes não afetaram o andamento dos trabalhos.

Mesmo com os atritos iniciais de Dick com a equipe de Ridley Scott, o autor do romance começou a gostar do resultado que tinha visto, elogiando Ridley e a equipe do filme após ver uma versão preliminar do filme, com os efeitos especiais quase finalizados, como registrado na foto a seguir:

Figura 2: Ridley Scott e Philip K. Dick, na sala de edição de *Blade Runner*, c.1982.



Fonte: Sammon (2017).

Em testes preliminares, o filme foi considerado pela audiência muito parado e confuso. Para dar algum ritmo, os produtores inseriram uma narração em *off* para explicar detalhes da trama que ficaram confusos para os espectadores, isso sem consultar o diretor.

they are completely self-centered, they don't care what happens to other creatures. To me this is essentially a less than human entity for that reason. Now Ridley says he regards them as Supermen who couldn't fly. He said they are smarter than humans, they are stronger than humans, and they have faster reflexes than humans. That's rather a great divergence, you see. We've gone from somebody who is a simulation of the authentic human to someone who is literally superior to the authentic human. So we've now flipped this. Now the theme of the book is that Rick Deckard is dehumanized in his job of tracking down the replicants and killing them. In other words, he ends up essentially like they are. Ridley said that he regarded that as an intellectual idea and he was not interested in making an esoteric film".

Harrison Ford foi recontratado para fazer essa narração em *off*. O texto dado para ele foi dito de maneira monótona, como visto na versão de 1982.

Em 1982, tal como muitos filmes na época, foi adaptado em quadrinhos em uma edição dupla pela Marvel Comics, como um *Super Special*. Adaptado por Archie Goodwill, a adaptação para os quadrinhos de *Blade Runner* segue a estrutura do filme, mas, tal como na adaptação do romance em que os roteiristas tomaram as liberdades criativas, os roteiristas da adaptação em quadrinhos acabaram tomando suas liberdades para que se ajustasse a trama para um meio visual multimodal estático.

Em 2008, após diversas disputas judiciais pelo controle criativo de sua obra, Ridley Scott refez o filme à maneira que ele quis, fazendo correções de som, sincronia labial³³ e mesmo tendo que filmar novamente uma das cenas, pois a dublê de corpo não parecia com uma das atrizes³⁴.

À época de sua estreia, *Blade Runner* recebeu críticas mistas e acabou sendo um fracasso de bilheteria, em virtude da forte competição³⁵ e de que, mesmo com a narração em *off* adicionada para poder aumentar a compreensão dos espectadores, a trama foi considerada muito confusa e densa. Mesmo com esses problemas, o filme tornou-se um clássico *cult* em virtude da sua grande procura no mercado de vídeo. Em 1992 foi encontrado nos cofres da Warner Bros. (que distribuiu o filme) uma cópia preliminar do filme, erroneamente creditada como a versão do diretor. Segundo Cruz (2014), essa cópia era, na verdade, uma cópia de testes. Foram feitas correções de som e áudio. Após ter sido remasterizada, foi comercializada como a versão do diretor, sem a aprovação de Ridley Scott.

Em 2013 foi anunciada uma continuação para *Blade Runner*, que chegou aos cinemas com o nome de *Blade Runner 2049*. Ambientada em uma versão muito mais poluída da Los Angeles do filme de 1982, o protagonista dessa continuação não é Deckard, mas K., um *blade runner* replicante cuja “programação” seria caçar modelos mais antigos de replicantes.

Essa continuação, diferentemente do filme de 1982, possui três curtas-metragens que funcionam como prólogos que ajudam a contar a história dos eventos entre os dois filmes. Tais prólogos podem ser considerados paratextos do filme, se levarmos em consideração a ideia

³³ Nas versões anteriores de *Blade Runner*, em uma das cenas que mostra Deckard conversando com um vendedor de animais falsos, há um pequeno erro de sincronia de áudio, corrigido em 2008.

³⁴ A cena em questão é a perseguição que Deckard faz a Zhora (Johanna Cassidy), que nas versões anteriores possuía um problema: havia uma enorme discrepância visual entre a atriz e a dublê de corpo. Para tanto, Luke Scott regravou essa cena com Johanna Cassidy e Ben Ford (filho de Harrison Ford), para que a discrepância não ficasse tão grande.

³⁵ Na mesma semana, estreou outro filme de ficção científica, *E.T., o extraterrestre*.

de que o filme é um texto independente. Baseando-se nos três curtas-metragens, a Tyrell Corporation criou um novo modelo de replicantes chamado Nexus-8, em que o tempo de vida acabou sendo aumentado para se equiparar ao de tempo de vida de um ser humano. No entanto, após uma segunda rebelião³⁶, que faz com que todos os dados da antiga Tyrell Corporation e por extensão, todos os dados do mundo sejam apagados, novas unidades de *blade runners* foram recrutadas para que esses replicantes fossem achados e “aposentados”.

Assim como Deckard, o protagonista K. (que não possui nome) é um *blade runner*, contratado pela polícia de Los Angeles para aposentar replicantes. Diferentemente de Deckard, K é um replicante de última geração (Nexus-9) e completamente obediente à sua função, o que faz com que o personagem se distancie consideravelmente de seu antecessor. Apesar de Deckard aparecer apenas depois de duas horas de filme, o seu “fantasma” e o de Rachael aparecem constantemente no decorrer da trama.

Essas foram em linhas gerais o cronograma do caminho que percorreram os lançamentos do filme e sua continuação. No capítulo de análise apresentaremos mais minuciosamente como os conteúdos são representados no filme e no romance. Iremos a seguir abordar o referencial teórico que norteia o presente trabalho.

O referencial está dividido em três partes: inicialmente, iremos tratar do que seria a visão do robô no cinema e na literatura para se contrastar entre a visão dos androides/replicantes no romance e em sua adaptação para o cinema. A escolha de se tratar desse tema se deve ao fato de que ele é bastante importante para a análise, já que um dos aspectos analisados é a relação entre o personagem e os androides e a identidade de Deckard como replicante ou não. Em seguida, delinearemos todos os princípios teóricos que norteiam essa dissertação, que permeia os campos da tradução, literatura comparada e narratologia. Inicialmente, iremos nos deter no que seria símbolo e semiose, de acordo com a visão peirceana, para nos determos em conceitos pertinentes para o estudo dessa adaptação: a visão da adaptação como uma forma de tradução, adaptação, como o personagem é inserido nesse contexto de tradução intersemiótica e criatividade.

³⁶ A primeira seria a que aconteceu antes dos eventos de *Blade Runner*: seis replicantes tomaram uma nave de assalto, mataram toda a tripulação e vieram para a Terra.

2.2 Referencial Teórico

Esta seção que trata do referencial teórico está dividida em três tópicos: o primeiro tópico será dedicado às diversas representações do robô em obras de ficção científica, para que seja traçado um contraste entre as visões dos andróides e replicantes nas duas obras que trabalharemos. Em seguida trataremos dos termos e conceitos que utilizaremos com base teórica para a análise, para que possa ser mostrado o modelo de análise que norteia essa dissertação.

2.2.1 *O além-homem na ficção científica*

Para podermos situar a questão da humanidade das máquinas é preciso tratarmos um pouco do histórico de como robôs, andróides e ginóides foram retratados no decorrer da história, em obras cinematográficas, literatura e quadrinhos. Para isso, foi feito um resumo extremamente sintético de aspectos importantes na constituição desses tipos de personagens. Esse histórico serve para a compreensão das obras, e para mostrar que, assim como nas duas adaptações, o conceito de “andróide” e “replicante” não é único e exclusivo dessas obras e acaba sendo alterado no decorrer da história.

Há algum tempo a ficção vem tratando de um dos maiores temores da humanidade: que o ser humano seja substituído por seres iguais a nós fisicamente, mas superiores em força e inteligência. Essa questão, bastante explorada nas duas obras que analisaremos, vem sendo explorada na literatura e no cinema há muito tempo. Iremos fundamentar nossa síntese sobre esse assunto em Jones (2003) para, a partir de sua ideia, tecer um histórico sobre robôs, andróides e ciborgues.

Para Jones (2003), a definição primordial de robô é a de que é um servidor. Para tanto, ela se baseia no primeiro trabalho em que esse nome aparece, na peça *R. U. R.* (sigla para *Rossum Universal Robots*) de 1920 do autor tcheco Karol Čapek. O termo *robô* se origina da palavra tcheca *robot*, que significa trabalhador e foi inventada pelo irmão de Karol, Josep. Ou seja, a ideia primordial de um robô, ao menos nessa peça, seria a de uma criação feita para servir aos humanos.

Nessa peça, alguns trabalhadores são “criados”, mas se tornam tão competentes em suas tarefas que acabam suplantando seus mestres. Eles se rebelam e tomam o controle da fábrica. Uma situação semelhante ao que acontece ao fim de *DADOES*, em que o apresentador Buster Gente-Fina revela que os andróides estão infiltrados na sociedade humana havia tempos, mesmo com as muitas proibições impostas pelos governos.

A ideia de robôs se rebelando contra seus mestres e os suplantando tornou-se uma constante em obras de ficção científica, seja na literatura ou mesmo no cinema. Diversas obras retrataram uma realidade em que a humanidade acabaria por causa de uma rebelião de máquinas, ou em que essas mesmas máquinas ganhariam consciência própria e destruiriam aqueles que deveriam servir por uma espécie de “instinto” de autopreservação.

Cruz (2014) afirma que os perigos de o ser humano criar seres análogos a ele é uma constante em obras literárias e cinematográficas. Segundo o autor, ainda que possam haver benefícios, os riscos são incomensuráveis e podem causar a destruição da raça humana:

A literatura já havia ilustrado os perigos da tecnologia, seja funcionando de forma descontrolada ou tentando simular humanos em obras como Frankenstein de Mary Shelley, “A Torre do sino” de Herman Melville e em O Homem de Areia de Hoffman. O cinema já descreveu a relação entre humanos e máquinas em filmes como Frankenstein, *Metropolis* de Fritz Lang ou em 2001 – Uma Odisseia no Espaço de Kubrick. No entanto, em BR, essa relação adquire um status mais complexo do que a apresentada em filmes anteriores. O sujeito é confrontado com seu Outro, um Outro máquina que, na ânsia de se tornar humano e prolongar sua vida, se torna mais humano que os humanos (CRUZ, 2014, p. 108)³⁷.

Esse “Outro” mais humano que o ser humano, principalmente no contexto do cinema, tem sua melhor representação em Andy, o protagonista do conto *O Homem Bicentenário*, adaptado para o cinema em 1999, um robô que faz de tudo para emular uma humanidade. Durante o conto, Andy começa a fazer modificações que emulem humanidade: desde colocar uma pele falsa que dê uma aparência mais “humana”, fabricar “órgãos”, etc. Contudo, mesmo com essas modificações no seu *hardware*, essa “humanidade” só é reconhecida em um tribunal, pouco antes de o personagem pedir para “morrer”, ao pedir que seus “órgãos” sejam desligados. Esse “Outro” “mais humano que o humano”, citando o adágio de Eldon Tyrell sobre seus replicantes, causa uma sensação de mal-estar, ao confrontar um personagem humano tão robotizado que não se distingue das criaturas que deveria destruir.

Como afirmado anteriormente, os perigos da tecnologia para criar seres humanos, sejam através de partes de outros seres humanos (como em Frankenstein), de partes mecânicas (como no conto de Hoffman, O Homem de Areia) ou mesmo de se criar inteligências artificiais

³⁷ “Literature had already illustrated the dangers of technology either running amok or attempting to simulate humans in works such as Mary Shelley’s Frankenstein, Herman Melville’s “The Bell Tower”, and in Hoffmann’s “The Sandman”. Cinema had already depicted the relationship between man and machine in films such as Frankenstein, in Fritz Lang’s *Metropolis*, or in Kubrick’s 2001 - A Space Odyssey. In BR, however, this relationship acquires a status much more complex than the one presented in these previous movies. The subject is confronted with its Other, an Other-machine that, in its anguish to become human and to prolong its life, becomes more human than the humans”.

que se tornam autossuficientes (tal como HAL 9000³⁸ e a Skynet³⁹, do universo de O Exterminador do Futuro), levam a uma reflexão sobre o nosso papel no mundo e se o ser humano é capaz de criar algo que pode ser equivalente a ele e ser suplantado por essa criação.

Jones (2014) levanta uma questão pouco discutida na ficção científica: o porquê da imagética do robô, em muitas obras ser humanoide.

A convicção (que tem o apoio da neurociência da robótica) de que a "máquina inteligente" aperfeiçoada terá uma forma humana ou quase humana, levanta questões éticas óbvias. Mas embora os homens mecânicos, imediatamente lidos como uma subclasse futurista ("ginóides" na ficção impressa pós-Divina Resistência são invariavelmente retratadas como prostitutas), podem se assemelhar aos humanos, eles permanecem definidos e desvalorizados por sua artificialidade (JONES, 2013, p.167)⁴⁰.

Como Jones afirma, por mais que os androides (replicantes ou qualquer outro nome que seja estabelecido no universo) sejam iguais aos seres humanos, o que os define é justamente o fato de que são simulacros, seja de materiais que emulem carne, pele e pelos humanos, ou pelo cérebro analítico, que literalmente "processa" a informação e a transforma não em uma resposta que soe minimamente humana, mas algo artificial. E essa artificialidade faz com que os robôs sejam considerados uma casta imediatamente inferior ao de seus criadores. Quando se trata do retrato de autômatos, vários deles são retratados de maneira negativa, justamente pela preocupação de que esses seres sejam "melhores" do que os seres humanos, seja física ou mentalmente, e substituam seus "mestres".

Em DADOES, percebemos que Rachael Rosen, a androide propriedade das indústrias Rosen e cujo "emprego" é o de servir ao seu "tio", Eldon Rosen, o dono da Rosen Association. Seu emprego é o de emular sentimentos de humanidade, ao se passar por uma

³⁸ HAL 9000 é o supercomputador que comanda a nave Nostromo, tanto no romance 2001 – Uma Odisseia no Espaço de Arthur C. Clark, quanto em sua adaptação para o cinema por Stanley Kubrick em 1967. O mesmo acaba tomando controle da nave Nostromo e acaba ameaçando a vida dos personagens humanos.

³⁹ Souto (2014, p. 16) explica que a Skynet seria um programa de computador concebido com base no sistema imunológico humano e que teria sido incorporado ao setor de defesa dos Estados Unidos. Os filmes da série *Exterminador do Futuro* dão diversas origens para o sistema Skynet, mas com o mesmo propósito, que seria o controle das armas nucleares. Quando os humanos que a controlavam descobriram que a inteligência artificial tinha se tornado autoconsciente, ou seja, começou a pensar e agir por conta própria, tentaram desligar o sistema. Ao perceber isso como uma ameaça à própria sobrevivência, a Skynet aciona todas as ogivas nucleares do planeta, causando uma guerra nuclear que matou metade da humanidade em um evento chamado de *Judgement Day* (Dia do Julgamento). Enquanto o resto da humanidade é perseguida por robôs unidades de infiltração chamadas de Exterminadores, que podem imitar a aparência e o comportamento de seres humanos. A trama principal dos primeiros dois filmes é focada na personagem humana Sarah Connor, que é perseguida por um Exterminador vindo do futuro por uma unidade de infiltração. O motivo seria o de que a mesma iria dar à luz ao líder da Resistência humana que destruiria o sistema da Skynet e libertaria a humanidade do jugo das máquinas.

⁴⁰ "The conviction (which has support from the neuroscience of robotics) that the perfected 'intelligent machine' will have a human or quasi-human form, raises obvious ethical questions. But though mechanical men, immediately read as a futuristic underclass ('gynoids' in post-Divine Endurance print fiction are invariably depicted as whores), may resemble humans, they remain defined and devalued by their artificiality."

pessoa “de verdade”, mas mesmo assim, há uma falta de empatia que faz com que a mesma não consiga cumprir sua função integralmente.

Em muitas obras de ficção, os robôs são tratados de uma maneira análoga à escravidão. Isso abre um parêntese para a reflexão sobre como a humanidade pretende tratar a tecnologia no seu futuro: criando trabalhadores incansáveis, que não sentem fome, frio para fazer todas as tarefas “degradantes” que nós não pretendemos fazer.

Bertek (2014, p. 02), ao fazer uma leitura pós-moderna de *Blade Runner*, afirma que:

Movimentos que preveem o advento da superinteligência (por exemplo, a teoria da singularidade) falam de uma ansiedade sobre o crescimento exponencial de várias tecnologias e o futuro incerto da raça humana. Alguns afirmam que “a evolução futura do homem não será restrita ao domínio da biologia” (MCLAUGHLIN, p. 277) e “que uma nova e potente espécie pode logo nascer e entrar na cadeia evolucionária” (MCLAUGHLIN, p. 277) “Mudanças dramáticas na inteligência artificial e engenharia genética”, Jacqueline Kirely explica, “tem aumentado a falta de certeza do que é humano” (BERTEK, 2014, p. 02)⁴¹.

Mesmo que muitas dessas obras tenham sido escritas há mais de cinquenta anos, muitas vezes, tais preocupações externadas nessas obras são transmitidas hoje em dia. Tal dúvida é algo muito presente em ambas as obras que trataremos neste trabalho. A grande questão é “o que é ser humano”? Seria possuir um corpo humanoide sentir ou mesmo pensar? A capacidade de pensar não é o que garante que seja humano, já que atualmente muitos sistemas operacionais estão começando a “pensar”, ou seja, resolver problemas que são colocados para elas de maneira criativa.

Um dos principais exemplos, mesmo que não usem o nome “robô” é a *Marschinemsh* do romance *Metropolis* de Thea Von Harbour. Esse romance foi adaptado para cinema por Fritz Lang em 1927. Nesse romance, um cientista ciumento cria um simulacro da mulher amada e a usa para se vingar do dono de Metrópolis, que roubou sua amada. Uma das imagens mais conhecidas da história do cinema é a da transformação da ginóide em Maria, a protagonista feminina e líder dos trabalhadores de Metrópolis.

A questão da humanidade em personagens robóticos é bastante explorada, não apenas com seus potenciais benefícios, mas principalmente quando essa tecnologia se rebela e sobrepuja seus criadores, como dito anteriormente. Com o desenvolvimento de novas

⁴¹ “Movements that predict the advent of superintelligence (for example, the singularity theory) speak to an anxiety over the exponential growth in various technologies and the uncertain future of the human race. Some even claim that “the future evolution of man can no longer be restricted to the domain of biology” and “that a new and potent species may soon be born and enter the evolutionary race” (McLaughlin 277). “Dramatic advances in artificial intelligence and genetic engineering,” explains Jacqueline Kirely, “have increased the lack of certainty about what is human”.

tecnologias, como casas inteligentes, inteligências artificiais conectando aparelhos e a chamada “internet das coisas” (em que eletrodomésticos estão interligados entre si e com aparelhos celulares dos seus donos), abre-se margem para que seja criada uma realidade em que literalmente sejamos controlados por inteligências artificiais. E por mais que seja interessante, paira sempre um certo temor de que essas inteligências evoluam em uma velocidade tão grande que se tornem conscientes de sua condição, se voltem contra seus “criadores” e venham a destruir a humanidade. É importante destacar esses pontos aqui porque esse tema está no cerne das obras que vamos analisar.

A seguir, iremos tratar do referencial teórico específico sobre tradução e adaptação. Inicialmente, será feito um breve histórico da disciplina de Estudos da Tradução para, a partir da mesma, chegarmos ao tópico de tradução intersemiótica e adaptação.

2.2.2 *Um breve histórico dos Estudos da Tradução*

Antes de nos debruçarmos sobre o processo histórico da criação da disciplina de Estudos da Tradução, iremos nos deter inicialmente sobre o que seria tradução.

Entendemos tradução de forma similar a Munday (2016), que apresenta o termo “tradução” em língua inglesa designando tanto a área de estudo, quanto o processo tradutório, e ainda o produto desse processo. Ele continua descrevendo que “o processo de tradução entre duas línguas escritas envolve a mudança de um texto escrito original (texto de partida ou TP) na linguagem verbal original (a língua de partida ou LP) em um texto escrito (o texto de chegada ou TC) em uma linguagem verbal diferente (a língua de chegada ou LC) (MUNDAY, 2016, p.08)⁴²

Mesmo que essa designação do termo tradução englobe os três aspectos (área de estudo, processo e produto), ainda assim ela não é uniforme, sendo alterada de autor para autor, ou mesmo de língua para língua. Por exemplo, Gottlieb (2018), afirma que:

O processo de tradução envolve uma série de atos díspares e consecutivos, desde a concepção do texto original, passando pelo próprio texto, até o(s) receptor(es) da versão traduzida. Até mesmo o produto translacional é uma noção complexa. Como síntese de sinais, o texto traduzido abrange muito mais do que a reformulação da mensagem original – uma entidade multifacetada por si só. A interpretação é fundamental, e como foi dito por Torop, “nenhuma tradução é fundamentalmente um

⁴² “The process of translation between two different written languages involves the changing of an original written text (the source text or ST) in the original verbal language (the source language or SL) into a written text (the target text or TT) in a different verbal language (the target language or TL)”

texto único, mas uma das muitas possibilidades de tornar o texto original" (Torop 2008, 255) (GOTTLIEB, 2018, p.47)⁴³.

O autor reitera que “tradução” envolve uma série de atos consecutivos, desde o autor do texto de partida até o receptor da tradução da obra de chegada. Tal como Munday (2016), o termo “tradução” se aplica não somente ao processo de transposição de uma obra de uma língua de partida para uma língua de chegada, mas também para o seu processo. Esse também o nosso pensamento a respeito da tradução. Deixando essa definição clara, no próximo subtópico iremos nos debruçar sobre o histórico da disciplina de Estudos da Tradução. Para tanto, iremos fazer um breve apanhado histórico dessa discussão, que começa com Horácio e Cícero, muito antes da era cristã, passando por São Jerônimo e a sua tradução da Bíblia, chegando aos tempos mais recentes, com o estabelecimento da disciplina de Estudos da Tradução.

Apesar de o estabelecimento da disciplina ser um evento recente, com o artigo de James S. Holmes que nomeia e descreve os procedimentos metodológicos da disciplina de Estudos da Tradução, a atividade tradutória é uma das mais antigas existentes. Mas o debate sobre como a tradução deveria transpor o texto de partida para uma língua de chegada, ao menos sob a perspectiva ocidental, vem desde a época dos romanos, com os poetas Cícero e Horácio, passando pelo tradutor da Bíblia para o latim, São Jerônimo. Munday (2016) afirma que, dada a grande importância dos autores gregos e latinos acabaram sendo influentes por mais de dois mil anos, ao menos no Ocidente.

Marco Túlio Cícero, em sua carta *De optimo genere oratorum*, introduz sua maneira de traduzir, ao demonstrar sua tradução de oradores gregos como Ésquino e Demóstenes:

E não os traduzi como um tradutor, mas como um orador, usando os mesmos argumentos, tanto na sua forma quanto nas suas figuras de linguagem, em termos adequados à nossa cultura. Para tanto, não considerei necessário verter palavra por palavra, mas mantive inteiro o gênero das palavras e sua força expressiva. Não julguei que fosse apropriado contabilizar as palavras para o leitor, mas como que sopesá-las (CICERO, 46/2011, p.11)⁴⁴.

Tal como o autor romano, São Jerônimo, na sua epístola *Ad Pammachium: De Optimo Genere Interpretandi*, escrita em 395 AD, há um debate sobre a oportunidade de se

⁴³ “The process of translation involves a chain of disparate and consecutive acts, ranging from the conceiver(s) of the original text, via the text itself to the receiver(s) of the translated version. Even the translational product is a complex notion. As a synthesis of signs, the translated text encompasses much more than the rephrasing of the original message – a multifarious entity in its own right. Interpretation is key, and as phrased by Torop, “no translation is fundamentally a unique text but one of many possibilities to render the original text” (Torop 2008, 255)”

⁴⁴ Para essa tradução do discurso de Cícero, foi utilizada a tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi, publicada em 2011.

traduzir “palavra por palavra” ou o “sentido pelo sentido”. Seguindo por caminho semelhante ao de Cícero, ele argumenta que:

Eu, de fato, não só confesso, mas declaro livremente, que, na minha interpretação dos gregos, exceto nas Escrituras santas, onde também a ordem das palavras é um mistério, traduzo não palavra por palavra, mas sentido por sentido⁴⁵ (SÃO JERÔNIMO, 2020 [395], p.126).

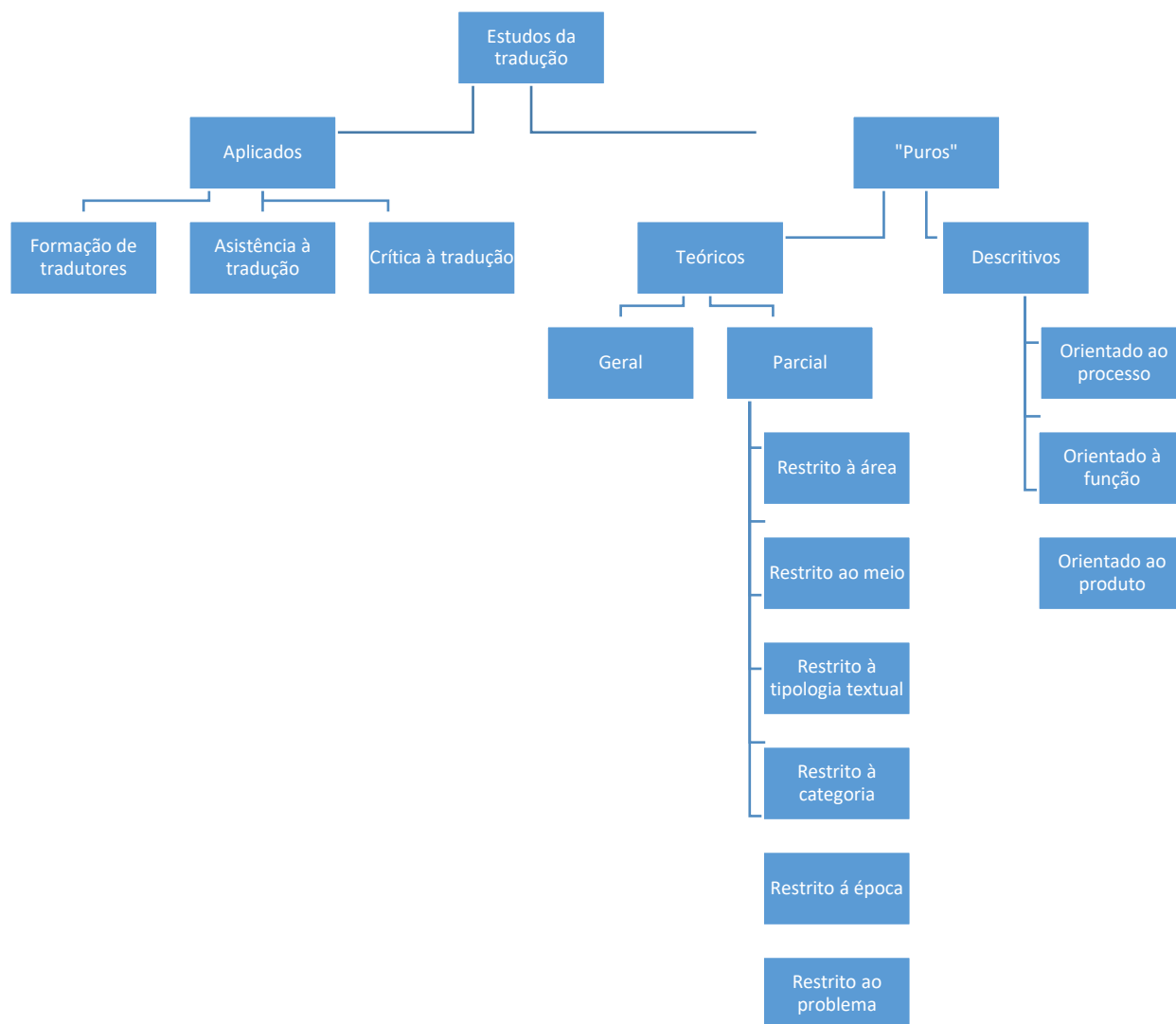
A discussão entre ser “fiel” à palavra escrita e ser “fiel” ao sentido dessa palavra é, como podemos perceber, uma discussão antiga. No entanto, o estabelecimento de uma disciplina de tradução que tratasse dessas questões com rigor científico demorou muito. Munday (2016) argumenta que uma das razões é, em parte, pelo fato de que a atividade tradutória ainda estava relacionada ao ensino e à aprendizagem de línguas estrangeiras. Por muito tempo, o estudo da tradução era visto com desdém.

O estabelecimento da disciplina se deu através do seminal artigo de James S. Holmes *The Name and Nature of Translation Studies*, disponível para o público⁴⁶ apenas em 1988. Nesse artigo, são descritos não somente o nome da disciplina, mas procedimentos metodológicos para o estudo da mesma, além de procedimentos históricos. O autor divide o estudo da tradução em *estudos puros e aplicados*, baseada em dados empíricos. Toury (1995, p.10) resumiu em um mapa os estudos e seus procedimentos:

⁴⁵ Tal como a tradução anterior, foi utilizada a tradução de Maria Cristina Martins, publicada em 2020.

⁴⁶ O artigo havia sido escrito originalmente em 1972 para a sessão de tradução do 3º Congresso Internacional de Linguística Aplicada em Copenhagem. A versão de 1988 é uma edição expandida desse artigo.

Figura 3 - Mapa conceitual de Holmes-Toury dos Estudos da Tradução.



Fonte: (TOURY, 2012a, p.04, elaborada pela autora no Word2013 em um documento separado).

Naudé (2002, p.45) explica que “Holmes vê uma relação dialética entre estudos teóricos, descritivos e aplicados da tradução, em que cada um provê e usa evidências dos outros”⁴⁷. Ou seja, a partir dessa relação dialética, os Estudos da Tradução se mostram como uma área em que há um contínuo intercâmbio de áreas e ideias e também de objetos de estudo.

Munday (2016) pontua que os estudos “puros” da tradução, também conhecidos como Estudos Descritivos da Tradução (EDT), examinam três aspectos: o *produto* da tradução, a *função* e o *processo*. Já os estudos aplicados tratam de questões práticas como treinamento de tradutores, suportes e crítica de tradução. O autor continua que, apesar dessa divisão, Holmes

⁴⁷ “Holmes sees a dialectical relationship between theoretical, descriptive and applied translation studies where each one provides and uses insights of the other two.”

pontuava que os estudos teóricos, puros e aplicados sempre entravam em intersecção uns com os outros, apontando para a natureza interdisciplinar dos Estudos da Tradução.

Após esse “nascimento” da disciplina a partir do artigo de Holmes, várias subáreas começaram a se desenvolver a partir desse panorama. O artigo de Naudé (2002) resume que a partir da década de 1980, diversos estudiosos da área começaram a tomar de empréstimo metodologias e referencial de outras áreas de estudo, tais como psicologia, teoria literária, teoria da comunicação, antropologia, filosofia e estudos culturais. Snell-Hornby (1995), em seu livro *Translation studies. An integrated approach*, justifica que a disciplina é multidisciplinar. Naudé (2002, p.46) destaca que as metodologias e o referencial diferenciados e tomados de empréstimo de outras disciplinas são constantemente adaptados e reavaliados, para que sirvam para a disciplina de estudos da tradução e a tornem uma disciplina autônoma e integral.

Após esse evento, a área de Estudos da Tradução continuou a evoluir e se utilizar de outras metodologias, reforçando sua natureza interdisciplinar. Uma dessas interfaces pode ser ligada à área da semiótica, da qual trataremos a seguir.

2.2.3 *Signo na tradução*

Antes de mergulhar na adaptação de obras literárias para o cinema e conseqüentemente na tradução intersemiótica, inicialmente iremos nos deter no que seria signo e sua relação com o mundo para poder entender o que seria tradução intersemiótica.

Semiótica é um termo que vem do grego: *semeion*, que significa signo, e *ótica*, que significa Ciência. A semiótica, então, é o estudo dos signos. Mas o que é um signo? Para fins desse trabalho, iremos nos utilizar do conceito de signo cunhado por Peirce e sua relação tríplice entre signo, objeto e interpretante. Nos chamados *The Collected Papers of Charles Sander Peirce*⁴⁸, o autor estabelece quais seriam as bases para a ciência da semiótica, que pretende estudar os símbolos e signos. O autor estabelece duas definições do que seria signo e de suas relações com o mundo em dois momentos diferentes. A primeira estipula que:

Um Signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu Objeto com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*. Se a série é interrompida, o Signo, por enquanto, não corresponde ao caráter significante perfeito. Não é necessário que o interpretante realmente exista. É suficiente um ser *in futuro* (PEIRCE, 2000, p.28).

⁴⁸ A edição utilizada para a pesquisa, intitulada *Semiótica*, não possui data de edição original.

Segundo essa definição primeira de Peirce, o signo sempre se relaciona a duas coisas, o objeto que ele representa e ~~em~~ o interpretante, em uma relação tríplice e que se retroalimenta. Plaza (2004), comentando sobre a ideia de signo de Peirce, afirma que cada signo se diferencia da coisa que representa. Para o autor, não há identidade entre ambos e ele continua afirmando que “o signo possui características e qualidades materiais próprias, que ‘nada tem a ver com a função representativa’, pois esta tem a ver com a relação do signo com um pensamento” (PLAZA, 2004, p. 22).

Dito isso, corroboramos com a ideia de que o signo é uma entidade própria, destacada da coisa⁴⁹ que a representa, e possui leis próprias que não regem tal coisa e que portanto, se referem a si mesmas.

A outra definição peirceana, dada em um momento posterior, estabelece que:

Um signo ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto, ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se para alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas como referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen (PEIRCE, 2000, p. 46).

Tal como a definição anterior, Peirce afirma que o signo seria uma representação, seja de um objeto real ou abstrato. Mas esse mesmo signo pode se tornar um interpretante diferente na mente de uma outra pessoa, ou seja, esse mesmo signo pode abrir possibilidades de interpretação diferentes para outras pessoas.

Apesar de bastante resumido durante essa sessão, podemos perceber que o pensamento de Peirce é uma das bases da ciência da semiótica, que pretende estudar signos e suas relações com o mundo (e com as pessoas). Baseando no modelo de Peirce de criação de significado, Jeha (1994) explica que:

Quando Peirce introduziu seu conceito de significado ele, sem querer, definiu o que seria a base e estabeleceu as fundações da tradução intersemiótica. Para ele, significado é “a tradução de um signo em outro sistema de signos”, que faz com que cada signo seja traduzível em uma infinita série de outros signos. Já que o significado do signo “é o interpretante como é revelado em concordância com o signo em si” o interpretante possui lugar de destaque em qualquer discussão teórica sobre tradução intersemiótica (JEHA, 1994, p.82).⁵⁰

⁴⁹ No caso, não estamos nos referindo simplesmente à coisa como uma entidade material real, mas também entidades abstratas e irrealis.

⁵⁰ “As Peirce conceptualized meaning, he unwittingly defined the phrase, and established the foundations for, “intersemiotic translation”. For him, meaning is the “translation of a sign into another system of signs” (CP 4.127), which renders every sign translatable into an endless series of other signs (CP 2.293 note). Since the meaning of the sign “is the interpretant as it is revealed in the right understanding of the Sign itself” (CP 4.536), the interpretant takes pride of place in any theoretical discussion of intersemiotic translation”.

Partindo dessa ideia de que o significado como a tradução de um dado signo para um sistema de signos diferente do de origem, podemos estabelecer que um mesmo signo pode ser traduzido para os mais diferentes sistemas linguísticos. E que essas “interpretações” são diferentes entre si e de seu signo de partida.

Em seu artigo “*On Linguistic Aspects Of Translation*”, Jakobson (1959) descreveu três tipos de tradução: tradução intralingual, interlingual e intersemiótica. Mas antes da definição, o autor sugere que:

Para nós, tanto como linguistas como utilizadores comuns de palavras, o significado de qualquer sinal linguístico é a sua tradução em algum outro sinal alternativo, especialmente um sinal "no qual está mais desenvolvido", como Peirce, o mais profundo investigador da essência dos sinais, afirmou enfaticamente (JAKOBSON, 1959, p.114)⁵¹.

A partir dessa ideia, o autor distingue três maneiras de se interpretar um signo verbal: usando signos verbais da mesma linguagem verbal, usando signos verbais de outra língua ou usando signos não verbais. Cada uma dessas formas de se interpretar ele chamou de tradução intralingual, interlingual e intersemiótica, respectivamente.

Para o autor, esta última seria uma interpretação de signos verbais através de sistemas que se utilizam de signos não-verbais. Tal como a tradução de obras de um sistema linguístico para outro, traduzir obras de um sistema linguístico para um sistema semiótico multimodal envolve uma série de transformações, que serão abordadas adiante. Aguiar, Atã e Queiroz (2015) afirmam que atualmente o termo “tradução intersemiótica” designa relações entre sistemas de diferentes naturezas, não sendo restrito tão somente à interpretação de signos verbais com relação a outros tipos de signo, mas também de maneira inversa. Tal procedimento pode ser feito não apenas com obras literárias para meios visuais, mas para todas as outras formas de comunicação. Os autores continuam explicando que

A tradução intersemiótica pode ser descrita como um fenômeno fundamentalmente triádico de comunicação de hábitos. Como a tradução intersemiótica é um processo semiótico por definição, e a semiose é entendida como uma relação na qual o Signo, seu Objeto e seu Interpretante são seus principais elementos constitutivos irreduzíveis, podemos determinar situações específicas nas quais esta relação pode ocorrer em diferentes configurações (AGUIAR, ATÃ, QUEIROZ, 2015, p. 13)⁵².

⁵¹ “For us, both as linguists and as ordinary word-users, the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign, especially a sign “in which it is more fully developed,” as Peirce, the deepest inquirer into the essence of signs, insistently stated”

⁵² “Intersemiotic translation can be described as a fundamentally triadic phenomenon of communication of habits. As the intersemiotic translation is a semiotic process by definition, and semiosis is understood as a relation in which Sign, its Object and its Interpretant are its main constitutive elements that cannot be reduced any further, we can determine specific situations in which this relation can take place in different configurations”.

Como citado anteriormente na definição de Peirce, a relação é entre três elementos, um elemento real, sua representação e o seu significado. E essa representação pode se tornar um signo mais evoluído: um signo tridimensional, com som e/ou imagem.

Diniz (1994) afirma que:

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro texto (ou textos), que mantém uma certa relação com ele ou que ainda o representa de alguma forma. É este modo pelo qual um texto representa outro, é este tipo de relação existente entre um e outro que é objeto de estudos de tradução do ponto de vista semiótico. Nos últimos vinte anos, a semiótica tem sido ativa na análise de textos visuais, explorando as ramificações da distinção peirceana entre índice, ícone e símbolo em termos visuais, ou mesmo discutindo a natureza da representação (DINIZ, 1994, p. 34)⁵³.

Assim, além da tradicional adaptação de uma obra literária para o cinema, essa mesma obra pode ser traduzida para outros meios, em sua totalidade ou parcialmente. Por exemplo, o romance que vamos analisar pode ser traduzido para a história em quadrinhos, para a pintura, para a música, para o videogame, para o audiolivro, para o podcast, para programa de rádio, para o seriado e para muitos outros e o mesmo pode ser feito de maneira inversa.

Plaza (2003) delinea que “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2003, p. 30). Portanto, quando se trata de um tipo de linguagem que usa muito do visual, como a linguagem do cinema, os signos da obra literária não são descartados, mas sim transformados em algo diferente, tridimensional e com som. Essas transformações ocorrem conforme os ‘*affordances*’, ou seja, conforme as possibilidades e limitações de cada meio semiótico.

Ainda segundo Jeha (1994), o que acaba sendo transferido de um meio para outro é o significado do símbolo, que pode ser transferido para outros meios, como citado anteriormente.

Todo processo de tradução – como um ato de semiose, segue esse modelo: um indivíduo experimenta um signo (um texto) que o representa, ou se refere a, um fenômeno no mundo e que cria algum sentido (o interpretante) na sua mente. Esse sentido é o signo equivalente aquele signo inicial e é desenvolvido em um outro signo, talvez outro texto ou talvez um filme (JEHA, 1994, p. 84)⁵⁴.

⁵³ “As a product resulting from a process, translation is a text alluding to another text (or texts), which maintains a certain relation to it or which still represents it in some way. It is this mode by which one text represents another, it is this type of relation existing between one and another that is the object of translation studies from the semiotic point-of-view. In the last twenty years, semiotics has been active in analyzing visual texts, exploring the ramifications of the Peircean distinction between index, icon, and symbol in visual terms, or even discussing the nature of representation.”

⁵⁴ “Every process of translation– as an act of semiosis–follows that pattern: an individual experiences a sign (a text) that stands for, or refers to, a phenomenon in the world and that creates some sense (the interpretant) in his mind. That sense is a sign equivalent to that first sign and is further developed into another sign, perhaps another text or maybe a film.”

Assim, esse processo abre uma cadeia de signos equivalentes ao signo inicial. Partindo dessa ideia e usando o material a ser analisado na presente dissertação, o texto inicial de Philip K. Dick foi experimentado pelos roteiristas Hampton Fancher e David Webb Peoples e transformado em um interpretante, que foi transformado no roteiro. O roteiro, por sua vez, foi transformado no filme e, assim como o roteiro, é um outro signo, baseado no texto de Dick. Esse texto foi experimentado pelo diretor Ridley Scott e depois pelos atores. Por fim, o texto cinematográfico resultante foi transformado na versão em quadrinhos, nas continuações do filme em forma de romance, nos videogames e nos paratextos⁵⁵ criados para explicar a interseção entre o primeiro filme e a sua continuação.

Muitos autores fazem uma ponte entre a tradução intersemiótica e o estudo das adaptações cinematográficas. Alguns, como Perdikaki (2017a), estudam a adaptação como uma modalidade tradutória, como iremos ver mais adiante neste capítulo. Outros autores, como Cattrysse (2014) e Reisenauer (2015) se apoiam nos Estudos Descritivos da Tradução, não somente como uma ferramenta metodológica, mas também para resolver questões fundamentais dos Estudos da Adaptação. Antes, iremos nos apoiar nos Estudos Descritivos da Tradução de Toury (2012).

Os EDTs partem da teoria dos polissistemas, cuja hipótese foi formulada por Itamar Even-Zohar em 1970. Para Even-Zohar (1990, p. 27), o sistema é uma “rede de relações que podem ser hipotéticas a partir de um certo conjunto de observáveis”⁵⁶. Essa rede de relações pode ser estabelecida para diversos aspectos da cultura humana, os quais Even-Zohar não enxerga em isolamento, mas em conjunto:

A noção de que os fenômenos semióticos, ou seja, os padrões humanos de comunicação controlados por signos (por exemplo, cultura, língua, literatura, sociedade) devem ser considerados como sistemas e não como conglomerados de elementos díspares, tornou-se uma das ideias principais de nosso tempo na maioria das ciências humanas. Assim, a coleta positivista de dados, tomada de boa fé em bases empíricas e analisada com base em sua substância material, foi substituída por uma abordagem funcional baseada na análise das relações. Visto como sistemas, tornou-se possível descrever e explicar como funcionam os vários agregados semióticos (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 288)⁵⁷.

⁵⁵ Estamos chamando de *paratexto* os curta-metragens que servem como prólogos para *Blade Runner 2049*, já que eles contam os eventos que levam ao filme e preenchem as lacunas narrativas entre os dois filmes.

⁵⁶ “the network of relations that can be hypothesized for a certain set of assumed observables”

⁵⁷ “The idea that semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (e.g., culture, language, literature, society) should be regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements, has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken bona fide on empiricist grounds and analysed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations. Viewed as systems, it became possible to describe and explain how the various semiotic aggregates operate”.

No que concerne à literatura traduzida, Baker (2011) afirma que, antes da teoria dos polissistemas, o estudo de traduções acontecia a partir da avaliação comparativa dos textos de partida e de chegada e apenas dos textos, sem levar em consideração seus contextos de produção. A autora pontua ainda que o trabalho do teórico Even-Zohar provocou uma mudança no tratamento dos textos traduzidos. Estes deixaram de ser tratados como elementos isolados para serem compreendidos a partir do contexto histórico-social e a partir da forma como esses textos funcionam coletivamente, quase como se fossem um sistema dentro do sistema literário da cultura de partida.

Catrysse (2014, apud Reisenauer, 2015) pontua três razões para a escolha dessa teoria como ponto de partida para o estudo tanto das traduções quanto das adaptações. A primeira dessas razões é o fato de que a teoria dos polissistemas é descritiva e não perspectiva, ou seja, dá uma definição “funcional” ao objeto de estudo. Não pretende avaliar traduções a partir da fidelidade ao texto de partida ou como essas traduções deveriam ser feitas. Em vez disso, essa teoria pretende descrever as características dessa tradução e o porquê de tais características.

A segunda razão da escolha, de acordo com Catrysse, seria a de que, por essa teoria ser orientada ao texto-alvo e não partir da ideia de fidelidade, a necessidade de se “comparar” com o texto de partida é minimizada. E, finalmente, o autor explica que, por essa teoria ser uma teoria “trans-individual”, sistêmica e baseada em um *corpus*, permite que os estudos não sejam mais concentrados no autor do texto de partida e no que o mesmo considera ser digno de estudo, mas também leva em consideração os aspectos sociais, históricos e culturais. Em resumo, a escolha dessa abordagem permite que haja um exame sistemático de ambos os textos, em vez de uma simples comparação entre texto de partida e texto de chegada.

Para o contexto desta pesquisa essa teoria é importante, pois nossa intenção não é fazer uma simples comparação entre as versões de partida e de chegada do personagem Rick Deckard. Estamos considerando também diversos aspectos, tais como o contexto da produção da obra de chegada e aspectos sociais relacionados ao texto de partida que não poderiam ser replicados no texto de chegada devido a diversos fatores.

A noção de norma, proposta por Toury (1978, 2012b) em seu artigo *The nature and role of norms in translation*, é uma das bases dos seus EDT. O autor afirma que a atividade tradutória é um tipo de atividade que envolve inevitavelmente pelo menos duas linguagens e duas tradições culturais. Em resumo, o autor discute três normas tradutórias: normas iniciais, normas preliminares e normas operacionais. Baker (2011) resume essas três normas como sendo:

A norma inicial envolve uma escolha básica entre a adesão às normas realizadas no texto fonte (que, supõe-se, refletem as normas da língua e cultura de origem) e a adesão às normas prevaletentes na cultura e língua de destino. A adesão às normas de origem determina a adequação da tradução em relação ao texto de origem; a adesão às normas originárias da cultura de destino determina sua aceitação dentro dessa cultura (ver as noções mais politizadas de estratégias de estrangeirização e domesticação). As normas preliminares dizem respeito à existência e natureza de uma política de tradução (em termos da escolha dos tipos de textos originais, textos originais individuais, autores, idiomas de origem, etc.) e a direcionalidade da tradução, ou seja, a tolerância ou intolerância de uma determinada sociedade em relação a uma tradução baseada em um texto em um idioma intermediário e não no texto do idioma de origem. E finalmente, as normas operacionais dizem respeito às decisões tomadas durante, e não antes, do ato real de tradução (BAKER, 2011, p. 191)⁵⁸.

Os Estudos Descritivos da Tradução de Toury partem do princípio de cultura definido por Even-Zohar, que afirma que cultura é uma “combinação ou repertório de opções que organizam as interações sociais” (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 73)⁵⁹. Partindo desse princípio, Toury define tradução como sendo:

(...) para fins de um estudo descritivo, uma tradução será considerada como qualquer expressão na língua de chegada que seja apresentada ou considerada como tal dentro da cultura de chegada, seja qual for o motivo (TOURY, 1995 p.20).⁶⁰

Cattrysse (2014) afirma que tanto a teoria dos polissistemas quanto os Estudos Descritivos da Tradução ajudam não somente a resolver algumas questões fundamentais dos Estudos da Adaptação, mas também oferecem um enorme referencial teórico e ferramentas metodológicas para a pesquisa que pretenda descrever os estudos da adaptação. Brownlie (2011, p.77-78) coloca que:

A abordagem de Toury é firmemente orientada ao alvo, já que ele considera que as traduções são fatos da cultura alvo, sendo suas características condicionadas pelas forças da cultura alvo. Outra especificidade da abordagem de Toury é que ele opta por não oferecer uma definição abstrata de tradução (já que o que é a tradução será revelado pelos estudos realizados), e ele toma como objetos de estudo 'traduções assumidas', textos que são considerados como traduções na sociedade em questão. Existem diferentes tipos de estudos descritivos que podem ser realizados⁶¹.

⁵⁸ “The initial norm involves a basic choice between adhering to the norms realized in the source text (which, it is assumed, reflect the norms of the source language and culture) and adhering to the norms prevalent in the target culture and language. Adherence to source norms determines a translation’s adequacy with respect to the source text; adherence to norms originating in the target culture determines its acceptability within that culture (cf. the more politicized notions of foreignizing and domesticating strategies). Preliminary norms concern the existence and nature of a translation policy (in terms of the choice of source text types, individual source texts, authors, source languages, etc.) and the directness of translation, i.e. a particular society’s tolerance or intolerance towards a translation based on a text in an intermediate language rather than on the source language text. And finally, operational norms concern decisions made during, rather than prior to, the actual act of translation.”

⁵⁹ “combination or repertoire of options that organize social interactions”

⁶⁰ “(...) for the purpose of a descriptive study, a translation will be taken to be any target-language utterance which is presented or regarded as a translation as such within the target culture, on whatever grounds”

⁶¹ “Toury’s approach is firmly target-oriented, since he considers that translations are facts of the target culture, their characteristics being conditioned by target culture forces. Another specificity of Toury’s approach is that he chooses not to offer an abstract definition of translation (since what translation is will be revealed by the

Por se preocupar com o texto de chegada, os EDTs e a teoria dos polissistemas podem servir de base para o estudo de adaptações. Na subseção a seguir trataremos a respeito das questões pertinentes aos Estudos da Adaptação, com ênfase maior no que concerne às adaptações de obras literárias para o cinema.

2.2.4 *Adaptação de obras literárias para o cinema*

Inicialmente, iremos nos debruçar sobre o que seria adaptação na tradução para poder entrar na definição de adaptação de obras literárias para o cinema e suas interfaces. Bastin (2011, p. 3) descreve adaptação no campo da tradução como sendo:

(...) um conjunto de intervenções tradutórias que resultam em um texto que não é geralmente aceito como tradução, mas que, no entanto, é reconhecido como representando um texto de partida. Como tal, o termo pode abranger inúmeras noções vagas como apropriação, domesticação, imitação, reescrita e assim por diante⁶².

Um exemplo dado por Milton (2009) desse tipo de adaptação é o do romance infantil “Pippi Longstoking⁶³” de Astrid Lindgren e suas diversas traduções, em que várias mudanças tiveram que ser feitas, inclusive em eventos-chave do romance. Outro exemplo é o de se adaptar nomes de produtos para outros mercados por causa da uma conotação negativa que o nome original possa ter na cultura de chegada. Também podemos citar o exemplo de alterações de nomes de personagens em livros e filmes. A mudança pode ser necessária porque talvez o nome possua uma conotação negativa, ou seja, inadequada na cultura de chegada. Um exemplo recente são as traduções de nomes da série *Star Wars*, que em português possuem uma conotação “estranha”, se fossem trazidos de maneira literal para a cultura de chegada⁶⁴.

A partir desses dois breves exemplos, podemos notar que o fenômeno da adaptação não é incomum na tradução e é até bem-vindo para que um determinado produto não seja rejeitado pelo mercado consumidor dessas traduções. A partir desses exemplos, podemos começar a dissertar sobre o que seriam os Estudos da Adaptação.

studies undertaken), and he takes as objects of study ‘assumed translations’, texts that are considered to be translations in the society concerned. There are different types of descriptive study that can be undertaken.”

⁶² “Adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text. As such, the term may embrace numerous vague notions such as appropriation, domestication, imitation, rewriting, and so on.”

⁶³ O romance chegou a ser traduzido para língua portuguesa com o nome de Pípi Meialonga pela Companhia das Letrinhas, mas foi mantido o nome da versão em inglês.

⁶⁴ Dois personagens do filme “Star Wars – Episódio II: Ataque dos Clones” (2002) possuem nomes que se fossem trazidos de maneira literal causariam riso aos espectadores: Count Dooku e Master Syfodias. Na dublagem e legendagem dos filmes, os nomes foram alterados, provavelmente para que as audiências não rissem dos nomes dos personagens.

2.2.4.1 Estudos da Adaptação

Diferentemente da área de estudos da tradução, a área de estudos da adaptação não é uma disciplina consolidada, apesar da grande quantidade de trabalhos publicados na área. Um aspecto comum apresentado por diversos autores que foram consultados para a presente pesquisa é o de que a área de estudos da adaptação é uma área em que há pouco referencial teórico próprio, e que ainda é muito utilizada a abordagem comparativa e ainda que existe muito juízo de valor em relação ao texto de chegada. Lhermitte (2005) afirma que filmes inspirados em trabalhos literários ainda são avaliados com relação aos seus “textos de partida” e que a atenção às técnicas de criação dos cineastas é mínima.

Assim como os Estudos da Tradução, os Estudos da Adaptação também são uma área interdisciplinar, já que entram em confluência com diversas áreas de estudo. Milton (2009, p. 54) descreve que:

Ao contrário dos Estudos de Tradução, que geralmente tratam da tradução interlingual, os estudos individuais em Estudos de Adaptação geralmente tratam de versões intersemióticas e intralinguais, e só ocasionalmente examinam as questões interlinguais. Isto pode ser porque a maioria dos estudos contemporâneos em Estudos de Adaptação, certamente no Reino Unido, são originários dos departamentos monolíngues de Estudos Teatrais, Estudos de Cinema e Mídia, Estudos de Dança, Estudos Musicais, Estudos Culturais e Literatura Inglesa. Um estudo comum seria um exame da adaptação de um romance clássico a uma peça de teatro, depois a um filme, depois a um musical ou ópera. Alternativamente, encontramos estudos sobre romances que apropriam ideias de outros romances ou peças de teatro, e entre eles encontramos um grande número de adaptações e apropriações de Shakespeare e outros "grandes"⁶⁵.

Como o autor explicita, as questões que são levantadas pelos Estudos da Adaptação são mais propensas a examinar “versões” intersemióticas e intralinguísticas de determinados trabalhos. Cattrysse (1992) estabelece que, em inglês, assim como em outras línguas, tais como o alemão, o francês e o português, o termo *film adaptation* indica não apenas o processo de transformação, mas também o produto final e que, portanto, estudar uma adaptação de uma obra cinematográfica também significa estudar como uma adaptação (ou nesse caso, o filme final) “funciona” em determinado contexto social. Uma mesma obra pode ser adaptada muitas

⁶⁵ “Unlike Translation Studies, which usually deals with interlingual translation, individual studies in Adaptation Studies usually deal with inter-semiotic and intralingual versions, and only occasionally look into interlingual questions. This may be because most contemporary studies in Adaptation Studies, certainly in the UK, originate from the monolingual departments of Theatre Studies, Film and Media Studies, Dance Studies, Music Studies, Cultural Studies, and English Literature. A common study would be an examination of the adaptation of a classic novel to a play then to a film then to a musical or opera. Alternatively we find studies on novels which appropriate ideas from other novels or plays, and among them we find a large number of adaptations and appropriations of Shakespeare and other “greats”.”

vezes em várias mídias e diversos contextos sociais, e mesmo assim nunca chegarão a um “texto” idêntico ao texto de partida. Na verdade, com a miríade de adaptações que agora se tornaram tendência em Hollywood, não apenas no cinema, mas também na televisão, é interessante que se mantenha o estudo não apenas do produto final (que seria a obra adaptada), mas também do processo. E isso não vale apenas para adaptações de obras literárias para o cinema. Atualmente, além de obras literárias serem adaptadas para outros meios, tais como cinema, audiolivros, videogame, podcasts e programas de rádio, etc., há o fenômeno reverso, muito comum nos anos 1970 e 1980, em que era feito o caminho reverso: as obras cinematográficas eram adaptadas em formato de romance, quadrinhos, audiodramas, etc. Em obras que foram grandes sucessos de bilheteria, tais como as grandes franquias, ainda são feitas tais adaptações, mesmo com o advento das mídias domésticas, tais como o DVD, o *download* digital e o *streaming*.

Perdikaki (2016), apoiada nas ideias de Cattrysse, aponta que tanto a tradução como a adaptação compartilham algumas características em comum tais como: ambas lidam com produtos situados em um contexto complexo de produtores, receptores e outros agentes; ambas envolvem textos e a interação entre esses mesmos textos e seus receptores (os leitores da obra de chegada e os espectadores do filme); ambas são consideradas processos irreversíveis, no sentido de que uma tradução da obra de chegada para a língua de partida não seria igual ao texto de partida; ambas envolvem processos são teleológicos, já que dependem dos contextos de partida e de chegada, sendo que o último tem um papel crucial na tomada de decisões e, finalmente, ambas trabalham com noções de “equivalência”.

Venuti (2007) afirma que o estudo das adaptações cinematográficas tem sido impedido em parte pela falta de uma metodologia rigorosa que permita a análise destas como objetos culturais distintos dos materiais de origem (sejam estes romances, histórias em quadrinhos, músicas ou até mesmo programas de TV). Muitas das análises que são feitas de obras literárias em contraste com suas adaptações são comparativas e se concentram em mostrar as diferenças e semelhanças entre ambas. Poucas análises são feitas no intuito de determinar o impacto cultural da adaptação ou mesmo como uma adaptação pode contribuir para que uma obra literária se torne mais conhecida, como o caso da obra a ser estudada nesta pesquisa. Mesmo que o romance tenha tido algum impacto, somente a partir da adaptação de DADOES para *Blade Runner* deu-se início a um fenômeno de adaptações da obra de Philip K. Dick, que existe até hoje.

2.2.4.2 A ideia de “fidelidade” em adaptações

A problemática da adaptação como um texto diferente do texto de partida é discutida há muito tempo. A adaptação de obras literárias para meios visuais causa polêmica há muito tempo. Stam (2004) e Cruz (2014) traçaram um histórico das adaptações de obras cinematográficas para o cinema, mas Hutcheon (2012) afirma que essa ideia é muito mais antiga, remontando às peças de Shakespeare, nas quais histórias da tradição oral foram transformadas em peças. Mesmo naquela época, os espectadores tinham algumas reservas com relação a esse tipo de adaptação.

A ideia de se tratar uma adaptação de uma obra literária para o cinema como uma tradução intersemiótica não é nova e foi defendida por vários autores, que veem semelhanças entre o processo tradutório e o processo adaptativo para o cinema, em que o texto de partida (que seria o texto multimodal estático) acaba sendo traduzido para um texto multimodal dinâmico.

Como os signos usados no texto escrito precisam ser transpostos para imagens em movimentos, sons, cenários e atuações tal ato nem sempre corresponde à expectativa dos leitores. Como são necessárias mudanças para transformar o texto em uma unidade tridimensional e com som, muitos dos leitores da obra literária acabam reclamando de que “não é como imaginaram”. Esse fenômeno é descrito por Hutcheon (2013) como o produto das expectativas por parte do leitor da obra literária. Se na tradução a questão da fidelidade foi deixada de lado em favor de uma abordagem que trate tanto o trabalho fonte como a tradução como obras distintas, podemos traçar um paralelo semelhante com uma obra literária e sua adaptação para um outro meio semiótico diferente.

Partindo dessa ideia, é possível explicar muito da rejeição de adaptação de obras literárias⁶⁶ e cinebiografias⁶⁷. Podemos ver isso mais recentemente nas adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema em que o público consumidor dessas obras espera que a obra visual seja igual ao produto de origem quando, na verdade, tal aproximação é impossível devido, entre outros fatores, às particularidades de cada meio. Souza (1994, p. 187) alerta para os perigos de se comparar e contrastar a obra de partida com sua adaptação:

⁶⁶ Aqui englobamos em um conceito único não apenas as obras literárias canônicas, mas também os chamados *best-sellers*, livros que acabam se tornando campeões de venda em um determinado período. Em diversos casos, esses livros acabam sendo transformados em filmes, e tal fenômeno acaba alavancando as vendas do livro.

⁶⁷ Filmes biográficos que contam a história de vida de uma pessoa ou de um grupo de pessoas. Tais textos filmicos são ou baseados em biografias ou em relatos pessoais de pessoas que conviveram com os biografados.

Apesar da fascinação do tema, a comparação e contraste entre cinema e literatura exigem grande cuidado, rigor teórico e precisão nas evidências textuais, já que a percepção das especificidades das duas linguagens é de extrema importância. O emprego da mesma metodologia indiscriminadamente para os dois sistemas pode não funcionar — e em geral não funciona.

Esse perigo de se comparar faz com que aconteça juízos de valor, principalmente de fãs da obra literária, que acabam afirmando que a obra cinematográfica perde a força que a obra literária possui ao mostrar explicitamente o que os fãs da obra literária julgam que seria mais interessante deixar para a imaginação dos leitores. Como vimos, não é possível adaptar *ipsi litteris* um texto multimodal estático para um texto multimodal dinâmico.

Em adaptações, é importante que os adaptadores tenham conhecimento do texto de partida, para evitar que haja furos de roteiro⁶⁸. Dusi (2010, p.02) destaca que:

Se explorarmos a forma como são ilustrados os momentos-chave de um romance, ou como um romance se torna um filme para o cinema ou para a televisão, a questão principal para os semioticistas é tentar explicar não só a forma como cada texto produz sentido individualmente, mas também a forma como ele desencadeia um processo de tradução recíproca que abre problemas de interpretação, e como tudo isso se articula com os destinatários da mensagem.⁶⁹

Ou seja, não apenas o processo de tradução nesse caso deve ser levado em consideração, mas também como esse processo afeta a interpretação desse trabalho cinematográfico que, inevitavelmente, muitas vezes será comparado ao texto de partida.

Além da questão do público que vai consumir a adaptação (normalmente, a maior parte do público que consome uma adaptação de uma obra cinematográfica é o público consumidor da obra de partida), muitas outras questões como a maneira com que a obra será adaptada, pressões dos autores da obra de partida, limitações de tempo e orçamentárias podem interferir no produto final. Portanto, as adaptações devem ser consideradas não apenas com relação ao seu texto de partida, mas também com seu contexto social, pois muitas vezes o seu contexto social influencia significativamente a maneira como o texto é adaptado.

Adaptações são práticas intertextuais⁷⁰ nas quais o roteirista, o diretor e todos os envolvidos acabam se tornando coautores de uma obra nova e a partir daí esse produto novo,

⁶⁸ Furos de roteiro são partes mal-resolvidas do enredo. Em adaptações é necessário um cuidado maior com furos de roteiro já que nem todos os enredos e subenredos são adaptados.

⁶⁹ “If we explore the way in which the key moments of a novel are illustrated, or how a novel becomes a film for the cinema or television, the main issue for semioticists is to try and account not only for the way in which every text produces meaning individually, but also for the way in which it triggers a process of reciprocal translation that opens up interpretative problems, and how all of this interacts with the addressees of the message”.

⁷⁰ Para o propósito desse estudo foi considerado texto, conforme a visão de Halliday e Hasan (1989, p. 10), toda linguagem que for funcional, ou seja, toda linguagem que estiver desempenhando uma função em algum contexto. “O texto deve ser considerado uma unidade semântica: não de forma, mas de significado” (HALLIDAY; HASAN, 1976, p. 2)

mesmo que tenha um elo com a obra anterior, deve ser percebido como uma nova obra original e nem sempre é preciso que possua uma relação direta com o material de origem.

Welsh (2007) aponta um mito bastante interessante no que concerne à adaptação: o de que existiriam instâncias das obras de partida que seriam “inadaptáveis”:

Vamos começar com a noção de que tudo é adaptável, que tudo o que existe num meio pode ser adaptado ou traduzido para outro, dada a iniciativa imaginativa certa. Alguns podem protestar, é claro, que o meio cinematográfico tem suas limitações, que é epidérmico, ainda que superficial, que não pode sondar as profundezas da psicologia ou da consciência emocional. Contra essas acusações estão as conquistas de Ingmar Bergman na Suécia, de Michelangelo Antonioni na Itália e de Yasujiro Ozu ou Akira Kurosawa no Japão. Independentemente da psicologia humana, no entanto, existem técnicas narrativas e novelísticas que poderiam ser consideradas "infiláveis". Tons de nuance em "voz" e tom, por exemplo, podem se mostrar problemáticos (WELSH, 2007, p. xv).⁷¹

Mesmo que essa noção seja verdadeira, considerando os propósitos da adaptação, podemos perceber que nem sempre é possível adaptar tudo, por questões de tempo (um filme tem um tempo determinado de exibição), de narrativa (normalmente, o filme foca em um aspecto de um romance original), de ritmo ou mesmo de tecnologia, como mostraremos no próprio *Blade Runner*. Apesar de os filmes de ficção científica terem proporcionado um salto tecnológico nos efeitos especiais da época, principalmente após o lançamento de *Star Wars* (1977) e *O Império Contra-ataca* (1980), percebia-se que mesmo com esses avanços, algumas questões importantes para o romance DADOES não poderiam ser visualmente mostradas na tela, como o mercerismo⁷² ou mesmo a ideia de uma cidade coberta por poeira.

O diretor e o roteirista devem, portanto, fazer certas escolhas, decidir o que revelar e como revelar, e abrir as implicações de uma história contada por meios fisicamente distintos. Um filme "baseado" será então, em cada uma de suas manifestações (do rosto dos atores às suas roupas, da luz no cenário ao enquadramento de cada filme), uma questão de desafios e decisões, ou seja, uma série de interpretações, em todos os níveis, do texto literário (DUSI, 2010)⁷³.

Dusi (2010) aponta um dos principais fatores para uma adaptação: a escolha do que apresentar ou não na tela. Como será reiterado adiante, nem sempre tudo o que está no romance

⁷¹ “Let’s begin with the notion that everything is adaptable, that whatever exists in one medium might be adapted or translated into another, given the right imaginative initiative. Some may protest, of course, that the medium of film has its limitations, that it is epidermal, even superficial, that it cannot probe the depths of psychology or emotional consciousness. Countering these charges are the achievements of Ingmar Bergman in Sweden, of Michelangelo Antonioni in Italy, and of Yasujiro Ozu or Akira Kurosawa in Japan. Quite apart from human psychology, however, there are narrative and novelistic techniques that could be considered “unfilmable.” Shades of nuance in “voice” and tone, for example, could prove problematic”.

⁷² O mercerismo é uma espécie de culto mediado pelo Órgão de Humor Penfield. A partir desse órgão, os fiéis acompanham a subida de Wilbur Mercer no monte, enquanto o mesmo e os fiéis são bombardeados por pedras.

⁷³ “The director and the screenwriter must therefore make certain choices, decide what to *reveal* and how to reveal it, open up the implications of a story told through physically different means. A film “based on” will then be, in each of its manifestations (from the actors’ faces to their clothes, from the light on the set to the framing of each picture), a question of challenges and decisions, that is, a series of interpretations, at every level, of the literary text”

pode ser transposto para a tela e os adaptadores precisam saber o que escolher mostrar e o que deixar subentendido. Tais recursos podem ser apresentados através de recursos narrativos como *flashbacks*⁷⁴, *flashforwards*⁷⁵, narração em *off*⁷⁶, ou transformando em *easter egg*⁷⁷, um recurso que não é necessariamente importante para a trama, mas que cria uma identificação para os fãs da obra de partida.

Jeha (1995) pondera que a questão da fidelidade, principalmente na tradução intersemiótica é quase impossível e que a velha questão de “o livro é melhor do que o filme” não cabe ser discutida, já que os dois tipos de textos são completamente diferentes. O mesmo autor continua afirmando que:

Essa situação se deve da antiga tradição de se avaliar uma tradução de acordo com sua fidelidade ao “*original*” que permanece como um modelo superior a ser duplicado. O velho adágio, *traduttore traditore*, o tradutor é traidor, continua sendo verdade para muitos, mais do que se pode imaginar. Alguns teóricos da tradução, no entanto, têm atualizado o adágio, agora dizendo que tradutores tem que ser traidores, que se aplica particularmente à tradução intersemiótica⁷⁸ (JEHA, 1995, p.81, tradução nossa).

Como a citação de Jeha reitera, quando se leva uma obra, mesmo para um outro sistema linguístico ou outro sistema semiótico, muitas vezes os leitores da obra julgam a obra “original” como sendo superior à sua adaptação. Mas como é impossível se transpor de maneira fiel qualquer obra para um outro meio? Percebe-se que essa pretensa fidelidade que os leitores da obra buscam é um objetivo inalcançável.

Ainda segundo Jeha (1995, p.84), o que é transportando de um meio semiótico para outro é o significado do signo e, como ele é apenas a representação de um objeto, ele produzirá uma ideia, que seria o interpretante. E como o objeto da representação não é nada além de uma representação de um fenômeno da realidade ou mesmo de uma experiência real ou inventada, seu significado não seria outra coisa a não ser uma outra representação, de acordo com Peirce.

⁷⁴ Uma técnica narrativa em que é feito avanços da história.

⁷⁵ Uma técnica narrativa em que são feitos retrocessos na história.

⁷⁶ Também conhecida como *voice-over*; técnica cinematográfica em que um personagem (ou um narrador externo) narram eventos que ocorreram anteriormente, *in media res* ou eventos posteriores ao que estão sendo mostrados.

⁷⁷ *Easter eggs* são componentes escondidos, seja de softwares ou produtos de mídia. Weinel, Griffiths e Cunningham (2014) afirmam que o conceito de se esconder componentes ou mesmo elementos dentro de um meio, apesar de iniciada com os *softwares*, não é exclusiva desses e que também pode ser considerado também uma maneira de expressão artística.

⁷⁸ “This situation arises from the age-old tradition of evaluating a translation according to its faithfulness to the original, which stands as a superior model to be duplicated. The old saying *traduttore traditore*, translator traitor still holds true to many more than would acknowledge it. Some translation theorists have, however, updated the saying, now recast as “translators have to be traitors,” which applies particularly to intersemiotic translation”.

Ou seja: usando o exemplo das obras a serem analisadas aqui, pode haver mais de uma adaptação de DADOES, e isso não anula nem diminui *Blade Runner*⁷⁹.

Monaco (2000, p. 161) argumenta que:

Há uma diferença substancial entre uma descrição com palavras (ou mesmo com fotografias) de uma pessoa ou um evento e um registro cinematográfico dos mesmos. Porque o filme pode nos dar uma aproximação quase que perfeita da realidade, ele pode comunicar um conhecimento preciso que a linguagem falada ou escrita raramente consegue. (MONACO, 2000, p. 161).⁸⁰

Percebemos que o autor faz uma predileção pelo visual, já que visualmente pode-se literalmente mostrar, o que nem sempre pode ser descrito em toda a sua plenitude com palavras ou imagens.

Stam (2006, p. 24) argumenta em favor da adaptação, não como um retrato de uma realidade, mas como um outro tipo de processo, usando o conceito da teoria da recepção. Segundo essa teoria, um texto é um evento no qual as indeterminações dentro dele são completadas e se tornam verdadeiras quando são lidas ou assistidas. O autor afirma ainda que:

ao invés de ser mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. Como o pós-estruturalismo, a teoria da recepção também enfraqueceu a noção de um núcleo semiótico, um núcleo de significado, atribuído às novelas, cujas adaptações presumidamente devem “capturar” ou “trair”, desta forma abrindo espaço para a ideia de que a adaptação complementa as lacunas de um texto literário (STAM, 2006, p. 24).

Cobb (2012, p. 108) argumenta que normalmente adaptações de obras literárias são encaradas como uma forma de reprodução artística (da obra literária para outro meio) e não de produção. A autora destaca que algumas adaptações podem ser recodificadas de reprodução para produção e mal são entendidas como adaptações (mesmo com os sinais de adaptação), pois sofrem alterações tão significativas que, embora possuam sinais legais e culturais de adaptação, são recebidas como novos produtos artísticos pelos respectivos autores, tanto da obra de partida quanto da nova obra. Essa transferência de propriedade, garantida pela recodificação da adaptação em uma atividade produtiva, se torna um sinalizador da autoria e da originalidade que seriam, segundo Cobb, dois sinais centrais da imagem do autor.

Cahil (2006, apud LEICH, 2012, p.97-98) afirma que “Adaptar é mover essa mesma entidade para um novo ambiente. No processo de adaptação, a mesma entidade substantiva que

⁷⁹ Além da adaptação para os quadrinhos publicada entre 2009 e 2011, há uma versão em audiobook, lançada como *tie-in* (material anterior) da versão final de *Blade Runner* em 2008 e um audiodrama da BBC em dois episódios, lançada em 2011.

⁸⁰ There is a substantial difference between a description with words (or even with still photographs) of a person or an event, and a cinematic record of the same. Because the movie can give us such a close approximation of reality, it can communicate a precise knowledge that written or spoken language seldom can. (MONACO, 2000, p. 161).

entrou no processo sai, mesmo quando sofre modificação – por vezes, uma mutação radical – em seus esforços para acomodar-se ao novo ambiente⁸¹. Ou seja, para Cahil, modificações radicais precisam ser feitas para que a obra possa ser apresentada na tela grande. Veremos que isso aconteceu com *Blade Runner*:

Souza (1994, p. 186) afirma que:

A tradução intersemiótica, ou transposição de um meio para outro, é por vezes vista, equivocadamente, como um exercício, em princípio, de fácil execução. Contudo, para se traduzir um texto verbal para o cinema, requer-se uma habilidade de concentração, própria da poesia, e de seleção, já que o cinema conota através de signos semióticos diversos, como a imagem, o movimento, o som, a cor, e de técnicas cinematográficas específicas, como montagem, enquadramento, iluminação, pontuação, angulação, planos, movimentos de câmera.

Por ser um exercício de difícil execução, muitas vezes os envolvidos tentam fazer algo que se aproxime do texto de partida, mesmo sabendo que é impossível transformar um texto multimodal estático em um texto dinâmico.

O próprio autor do romance, Philip K. Dick, entendia as diferenças entre essas duas mídias e que muito do que ele havia escrito seria intraduzível para a tela e que nem mesmo o diretor e roteirista tinham a obrigação de fazer isso:

Eles [os roteiristas] não podiam incluir cada detalhe do romance de [Philip K.] Dick, nem deviam ter obrigação de fazê-lo. O filme resultante seria trucando e bagunçado demais. O entendimento de Dick sobre como romances e filmes divergem em suas possibilidades e parâmetros é um reconhecimento importante de como as adaptações cinematográficas não podem ser julgadas em quão fielmente elas reproduzem suas fontes literárias. Tais julgamentos maculam o método único de storytelling de um filme. (VEST, 2007, p.6).⁸²

Como Vest (2007) afirmou anteriormente, Dick entendia sobre as possibilidades e os parâmetros de ambos os meios. Ele entendia que um romance e o filme são produtos diferentes, mesmo que venham de um mesmo ponto de partida.

Um Outro ponto de análise para essa obra é que, muitas vezes, os adaptadores acabam fazendo modificações no texto de partida e criando novos sentidos para esses textos. Sanders (2006) afirma que uma adaptação faz uma relação com o texto-fonte. A autora destaca que uma apropriação é algo maior: “Por outro lado, apropriação frequentemente se distancia em uma jornada mais decisiva para longe do texto fonte em direção a um novo produto e

⁸¹ “To adapt is to move that same entity into a new environment. In the process of adaptation, the same substantive entity which entered the process exits, even as it undergoes modification – sometimes radical mutation – in its efforts to accommodate itself to its new environment”

⁸² “They cannot include every detail of Dick’s novel, nor should they try to do so. The resulting film would be too ungainly and bloated. Dick’s understanding of how novels and films diverge in their possibilities and parameters is an important recognition of how cinematic adaptations cannot be judged based on how faithfully they reproduce their literary sources. Such judgments misperceive a movie’s uniquely visual method of storytelling”.

domínio cultural⁸³” (SANDERS, 2006, p.26). Ou seja, em uma apropriação, o produto final não usa muitos dos elementos do texto-fonte e se afasta consideravelmente. Pode chegar a nem ter o mesmo fim, o que faz com que a adaptação se distancie da obra de partida para se tornar uma espécie de novo “original”, mas que mantenha elementos da obra de partida.

Em síntese, todas as ideias citadas anteriormente relacionam os textos com outros anteriores em algum grau; seja com uma maior fidelidade ao texto fonte como uma apropriação do enredo, no qual muitos elementos são transpostos, apesar de diferentes. Ao mesmo tempo, esses textos acabam se tornando criações originais, relacionadas a esse texto primeiro.

2.2.4.3 *Potencialidades e limitações dos textos analisados*

Como iremos analisar essa adaptação de uma perspectiva a partir da qual serão mostradas a importância dos *affordance* de cada meio na construção do personagem tanto no filme quanto no romance, iremos apresentar alguns conceitos de semiótica social para dar um embasamento teórico para nossa análise. Começaremos nos embasando em Van Leewen (2005).

Segundo Van Leewen, o termo *affordance* foi cunhado pelo psicólogo Gibson em 1979, segundo o qual *affordances* seriam usos em potencial de um dado objeto. Cada observador pode perceber diversos *affordances*, dependendo de cada necessidade, interesses e experiências de vida dos mesmos já que:

(...) percepção é seletiva. E ainda assim, os outros *affordances* estão lá, objetivamente. Portanto, o significado que encontramos no mundo, como diz Gibson, é objetivo e subjetivo. Isso é evidentemente bastante similar com o conceito de Halliday de ‘significado potencial’ em que os significantes linguísticos – palavras e sentenças – tem um significado potencial ao invés de significados específicos e precisam ser estudadas no contexto social. A diferença é que o termo ‘significado potencial’ foca em significados que já foram introduzidos na sociedade, sejam explicitamente reconhecidos ou não, enquanto *affordance* também traz significados que ainda não foram reconhecidos, como se estivessem latentes no objeto, esperando para serem descobertos (VAN LEEWEN, 2005, p. 5)⁸⁴.

Como Van Leewen explicitou anteriormente, os *affordances* em potencial ainda estão no texto e podem ser interpretados da maneira que o leitor do texto bem entender, baseado

⁸³ “On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain.”

⁸⁴ “Perception is selective. And yet the other affordances are objectively there. Thus the meanings we find in the world, says Gibson, are both objective and subjective. This is evidently very similar to Halliday’s concept of ‘meaning potential’, in which linguistic signifiers – words and sentences – have a signifying potential rather than specific meanings, and need to be studied in the social context. The difference is that the term ‘meaning potential’ focuses on meanings that have already been introduced into society, whether explicitly recognized or not, whereas ‘affordance’ also brings in meanings that have not yet been recognized, that lie, as it were, latent in the object, waiting to be discovered.”

em suas experiências. Por exemplo, uma faca pode ter um significado potencial de uma arma ou de simplesmente um instrumento para cortar. Mas também pode possuir outros significados que ainda não foram descobertos.

Levando essa ideia para a adaptação, podemos pensar que uma ideia no romance pode não ter o significado que seu autor originalmente planejou, mas que esse significado em potencial pode ser trazido pelo roteirista (caso seja adaptado para o cinema), como iremos ver adiante.

2.2.4.4 *Autoria em adaptações*

A noção de autoria no filme que vamos analisar é constantemente desafiada. Mesmo sendo baseada em *DADOES*, em nenhum momento, em nenhuma das sete versões do filme, essa associação é feita ou mencionada diretamente. Mesmo que a trama central do filme tenha alguma semelhança com a do romance e que seja possível traçar alguns paralelos entre as duas obras, elas não são equivalentes e tampouco poderiam sê-lo. Cruz (2014) afirma que a noção de autoria nesse filme é desafiada desde o título, tomado de empréstimo de uma obra de William S. Burroughs chamada *Blade Runner – A Movie*, que por si só está relacionado ao romance de Alan Nourse *The Bladerunner* e continua sendo testada até o ponto de não haver consenso acerca de qual seria a versão oficial. Cruz (2014) destaca que, apesar de ser baseado originalmente no romance de Philip K. Dick, o filme preserva similaridades com a *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas*, mas também com os romances de Nourse e de Burroughs.

Hutcheon (2012) levanta uma questão sobre a autoria da adaptação: quem realmente seria o “adaptador” da obra literária para o cinema? Seria o roteirista, que transforma o texto inicial em um roteiro? Seriam os atores, que dão vida a esse texto roteirizado? Seria o diretor, cujas decisões acabam afetando a performance dos atores ou mesmo alterando o roteiro? Seriam os produtores, que colocam o dinheiro e acabam tendo voz nas decisões? Ou, em última instância, seria o editor, que precisa escolher quais cenas entram ou não no filme?

A autora pontua que essa questão da autoria em adaptações é muito profunda:

Há uma distância crescente do romance adaptado à medida que o processo passa da escrita do roteiro para a filmagem (quando os designers, atores, cinegrafistas e diretores entram) e depois para a edição, quando som e música são adicionados e todo o trabalho como um todo ganha forma. O roteiro em si é muitas vezes alterado através da interação com o diretor e os atores, sem mencionar o editor. No final, o filme pode ser muito diferente do roteiro e do texto adaptado em foco e ênfase. William Goldman vê o filme finalizado como uma adaptação do estúdio da adaptação do editor da adaptação do diretor da adaptação do diretor da adaptação dos atores da adaptação do

roteirista de um romance que pode ser uma adaptação de convenções narrativas ou genéricas (HUTCHEON, 2012, p. 83).⁸⁵

Por isso a questão da autoria se torna muito relevante em adaptações para o cinema, já que várias escolhas dos roteiristas e do diretor podem afastar o filme de sua obra-fonte, mas o significado não é perdido, já que há muitos paralelos entre as obras, daí a ideia dos *affordances* potenciais que muitas vezes o autor não expõe, mas que pode ser mostrada pelo roteirista, pelo diretor ou mesmo pelos atores.

Como dito anteriormente, a adaptação não possui um autor único, mesmo que, para fins de análise, consideremos como um dos principais autores o diretor (no caso do filme) e o desenhista (no caso dos quadrinhos), mas não são apenas esses os “autores” do texto adaptado. Assim como no caso do texto literário não é apenas o trabalho do escritor: revisores, editores e mesmo quem digita o material fazem alterações no texto bruto do escritor e acabam transformando o trabalho individual em um trabalho coletivo, mas creditado a um autor.

Nos filmes, a maior parte dos créditos vai para o diretor e os roteiristas, ou mesmo para os produtores. Normalmente, a palavra final de como o filme vai para os cinemas é dos produtores. Já que eles estão investindo seu dinheiro e temem perdê-lo. Normalmente são feitas exposições-teste, nas quais são testadas as reações da plateia e feitas alterações no filme final, que podem agradar a audiência, e fazer parte do sentido originalmente pretendido pelo diretor ser perdido. Tais alterações podem ir de encontro à “ideia original” do diretor, comprometendo sua “visão”. Os produtores levam em consideração outros fatores: custos de produção, *marketing* e distribuição e pretensa bilheteria (que precisaria atingir um determinado valor para que o filme não seja um prejuízo).

Os criadores podem, de fato, decidir colocar em primeiro plano a sua própria interpretação alterando os detalhes do cenário, a aparência dos personagens ou a forma como eles se comunicam. Essa perspectiva considera uma adaptação como uma tradução do clássico, ou talvez até mesmo como um desafio ao clássico e às nossas suposições sobre ele, em vez de uma reprodução em um meio diferente. Uma adaptação que traduz um clássico para um novo público coloca-o num novo contexto e, assim, sugere novas perspectivas sobre um texto bem conhecido (KUKKONEN, 2013, p. 81)⁸⁶.

⁸⁵ “There is an increasing distance from the adapted novel as the process moves from the writing of the screenplay to the actual shooting (when the designers, actors, cinematographer, and director move in) and then to the editing when sound and music are added and the entire work as a whole is given shape. The script itself is often changed through interaction with the director and the actors, not to mention the editor. By the end the film may be very far from both the screenplay and the adapted text in focus and emphasis. William Goldman sees the finished film as the studio’s adaptation of the editor’s adaptation of the director’s adaptation of the actors’ adaptation of the screenwriter’s adaptation of a novel that might itself be an adaptation of narrative or generic conventions.”

⁸⁶ “Creators might indeed decide to foreground their own interpretation by changing details of the setting, the appearance of the characters or the way they communicate. This approach considers an adaptation as a translation of the classic, or perhaps even as a challenge to the classic and our assumptions about it, rather than as a

Mesmo que Kukkonen esteja tratando de uma adaptação de uma obra clássica (o texto analisado foram duas adaptações para os quadrinhos de *O Morro dos ventos uivantes*), isso pode ser levado para os textos de nossa pesquisa. Podemos pensar DADOES não apenas do ponto de vista do caçador de recompensas, (como o que é feito no filme), mas colocá-lo em outro contexto e pensá-lo da perspectiva dos androides, destacando realmente o quão frio eles são e fazendo um comparativo com a maneira esses aspectos foram construídos no romance e na versão cinematográfica.

No próximo tópico, iremos tratar sobre a construção do personagem, tanto no texto literário quanto no texto fílmico.

2.2.4.5 *A Construção do Personagem*

A questão da construção do personagem em obras literárias é um assunto bastante explorado, mas a construção dos mesmos em adaptações não é algo muito visto, ao menos no escopo da pesquisa realizada. Inicialmente, iremos conceituar o que seria “personagem” para chegarmos à construção dos mesmos nos meios que serão estudados aqui.

Candido (2005) pontua que quando é feita a leitura de um romance, dois fatores se destacam: o enredo e os personagens e o autor pontua que há uma relação indissolúvel entre esses dois fatores: “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CANDIDO, 2005, arquivo digital em formato .pdf)”.

Partindo desse pressuposto, a personagem de ficção está intimamente ligada ao seu enredo e vice-versa. Além disso, toda a temática do romance gira em torno desses dois fatores. Miranda (2016) afirma que o comprometimento do leitor (e por extensão, o do espectador) com a obra pode ser alterado em função de o personagem ser bem desenvolvido em uma obra com um enredo empobrecido e a recíproca ser verdadeira.

Rosenfeld (2005, arquivo digital em formato .pdf), ao comentar sobre as limitações do texto literário, pontua que:

De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente

limitado (enquanto as zonas indeterminadas⁸⁷ passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um carácter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida (ROSENFELD, 2005 [1968], arquivo digital em formato .pdf).

Ou seja, para o autor, essas criaturas de papel e tinta (e se formos pensar em termos atuais, *pixels*) podem ter aspectos mais realçáveis e possuir um carácter mais nítido, coisa que é impossível de se caracterizar em pessoas reais. O texto ficcional permite que as nuances humanas sejam ressaltadas e destacadas e isso é feito através do personagem.

Na literatura, esses personagens são constituídos de frases, como Miranda (2016) pontua. Já no texto cinematográfico, o personagem se torna uma entidade tridimensional, que interage com o cenário e outros personagens, ganhando materialidade. Além das falas, tiradas ou adaptadas do texto literário, esses personagens ganham corporeidade através do ator: ganham aparência, voz, trejeitos característicos e outros aspectos. Ainda em seu ensaio, Rosenfeld (2005, [1968]) pontua a materialidade do personagem em meios audiovisuais: “Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção e, nas fases projetadas pelo discurso literário descontínuo, em plena continuidade”.

Martín (2005, p. 51) faz algumas considerações sobre a maneira em que o personagem é visto em uma adaptação de uma obra cinematográfica em relação a esse mesmo personagem na obra de partida:

No estudo da adaptação cinematográfica, o enredo é muitas vezes privilegiado sobre o personagem. O estudo do personagem revela que a adaptação de romances é uma dramatização que envolve, em relação a este fator particular, a transformação de um aspecto não performativo do texto fonte em papéis dramáticos desempenhados por atores particulares. Pode dizer-se que uma adaptação é bem sucedida no que diz respeito ao personagem quando a performance do ator usurpa a própria performance mental do leitor e a visualização do personagem⁸⁸.

Como a autora explicita, a adaptação acaba “funcionando” se conseguir substituir mentalmente a imagem mental que o leitor da obra de partida tem dos personagens, ou mesmo fazer com que o leitor “visualize” os personagens da obra de partida com a fisionomia dos

⁸⁷ As “zonas indeterminadas” às quais o autor se refere são os outros objetos que fazem parte do romance e que não são “personagens”.

⁸⁸ “In the study of film adaptation, plot is often privileged over character. Studying character reveals that the adaptation of novels is dramatisation involving, as regards this particular factor, the transformation of a non-performative aspect of the source text into dramatic roles performed by particular actors. An adaptation can be said to succeed as far as character is concerned when the actor’s performance usurps the reader’s own mental performance and visualisation of character”

atores. Essa ideia não serve apenas para romances, mas também para obras que já venham de um meio visual, como adaptação de histórias em quadrinhos para o cinema (ou vice-versa) e adaptações de desenhos animados com atores reais.

Essa ideia de “funcionamento” da adaptação quando a fisionomia dos atores substitui a “imagem mental” dos personagens é questionável, já que estabelece ainda a superioridade da obra literária sobre sua adaptação. Como vimos, há limitações do meio texto que podem ser resolvidas no texto fílmico e vice-versa, o que nos leva ao modelo de análise descrito a seguir.

2.3 *Modelo de análise intermodal*

Para poder analisar o texto literário e fílmico, que possuem um denominador comum, mas são tão distantes entre si, iremos recorrer a um modelo de estudo proposto por Perdikaki (2016). A autora analisa a adaptação de uma obra cinematográfica como uma tradução intersemiótica, baseada não apenas em textos da área de estudos da tradução, mas também na área de narratologia.

Perdikaki (2016) sugere que a tradução e a adaptação envolvem propriedades similares, já que ambas lidam com a transferência de sentido e são dependentes do contexto. Além disso, para a autora, ambas estudam fenômenos similares e, como resultado, o estudo dos produtos de ambas pode compartilhar também um discurso metateórico. Ademais, a autora estabelece que atualmente a área de estudos da adaptação começa a levar em consideração o elemento da criatividade e faz uma comparação com o fenômeno da reescrita e reinterpretção.

O modelo sugerido pela autora pretende mostrar quais foram as mudanças realizadas no texto de partida que acabaram sendo espelhadas no texto de chegada, que, no nosso caso, seria o filme. O modelo proposto por Perdikaki (2016) foi feito baseado em uma análise de um corpus filmes de romance escolhidos pela autora. Esse modelo é fundamentado nas afinidades entre tradução e adaptação e aborda a adaptação cinematográfica como uma forma de tradução na qual o texto de partida seria a obra literária e o texto de chegada seria o texto cinematográfico.

A autora pontua que seu modelo é uma ferramenta metodológica que nos permite estudar as adaptações de obras literárias como uma modalidade de tradução intersemiótica. Baseando-se no modelo de van Leuven-Zwart (1989) de mudanças na tradução, a autora utiliza conceitos da tradução e da narratologia para estabelecer categorias concretas de análise. Com o

modelo é possível analisar as mudanças feitas para a tradução em quatro níveis: *semântico, o estilístico, o sintático e o pragmático*.

O modelo de van Leuven-Zwart foi escolhido pela autora ~~como base~~ por se aplicar bem não apenas em textos multimodais estáticos (como o texto literário), mas por também funcionar em textos multimodais dinâmicos (como o texto cinematográfico). O modelo estabelece que há um denominador comum entre texto de partida e texto de chegada, que van Leuven-Zwart chama de arquitransema⁸⁹ (*architranseme* no texto original, também abreviado como ATR). Esse conceito pode ser semântico ou pragmático. Mudanças podem ocorrer em partes específicas do texto de chegada, chamadas de transemas, que alteram a microestrutura⁹⁰ do texto:

- (i) quando há uma relação sinonímica entre dois transemas, se cada um deles mostra uma relação sinonímica com o ATR - nesse caso, nenhuma mudança ocorre na tradução;
- (ii) quando há uma relação hiponímica entre os dois transemas, se cada um deles tem uma relação sinonímica com o ATR e o outro, uma relação hiponímica - isso significa que há uma mudança na tradução;
- (iii) quando a relação entre os dois transemas é uma de contraste, se dois transemas possuem uma relação hiponímica com o ATR - nesse caso, uma mudança ocorre na tradução
- (iv) se nenhuma relação pode ser estabelecida entre transemas, então eles não possuem aspectos de conjunção, e é impossível estabelecer um ATR - nesse caso, também ocorre uma mudança na tradução.⁹¹ (VAN LEUVEN-ZWART, 1989, p. 159).

Baseado nisto, há três categorias principais de mudanças microestruturais: *modulação, modificação e mutação*⁹² (VAN LEUVEN-ZWART, 1989, p. 159).

⁸⁹ Para a tradução dos termos do artigo de van Leuven-Zwart, seguimos a tradução de Godarth, N'gana e Santana (2016) do capítulo 5 do livro de Pym (2010).

⁹⁰ “De acordo com o modelo proposto por T. A. van Dijk (1980 – *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction and Cognition*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers): 1. A macroestrutura corresponde ao conteúdo global levado a cabo por uma sequência discursiva. 2. As microestruturas têm expressão direta nos enunciados constitutivos do texto; as microestruturas determinam e são determinadas pelas macroestruturas. 3. A superestrutura é o esquema convencionalizado que fornece a forma global do conteúdo do texto. Fala-se, neste sentido, de macroestrutura narrativa ou de macroestrutura expositiva, etc. Se procurarmos ver esse conceito de uma maneira simples, podemos imaginar um edifício de 12 andares. A construção é a superestrutura; cada andar, ordenado hierarquicamente, são as macroestruturas; e as partições, vigas e outros elementos unidos pelos rebites e pelo concreto (que se tornam os elos que dão coesão) são as microestruturas.” Extraído de <https://maestrovirtuale.com/microestrutura-textual-caracteristicas-e-exemplos/>. Acesso em 10 Dez 2020.

⁹¹ “(i) there is a synonymic relationship between the two *transemes* if each of them shows a synonymic relationship with the ATR. In this case, no shift occurs in translation; (ii) there is a hyponymic relationship between the two transemes if one has a synonymic relationship with the ATR and the other a hyponymic relationship. This means that there is a shift in the translation; (iii) the relationship between the two transemes is one of contrast if both transemes bear a hyponymic relationship to the ATR. In this case, a shift occurs in the translation; (iv) if no relationship can be established between *transemes*, then they possess no aspect of conjunction, and it is impossible to establish an ATR. In this case too, a shift occurs in the translation.

⁹² “(i) there is a synonymic relationship between the two *transemes* if each of them shows a synonymic relationship with the ATR. In this case, no shift occurs in translation; (ii) there is a hyponymic relationship between the two transemes if one has a synonymic relationship with the ATR and the other a hyponymic relationship. This means

Mesmo com as críticas a esse modelo pelo nível de detalhe que a autora aplica, Perdikaki escolheu esse modelo como base para seu próprio porque ele pode evidenciar mudanças ocorridas no texto adaptado para o cinema.

Aplicando os tipos de mudança propostos por van Leuven-Zwart, a autora mapeia unidades narrativas que podem ser alteradas (baseadas nas ideias de transemas e arquitransemas), que seriam a estrutura do enredo, as técnicas de narrativa, a caracterização e a ambientação. Esses elementos são independentes dos meios e podem ser encontrados em outros tipos de storytelling⁹³. Levando essa ideia para a adaptação, Perdikaki sugere quatro categorias de mudança: *mudanças na estrutura do enredo*, *mudanças nas técnicas da narrativa*, *mudanças na caracterização dos personagens e mudanças na ambientação, seja ela espacial ou temporal*. Essas são as categorias que vamos explorar em nossa análise dos textos. Além de demonstrar quais mudanças seriam essas, partindo da ideia das mudanças microestruturais da tradução (modulação, modificação e mutação) propostas por van Leuven-Zwart, a autora caracteriza o tamanho das mudanças na estrutura microtextual da adaptação, sendo que a *modulação* é a mais próxima do texto de partida e a *mutação*, a mais distante.

Para demonstrar, a autora usa para fins de comparação trechos tanto do romance de Nicholas Sparks, *Diário de uma paixão* (*The Notebook*, no original), quanto trechos da adaptação cinematográfica dirigida por Nick Cassavetes, lançada em 2004.

A primeira dessas categorias de mudança sugerida por Perdikaki é a *mudança na estrutura do enredo*, que se refere:

(...) a eventos que são alterados na adaptação, resultando em uma alteração na história do filme. Modificação pode ocorrer em eventos maiores (como por exemplo as funções cardeais de McFarlane (1996) e os *kernels*⁹⁴ de Chatman (1978)) ou em eventos menores (como os catalizadores de McFarlane ou os satélites de Chatman). Consideravelmente, quando afetam eventos principais, alterações no enredo podem ser mais facilmente percebidas. Alteração é a única sub-categoria de modificação das categorias de estrutura de roteiro e ambientação. Em termos de alteração do enredo, mutação pode ser de dois

that there is a shift in the translation; (iii) the relationship between the two transemas is one of contrast if both transemas bear a hyponymic relationship to the ATR. In this case, a shift occurs in the translation; (iv) if no relationship can be established between *transemas*, then they possess no aspect of conjunction, and it is impossible to establish an ATR. In this case too, a shift occurs in the translation. On the basis of the above, there are three main categories of microstructural shifts: modulation (ii), modification (iii) and mutation (iv)".

⁹³ Tais unidades narrativas também são encontradas em outros gêneros narrativos, tais como histórias em quadrinhos, RPG (*roleplaying game*), podcasts, audiodramas e programas de rádio.

⁹⁴ *Kernels*, para Chatman (1978) seriam os eventos principais que contribuem para o desenvolvimento da trama. Ele continua afirmando que esses eventos precisam ser mantidos como tais na adaptação porque sua retirada podem acabar com a ordem da narrativa. O termo equivalente usado por McFarlane seriam as funções cardeais. Já os satélites de Chatman seriam os eventos menores, que não afetam tanto o andamento da narrativa e podem ser omitidos, assim como os satélites de McFarlane.

tipos, por exemplo, a adição ou retirada de eventos na adaptação (PERDIKAKI, 2017, arquivo digital em formato .pdf)⁹⁵.

As modificações no roteiro às quais Perdikaki se referem a mudanças de eventos.

Um exemplo de uma alteração em um grande evento na adaptação seriam alterações de cronologia, nas quais eventos que acontecem em um determinado período no texto literário seriam deslocados temporalmente na adaptação, ou mesmo excluídos, em virtude de tempo ou mesmo de cenas presentes no roteiro e que são tiradas na sala de edição.

Usando as subcategorias estabelecidas, *modulação*, *modificação* e *mutação*, a autora mapeia alguns tipos de mudanças que podem acontecer no texto fílmico. Na categoria *modulação*, podem ocorrer ampliações, nas quais um aspecto do texto de partida ganha maior destaque na adaptação ou simplificação e outro aspecto é desfavorecido. *Modificações* são relacionadas a eventos que são alterados no texto de chegada, seja em aspectos pequenos da trama (tais como alterações na caracterização física dos personagens) ou em arcos narrativos inteiros. *Mutações* nessa categoria são a adição ou retirada de arcos narrativos no texto de chegada. Perdikaki (2016) afirma ainda que tais alterações são relacionadas às mudanças na caracterização.

A segunda categoria proposta por Perdikaki é a de *mudanças nas técnicas da narrativa*, que estão colocadas em duas categorias: *sequência temporal* e *apresentação*. Essas duas categorias se referem a como a história é transposta para o roteiro e posteriormente encenada.

A *sequência temporal*, segundo Perdikaki (2016) concerne ao tempo narrativo da história, mais exatamente à maneira como os eventos narrados no romance são transpostos para o cinema. Uma preocupação externada pela autora diz respeito às formas através das quais tais técnicas podem afetar o entendimento da trama por parte do espectador (e principalmente do espectador que não é familiarizado com a obra de partida).

As subcategorias da sequência temporal se referem à duração do tempo de tela em relação à sua contraparte literária: *modulações* se referem à manipulação temporal, na qual pode ocorrer uma *pausa* (em que o evento narrativo é prolongado) ou uma *elipse* (o evento é “encurtado”, recebendo menor tempo de tela). *Modificações* se referem à ordem em que os eventos são apresentados, técnicas como *flashbacks* (recuos para um ponto anterior na

⁹⁵ “Modification in Plot structure relates to events that are changed in the adaptation, resulting in an alteration of the story in the film. Modification may occur in major events (i.e. McFarlane’s cardinal functions (1996) and Chatman’s kernels (1978)), or minor events (i.e. McFarlane’s catalysers and Chatman’s satellites (1978)). Arguably, when affecting major events, plot alterations may be more obviously registered. Alteration is the only sub-category of modification for the categories of Plot structure and Setting. In terms of Plot structure, mutation can have two types, i.e. the addition or the excision of events in the adaptation.

narrativa) ou *flashforwards* (avanços a um ponto posterior) são bastante usadas. As *mutações* estão ligadas àquelas presentes no roteiro: se um arco narrativo é acrescentado ou retirado em relação ao texto de partida, a sequência temporal é alterada de acordo com esse arco.

A *apresentação*, a autora continua, se refere a como a narração verbal é transposta e/ou substituída por narração visual. Aqui, Perdikaki argumenta que as categorias se aplicam à interação entre os modos verbal e visual e no que implica a interação de ambos na criação de sentido na adaptação. *Modulações* implicam em como a narração do texto literário é transformada no filme em informação verbal, seja como narração em *off* ou como parte de um diálogo expositivo. Já *modificações* nessa categoria se referem a quando acontecimentos narrados no romance são “encenados” no texto filmico. E, assim como a categoria anterior, quando ocorre *mutação* na estrutura do enredo, a apresentação sofre acréscimos ou cortes.

Outra categoria proposta por Perdikaki seria a de mudanças na caracterização dos personagens. Essas mudanças dizem respeito à maneira com que o personagem se comporta na história, como o mesmo se relaciona com os outros ou mesmo se ele se adequa à descrição física que o texto de partida propõe. Perdikaki usa aspectos da personalidade dos personagens e história pregressa nessa categoria. A *modulação* se refere a aspectos da caracterização que já eram presentes sendo destacados (amplificação) ou não tendo destaque (simplificação). As *modificações* se referem a mudanças na caracterização dos personagens e podem resultar em *dramatização, objetificação e sensualização*⁹⁶. Perdikaki aponta que esse tipo de modificação pode ocorrer tanto com personagens femininos quanto com masculinos, sendo que objetificação e sensualização são mais comuns com personagens femininas. *Mutação* se refere à criação ou retirada de personagens no texto de chegada. Para Perdikaki, a caracterização dos personagens é o aspecto integral para o processo de adaptação, já que “as personagens são fundamentais na reinterpretação da narrativa de origem tanto no contexto ficcional, no qual as personagens recebem carne e ossos na tela de cinema, como no cenário cinematográfico, onde os agentes da vida real projetam os seus próprios intertextos na consumação de personagens fictícias” (PERDIKAKI, 2016, p. 80)⁹⁷.

A última categoria proposta por esse modelo se refere a mudanças no cenário, tanto temporal quanto espacial. Tal como nas categorias de mudanças na estrutura do enredo e de

⁹⁶ No trabalho aonde Perdikaki propõe esse modelo de análise, a autora não dá grandes detalhes sobre essas subcategorias, mas infere-se que elas se referem ao comportamento dos personagens em tela.

⁹⁷ “Characters are pivotal in the reinterpretation of the source narrative both in the fictional context, where the characters are given flesh and bones on the cinematic screen, as well as in the film-making set, where reallife agents project their own intertexts onto the consummation of fictive personae”

caracterização, *modulação* pode ser *amplificação* ou *simplificação*. As características do período histórico e/ou da ambientação em que a história se passa são destacados ou não na adaptação. Já a *modificação* se refere a uma mudança radical de cenário e período histórico. *Mutação* se refere à retirada de cenário ou de períodos temporais na história.

A escolha dessa metodologia se deve ao fato de que a adaptação para o cinema do romance que escolhemos possuiu muitas alterações em todos os aspectos cobertos pelo modelo de Perdikaki. Foram identificadas mudanças no enredo, na caracterização dos personagens, na estrutura narrativa e na ambientação. Além disso, a proposta da autora de analisar a obra de chegada pelo viés da tradução se mostra em conjunção com a área dos Estudos da Tradução.

No entanto, uma das limitações do modelo proposto seria a de que, em nenhum momento, a autora leva em consideração um fator importante sobre a adaptação que seria justamente o fato de que a adaptação não se refere tão-somente ao texto roteirizado. A adaptação também leva em consideração outros aspectos como interpretação dos atores (e possíveis improvisações feitas por eles), interferência do diretor, editores e até mesmo os produtores. Daí a escolha de se refletir também sobre a autoria no produto final das adaptações.

A seguir, discorreremos sobre a metodologia de pesquisa adotada neste trabalho.

3 METODOLOGIA

Descreveremos neste capítulo os caminhos metodológicos que foram traçados para a realização da pesquisa, bem como seus objetivos, sua natureza e o seu plano de análise de dados.

3.1 *Objetivos*

Como já estabelecemos na introdução, o objetivo geral desta pesquisa é verificar, através de evidências providas pelo texto fílmico e literário, como foi construído o personagem Rick Deckard no texto romance e no texto filme. A partir dessa ideia, iremos verificar como a questão da autoria afeta a construção em ambas as obras e como essa construção acaba se distanciando do romance de origem, buscando desvendar os meandros dessa tradução intersemiótica e se a influência dos *affordances* do modo semiótico cinema possui alguma relação com as alterações do personagem.

A partir desse objetivo geral, traçaremos alguns objetivos específicos:

- Verificar os processos que são usados na construção de Deckard no romance e no filme.
- Traçar as semelhanças e diferenças na construção do personagem através do modelo de Perdikaki (2016)
- Aferir a interferência do estilo dos autores do filme (leia-se, roteiristas e diretor) na adaptação cinematográfica.
- Identificar as potencialidades (*affordances*) de cada modo e suas possíveis interferências nas divergências entre as obras.

A partir dos objetivos específicos, foram levantadas as seguintes questões de pesquisa: 1) Como é realizada a construção do personagem Rick Deckard no romance DADOES e na sua adaptação para o cinema e como elas diferem em cada uma das obras? 2) Como a construção dos dois personagens é afetada por cada um dos modos semióticos? 3) Quais aspectos interferem mais nas divergências existentes entre as obras?

3.2. *A natureza da pesquisa*

Quanto à sua natureza, nossa pesquisa é qualitativa com foco na análise de conteúdo. A pesquisa qualitativa, conforme Haguette (2001), utiliza “métodos qualitativos que enfatizam as especificações de um fenômeno, em termos de suas origens e de suas razões de ser”. É exatamente isso que nos propusemos a fazer: analisar o fenômeno da tradução intersemiótica, especificando seus meandros no que se refere à adaptação de um modo semiótico para o outro, levando em consideração questões acerca das diferenças existentes entre as obras e dos *affordances* de cada modo, bem como a questão da autoria. Assim, procuraremos explicitar as origens e razões de ser dessas diferenças, tornando esses processos de transposição mais explícitos.

Nossa pesquisa também se caracteriza como qualitativa por compartilhar das propriedades desse tipo de pesquisa como, por exemplo, a valorização do processo e não do resultado. Na verdade, partiremos do resultado (as obras acabadas) para entender seus processos de produção (a transposição semiótica). A pesquisa também se caracteriza como qualitativa por alguns outros fatores. O primeiro diz respeito à fonte de dados ser o ambiente natural, nada foi modificado nas obras para se proceder a análise. O segundo é o fato de o pesquisador ser o instrumento principal. Conforme Bradley (1993), na pesquisa qualitativa, o pesquisador é um interpretador da realidade. E, o último fator é o fato de ser descritiva-analítica. Ou seja, realizamos, ao mesmo tempo, uma descrição de um fenômeno da adaptação dessa obra literária e o analisar em relação à sua contraparte literária. Será feita uma análise interpretativa da construção dos dois personagens que, apesar de possuírem o mesmo ponto de partida, desenvolvem-se de formas diferentes.

Conforme Patton (1980) e Glazier (1992), nas pesquisas qualitativas os dados podem se constituir de descrições detalhadas de fenômenos, comportamentos; de citações diretas de pessoas sobre suas experiências; de trechos de documentos, registros, correspondências; de gravações ou transcrições de entrevistas e discursos; de dados com maior riqueza de detalhes e profundidade; e de interações entre indivíduos, grupos e organizações. No nosso caso, os dados se constituem de documentos; portanto, a pesquisa também se caracteriza como documental, pois conforme Godoy (1995):

A palavra ‘documentos’, neste caso, deve ser entendida de uma forma ampla, incluindo os materiais escritos (como, por exemplo, jornais, revistas, diários, obras literárias, científicas e técnicas, cartas, memorandos, relatórios), as estatísticas (que produzem um registro ordenado e regular de vários aspectos da vida de determinada sociedade) e os elementos iconográficos (como, por exemplo, sinais, grafismos, imagens, fotografias, filmes).

Nesse caso os documentos usados são a edição de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, e a versão *Final Version* de *Blade Runner*.

Como Godoy (1995) afirma, a abordagem qualitativa não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, e sim permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques. Nesse sentido, a pesquisa documental representa uma forma que pode se revestir de um caráter inovador, trazendo contribuições importantes no estudo de alguns temas.

3.2.1 O plano de análise de dados.

O nosso plano de análise de dados se baseia na análise de conteúdo de Bardin (2004). Segundo o autor, a análise de conteúdo, enquanto método, se torna um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens. Bardin destaca que a análise de conteúdo se processa em três fases distintas: A pré-análise, fase organizacional do material; a exploração do material e o tratamento dos resultados.

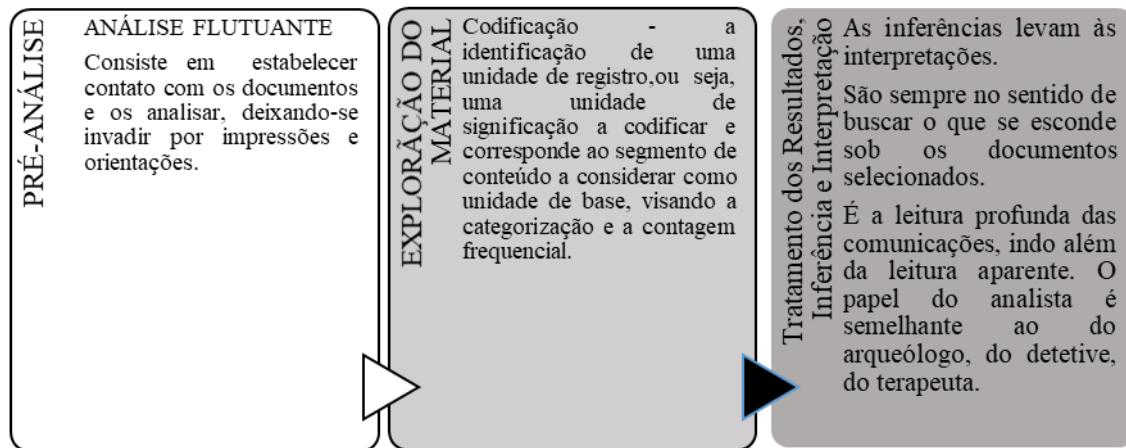
Figura 4: Planejamento da análise de conteúdo segundo Bardin (2004).



Fonte: Carvalho (2016).

Segundo Bardin (2004), a pré-análise é a fase de organização propriamente dita e, de uma maneira geral, possui três missões: 1) a escolha dos documentos a serem submetidos à análise, 2) a formulação das hipóteses e dos objetivos e 3) a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final. Os procedimentos estão demonstrados na figura a seguir.

Figura 5 - Roteiro de análise de dados a partir de Bardim (2004).



Fonte: elaborado pela autora.

Na pré-análise, procedemos à escolha dos documentos, formulamos nossos objetivos, referenciamos os índices e elaboramos alguns dos indicadores da análise.

Os documentos analisados na presente pesquisa foram uma edição de *DADOES* publicada em 2007 em formato .epub em sua língua de partida e a versão *Final Cut* do filme, lançada em 2008 e disponível na plataforma de streaming Netflix, que conta com cerca de 117 minutos de duração.

Após a leitura flutuante, foram elaborados os indicadores de análise a partir do índice escolhido para serem analisados.

O pré-projeto previa a exploração de mais aspectos da obra de partida e da obra de chegada⁹⁸ mas, em virtude do tempo hábil, a ideia inicial foi descartada e o trabalho foi concentrado em um aspecto, que seria a construção do personagem Rick Deckard.

Partindo desse índice, foi realizada mais uma leitura de ambas as obras para a elaboração dos indicadores de análise. Foram escolhidos aspectos que afetam diretamente a construção dos personagens em ambas as obras: a relação de Deckard com os seres artificiais (considerando tanto sua nomenclatura quanto seu nível de empatia em ambas as obras); a relação do personagem com Rachael e a dúvida se o mesmo seria um humano ou um replicante. Para tanto, a análise foi baseada em evidências providas por ambos os textos, tanto o romance de Philip K. Dick quanto na *Final Version* de *Blade Runner*.

⁹⁸ Em uma consulta feita ao documento com o pré-projeto “‘Há Algo De Mim Em Você’: Intersemioses de Androides Sonham Com Ovelhas Elétricas em *Blade Runner*”, o pré-projeto previa uma análise de questões mais abstratas do texto de partida em relação ao texto de chegada.

Após essa etapa, foi feita a preparação do material para a análise propriamente dita, que foi realizada a partir de um modelo de análise de uma adaptação. Foram escolhidos trechos do romance (capítulos 3, 4, 5, 6 e 16) e seus “equivalentes” (intervalos entre os minutos 00:13:00 a 00:23:00, 00:31:04 a 00:35:00, 00:41:02 a 00:43:30 e 1:00:38) no filme e analisados em conjunção.

A análise foi realizada de maneira concomitante nas duas obras. As categorias de análise foram baseadas no modelo de Perdikaki (2016), que já discutimos neste trabalho. Utilizamos para análise as mudanças na estrutura do enredo e as mudanças na caracterização do personagem. Para tanto, escolhemos três aspectos: a relação de Rick Deckard com os androides (e replicantes), a relação do mesmo com a androide/replicante Rachael e a ideia de que Deckard é ou não um ser artificial em cada uma das obras.

4 ANÁLISE DO MATERIAL

Na presente seção, serão analisados os aspectos descritos na metodologia: a relação do personagem Rick Deckard com andróides (ou replicantes, no caso do filme); a relação com a personagem Rachael Rosen (e sua contraparte cinematográfica, Rachael Tyrell) e a questão de o personagem ser ou não um ser artificial. Será feita uma breve descrição de cada um dos aspectos em cada uma das obras, com evidências providas por ambos os textos. No caso do filme, serão usados recortes de imagens de determinadas cenas com suas respectivas falas.

Como explicado na metodologia, foi feito um recorte de três aspectos que concernem ao personagem no romance. E, após uma “leitura flutuante” do filme, foi feita o recorte de trechos que fossem “equivalentes” aos trechos escolhidos no romance. Durante a exploração do material, foi percebido um aspecto interessante no que concerne ao personagem Deckard. Como o filme possui diversas versões (compiladas por Sammon, 2017), a personagem também é alterada em cada uma dessas versões. Como estamos usando a versão *Final Cut*, iremos nos basear por essa versão.

Após a identificação dos aspectos a serem analisados, foi feita uma análise de maneira concomitante entre os dois trechos escolhidos. Foram levados em consideração as potencialidades e limitações de cada um dos meios semióticos (livro e filme) e a partir desses, procuramos identificar se houve realmente interferência do estilo do diretor ou se as mudanças se deveram somente em virtude do meio. Assim como no modelo de Perdikaki citado no referencial teórico, “quebramos” os aspectos que pretendíamos analisar no nível microtextual e verificamos se tais alterações afetavam o nível macrotextual. Aplicamos as categorias de análise: *mudanças na estrutura do enredo*, e *mudanças na caracterização do personagem*. Durante a análise, foi apontado se houve *modulação*, *modificação* ou *mutação* entre o texto de partida e o texto de chegada.

O recorte de material a ser estudado se refere aos capítulos 3, 4, 5, 6 e 16 de “*Do Androids Dream Of Electric Sheep?*”, aos intervalos entre os minutos 00:13:00 a 00:23:00, 00:31:04 a 00:35:00, 00:41:02 a 00:43:30 e 1:00:38 até 1:12:02 do filme. Nesses recortes estão contidos os aspectos a serem analisados.

O primeiro aspecto a ser analisado no que concerne ao personagem Rick Deckard nas duas obras é a relação dele com os seres artificiais que ele pretende caçar. Também foi levada em consideração a forma como a construção da ideia de andróide e replicante é feita em cada um dos meios.

4.1 *Andróides e replicantes*

Como explicado na sub-seção 2.2 do capítulo teórico deste trabalho, a ideia de criação de seres análogos ao ser humano é uma constante na ficção e alguns dos aspectos desse tipo de ação são explorados neste trabalho, tais como a escravização (ou mesmo extinção) da espécie humana, a dominação mundial, ou mesmo a “infiltração” desses indivíduos na sociedade. Para a análise desse aspecto da construção de Deckard, foram pontuados alguns sub-aspectos: a construção dos andróides/replicantes; a apresentação e a motivação do personagem e a relação entre Deckard e os andróides/replicantes que ele pretende “aposentar”.

O primeiro aspecto que diferencia os dois personagens é a relação de Deckard com os seres artificiais que ele pretende eliminar. Esse aspecto está descrito nos capítulos 4 e 5 do romance. Nele, os dois personagens têm basicamente a mesma missão: capturar e “aposentar” andróides/replicantes fugitivos. No entanto, a construção da ideia de andróide e de replicante muda nos dois meios e, como citado no segundo capítulo, esse foi um dos motivos dos atritos entre PKD e a equipe de Ridley Scott. Para se identificar um andróide no romance, além do teste Voigt-Kampff⁹⁹, outras escalas são usadas para determinar se o indivíduo é um andróide ou um ser humano; existe também um teste de medula óssea. O livro nos leva a inferir que esses seres são, de certa forma, mecânicos, ou seja, possuem partes metálicas em sua composição. A construção dos andróides como seres mecânicos se reflete também na falta de empatia que eles demonstram entre si e com outras criaturas. Uma vez que os andróides “pensam” de maneira mecânica, não possuem capacidade para criar empatia. No que concerne ainda aos replicantes, a identificação de um replicante no filme é feita de maneira mais simples: é usado apenas um teste (justamente o Voigt-Kampff) e nada é falado sobre um exame *post mortem* de um replicante, já que são virtualmente iguais a seres humanos, inclusive na “confeção”¹⁰⁰. Além do teste, no entanto, é acrescentado um efeito visual nos olhos dos supostos replicantes. O intuito é que o espectador saiba se determinado personagem é um humano ou um replicante. Esse efeito e suas consequências serão explicados no subtópico 5.3 do presente capítulo, sobre o questionamento da humanidade de Deckard.

⁹⁹ No romance e no filme, uma das maneiras mais eficazes de se identificar um andróide/replicante é através de um teste psicológico chamado Voigt-Kampff, que é descrito como um teste que utiliza uma máquina com um questionário de perguntas pré-estabelecidas. As respostas das perguntas, em conjunção com as reações que a máquina capta do sujeito testado dão a resposta se o sujeito testado é humano ou andróide/replicante.

¹⁰⁰ Nos primeiros trinta minutos de *Blade Runner 2049* é feito um exame *post mortem* em um osso de um replicante, que mostra que eles possuem uma espécie de “número de série” em suas células.

Nos dois sub-aspectos apresentados no parágrafo anterior, foi notado que no primeiro aspecto (missão de Deckard), em que ambos os personagens precisam caçar androides/replicantes, não houve modificações em nenhuma das categorias propostas. O segundo pode ser classificado como mudança narrativa, ao simplificar a identificação dos androides/replicantes no filme em relação ao romance e mudança da caracterização de personagem, ao mostrar os replicantes com maior empatia do que suas contrapartes literárias. Ainda podemos concluir que no segundo aspecto houve modificações: há uma simplificação no aspecto de identificação (ao retirar outros testes de identificação dos androides), e uma adição no aspecto cognitivo-emocional dos replicantes (ao mostrar que os mesmos são capazes de se colocar no lugar do outro).

A apresentação dos dois personagens na história é alterada nos dois meios. No romance, Deckard é um caçador de recompensas *freelancer* que trabalha para a polícia de São Francisco. Por ser *freelancer*, ele recebe pagamento por androide aposentado, ou seja, sua motivação para “aposentar” androides é financeira. Enquanto isso, a contraparte cinematográfica do personagem é um *blade runner* aposentado, que é contratado para eliminar replicantes, já que Dave Holden, que é alvejado na primeira cena, falhou em fazê-lo. Aqui, percebemos que há uma mudança na caracterização do personagem, já que a profissão e o *status* do personagem são alterados.

A motivação que guia os dois personagens também é diferente: o Deckard do romance é movido pelo desejo de comprar um animal real. No universo do romance, ter um animal vivo é um sinal de *status*, já que a Guerra Mundial Terminus levou a maior parte deles à extinção (e forçou muitas pessoas a imigrarem para colônias intergalácticas). No entanto, a maioria desses animais sobreviventes é muito cara e o animal no qual Deckard é interessado (uma ovelha) tem valor alto. Por não possuir a questão do mercerismo e da relação que as pessoas possuem com animais elétricos, a contraparte do filme tem como motivação pura e simplesmente terminar o trabalho ao qual o personagem foi movido a contragosto. É perceptível uma mutação na estrutura do enredo, já que foram retirados tanto a ideia da Guerra Mundial Terminus quanto o desejo por possuir animais reais relacionado ao *status*.

Podemos perceber que tanto a apresentação quanto a motivação dos dois personagens sofreram mudança narrativa, que afasta o texto traduzido do texto de partida. No primeiro texto, há a motivação financeira e de *status*, enquanto no segundo há a motivação de que as penas da lei não caíam sobre o personagem.

A ideia de possuir um animal, além do *status*, é relacionada ao mercerismo, uma religião cujo profeta, Wilbur Mercer, está permanentemente subindo uma montanha e sendo

bombardeado por pedras; seus “fiéis” o acompanham, através de um aparelho de realidade virtual. Aparentemente, essa religião é muito difundida e é quase obrigatório que seus “fiéis” possuam um animal verdadeiro. Como essa religião não existe no filme, já que, possivelmente, para fins cinematográficos, a ideia do mercerismo seria muito difícil de se mostrar na tela, ao menos com os efeitos especiais da época (um exemplo claro de *affordance* do modo semiótico filme), ela foi prontamente eliminada pelos roteiristas Hampton Fancher e David Webb Peoples. Ao retirar o mercerismo do roteiro cinematográfico, não haveria a necessidade de mostrar a questão da empatia dos humanos com os animais e o arco final de Deckard, em que ele encontra Wilbur Mercer, acaba não fazendo sentido.

Vemos aqui que há uma mudança na caracterização do personagem, já que, quando sua motivação se altera, o “mundo” do personagem também acaba sendo alterado. Ao mesmo tempo, há mudança narrativa, já que elementos importantes da construção do texto de partida foram retirados do texto de chegada, ou mesmo sofreram mutação no texto fílmico.

A relação que Deckard possui com os replicantes é uma relação de ódio. É interessante notar que esse ódio é praticamente o mesmo nas duas mídias. A opinião dos dois personagens é expressa de maneira quase idêntica, ao tratar andróides e replicantes como meras máquinas. No filme, o personagem descreve os replicantes como “replicantes são como qualquer outra máquina, podem ser um benefício ou uma ameaça. Se forem um benefício, não são problema meu¹⁰¹”. Essa fala é um eco de uma das falas de Deckard no romance, que em essência é a mesma coisa: “Rick disse: ‘um robô humanoide é como qualquer outra máquina, pode passar rapidamente de um benefício para uma ameaça. Quando for um benefício, não é da nossa conta’¹⁰² (DICK, 2007, arquivo digital em formato epub). É possível concluir que, mesmo com a simplificação, a ideia é a mesma, portanto, ocorreu uma modulação.

Por tratar replicantes (ou andróides) como meras ferramentas, podemos afirmar que Deckard não possui nenhum remorso em matar essas criaturas. O mesmo pode ser dito de sua contraparte cinematográfica, que possui uma postura semelhante. A fala citada anteriormente, na qual Deckard se refere aos robôs humanóides como máquinas é repetida, apesar de maneira reduzida, é reproduzida, quase literalmente no filme: “replicantes são como qualquer outra máquina, podem ser um benefício ou uma ameaça. Quando é um benefício, não é da minha conta” (BLADE Runner, 2008, informação verbal). Podemos afirmar que a construção da ideia

¹⁰¹ “Replicants are like any other machine. They’re a benefit or a hazard. If they’re a benefit, it’s not my problem”.

¹⁰² “Rick said, ‘A humanoid robot is like any other machine, it can fluctuate between being a benefit and a hazard very rapidly. As a benefit, it’s not our problem’”.

dos seres artificiais afeta como o caçador de recompensas (ou *blade runner*) vê suas presas: Deckard vê os replicantes não como criaturas semelhantes a ele, ao menos fisicamente, mas como objetos e que, portanto, podem ser descartados quando não realizam sua “função” adequadamente. Nesse aspecto, foi notado que houve uma transcrição literal, apesar de simplificada, do romance para o texto fílmico.

Podemos fazer uma inferência de que os roteiristas, por questões de tempo ou de narrativa, optaram por não usar a ideia de um teste complementar para se determinar se indivíduo é um ser humano ou um replicante. E, no decorrer do filme, percebe-se que não há essa necessidade de um teste complementar para a identificação dos mesmos, já que o teste Voight-Kampff é o suficiente para determinar a natureza do sujeito a ser testado.

Finalmente, constatamos que alguns aspectos da construção do personagem, como motivação e sua introdução na história, ao serem modificados alteram também a maneira com que a história é contada. Assim como também a simplificação da retirada da variedade de testes e da não necessidade de um teste complementar. Quando foram feitas essas alterações, permitiu-se que não fossem mais dadas maiores explicações sobre a necessidade de um teste complementar ou mesmo da eficiência do Voight-Kampff. Além disso, as motivações de Deckard acabam sendo modificadas. O personagem literário tem a motivação financeira, mas mesmo com o desejo realizado ao fim do romance (ao conseguir comprar um animal real), a motivação acaba sendo esvaziada. No entanto, a contraparte fílmica teme ser presa, e isso faz com que suas ações sejam norteadas por esse desejo.

Em resumo, houve mais modificações e mutações no aspecto caracterização da personagem do que modulações, o que permite a conclusão de que no aspecto citado, houve um afastamento significativo do texto de chegada em relação ao texto de partida.

Tanto no romance quanto no filme, há um personagem com quem Deckard acaba se envolvendo de maneira emocional: a androide/replicante Rachael. A relação dos dois será melhor trabalhada no tópico seguinte.

4.2 *Rachael e Deckard*

Para discutirmos a questão acerca do relacionamento de Deckard e Rachael, procederemos de forma similar ao que fizemos no subtópico anterior e dividiremos essa questão em dois sub-aspectos: se Deckard era casado ou não, e o relacionamento amoroso entre Deckard e Rachael no decorrer da trama. As categorias usadas foram as de mudanças na caracterização do personagem e mudanças no enredo.

Quando se trata da relação amorosa/sexual entre os dois personagens, o caçador de androides e a replicante/androide, há uma diferença fundamental no começo dessa relação. No romance, Deckard é casado com uma mulher chamada Iran. O comportamento dela é o de uma pessoa com depressão. Além disso, Iran e Deckard usam aparelhos que regulam o humor, chamado Órgão de Humor Penfield. A relação entre eles não possui nenhuma forma de amor: os dois se tratam de maneira que pode ser considerada indelicada, como a passagem a seguir, no começo do capítulo 1:

“Tire essas suas mãos de tira de mim”, disse Iran.

“Não sou tira -”, ele se sentiu irritado no momento, apesar de não ter discado para isso.

“Você é pior”, sua esposa disse, com os olhos ainda fechados. “Você é um matador contratado pelos tiras”.

“Nunca matei um ser humano na minha vida”, sua irritabilidade subiu, agora tinha se tornado aberta hostilidade.

Iran disse, “Só aqueles pobres *andys*”.

“Percebi que você não tem hesitação alguma em gastar o dinheiro das recompensas que trago para casa em qualquer coisa que lhe atraia a atenção no momento”. (...) (DICK, 2007, arquivo digital em formato .html)¹⁰³

A partir daí pode-se entender que as relações com as pessoas nesse universo se tornaram desumanizadas, uma vez que os humores são controlados por um aparelho eletrônico. Esse aparelho possui maior destaque no começo do romance, em que Iran descreve em detalhes todos os códigos que discou no órgão de humor Penfield, que refletem seu estado de espírito naquele momento e acaba brigando com Deckard.

O Deckard do filme não é casado e nem nunca foi: na primeira cena do filme vemos o personagem lendo um jornal atrás de um *kanji* em neon que significa origem. Excetuando uma menção à uma ex-esposa em uma narração em off na versão de 1982 (que foi retirada nas edições posteriores), na qual há uma citação em que essa ex-esposa insinuava que Deckard fosse uma pessoa fria: “um Sushi”. Era como minha ex-esposa me chamava, peixe frio¹⁰⁴” (FANCHER, PEOPLES, 1982, informação verbal). Como essa informação foi omitida em versões posteriores do filme, podemos concluir que Deckard é solteiro ou não cita que já foi casado anteriormente.

¹⁰³ “‘Get your crude cop’s hand away’. Iran said. ‘I’m not a cop—’ He felt irritable, now, although he hadn’t dialed for it. ‘You’re worse.’ his wife said, her eyes still shut. ‘You’re a murderer hired by the cops’. ‘I’ve never killed a human being in my life.’ His irritability had risen, now; had become outright hostility. Iran said, ‘Just those poor andys.’ ‘I notice you’ve never had any hesitation as to spending the bounty money I bring home on whatever momentarily attracts your attention.’ (...)”

¹⁰⁴ No original: “Sushi. That’s what my ex-wife called me - cold fish”.

Assim, podemos estabelecer que o relacionamento entre os dois personagens se torna muito diferente em ambos os meios. Enquanto no romance há alguma frieza no tratamento entre os dois personagens, no filme a personagem Iran foi descartada e a relação entre Deckard e sua ex-esposa é inexistente. A partir das categorias propostas por Perdikaki, podemos considerar que houve uma mutação na caracterização dos personagens, já que a figura de Iran foi retirada na versão do filme e nenhuma menção a ela é feita.

As relações interpessoais que Deckard mantém com a outra personagem feminina proeminente no romance, Rachael, também são diferentes do equivalente cinematográfico. Inicialmente, podemos notar que fisicamente, as personagens são bem diferentes nas duas obras: a Rachael Rosen é descrita fisicamente dessa maneira: “Magra e de cabelos negros, usando os novos óculos filtradores de poeira, ela se aproximou de seu carro, com suas mãos enterradas nos bolsos de seu longo casaco com listras berrantes. Ela tinha, em seu rosto pequeno e delicadamente definido, uma expressão de sombrio desgosto”¹⁰⁵ (DICK, 2007, arquivo digital em formato .epub). A representação visual da mesma, segundo Bressane (2014), sugere uma imagem bem diferente de sua contraparte fílmica:

Bem diferente da *bombshell* Sean Young, a Rachael de PKD não tem as curvas vertiginosas, o olhar oceanicamente melancólico e o penteado bizarro da protagonista do filme. Mais parecida com Twiggy, magérrima modelo britânica que no ano de 1968 em que o autor escrevia era um radical modelo de beleza, esta Rachael é quase uma boneca. De porte infantil, tem 18 anos, bunda e seios diminutos, pernas longas, olhos enormes e irreais proporções de Barbie (BRESSANE, 2014, p, 260).

Já a imagem de Sean Young como Rachael no filme remete muito mais a personagens de filmes *noir*, principalmente as personagens femininas desses filmes, que levam o protagonista masculino à perdição. A versão cinematográfica é caracterizada como uma personagem frágil e instável, principalmente ao começar a desconfiar que é um construto.

Nesse aspecto, percebemos que há uma modificação na construção de Rachael, ocorrendo uma dramatização da personagem. Enquanto que, no romance, a personagem é uma *femme fatale* que visualmente lembra mais uma boneca do que uma pessoa (como Bressane [2014] apontou acima, as proporções descritas por Dick são extremamente bizarras), a versão cinematográfica da personagem, apesar de lembrar uma personagem de *film noir* (através de

¹⁰⁵ No original: “Black-haired and slender, wearing the new huge dust-filtering glasses, she approached his car, her hands deep in the pockets of her brightly striped long coat. She had, on her sharply defined small face, an expression of sullen distaste

suas roupas, cabelo, maquiagem, etc.), a caracterização dela é a de uma jovem inocente, praticamente um criança¹⁰⁶.

Além disso, o encontro entre os dois é cercado de mútua suspeita no romance, já que Rachael é apresentada como uma humana com problemas graves de comportamento em virtude de um confinamento em uma nave espacial.

No romance, Deckard é levado para a Associação Rosen, uma das muitas fabricantes de andróides para aplicar o teste Voight-Kampff em um modelo Nexus-6, mas sem saber qual seria o sujeito testado. É feita uma série de perguntas para Rachael, que Deckard descobre ser um andróide.

A mesma coisa acontece na contraparte cinematográfica: Deckard vai para a Tyrell Corporation para testar um sujeito Nexus-6. Eldon Tyrell acaba dizendo para Deckard testar na sua “sobrinha”. Após mais de cem perguntas, descobre-se que Rachael é um replicante.

No entanto, a postura do personagem Eldon Rosen se difere consideravelmente de sua contraparte cinematográfica. Enquanto o personagem do filme fica fascinado com o fato de Deckard ter descoberto que sua sobrinha é um replicante, sua contraparte literária tenta desconversar, dizendo que a mesma possui problemas mentais relacionados a um período de confinamento em uma nave espacial.

Deckard e Rachael ficam sexualmente envolvidos, em ambas as obras, mas a maneira como Rachael é construída em cada um dos meios altera a forma como Deckard se relaciona com ela. A Rachael Rosen do romance é muito mais um instrumento da Associação Rosen do que um andróide que questiona sua própria condição: “‘Nenhum caçador de recompensas seguiu em frente’ Rachael disse. ‘Depois de ficar comigo. Exceto um. Um homem muito cínico, Phil Resch. E ele é doidão, faz trabalho de campo sozinho’”¹⁰⁷ (DICK, 2007, arquivo digital em formato .epub).

O espectador do filme é levado a acreditar que a contraparte cinematográfica de Rachael é uma criatura digna de pena por ter acreditado durante toda a sua vida ser humana, quando na verdade era uma replicante. Podemos perceber que essa questão se vale não apenas do fato de ser um personagem artificial com sentimentos e comportamento tipicamente

¹⁰⁶ O filme afirma claramente que Rachael possui as memórias da sobrinha de Tyrell (que pode ser ligado com o romance, já que Rachael é apresentada como uma sobrinha de Eldon Rosen), mas em nenhum momento, é dito a idade “real” do personagem, ou seu tempo de fabricação.

¹⁰⁷ No original: “‘No bounty bunter ever has gone on.’ Rachael said. ‘After being with me. Except one. A very cynical man. Phil Resch. And he’s nutty; he works out in left field on his own’”.

humanos, mas também para dar uma contraposição com o próprio Deckard, que possui um comportamento robótico.

Com base no modelo de análise, podemos concluir que houve uma modificação não apenas na relação de Deckard com Rachael, mas também na própria construção do personagem Rachael, com a dramatização da relação entre os dois. A relação no romance é por interesse, já que Deckard se mostra incapaz de “aposentar” Pris (uma androide feminina) por sua semelhança com Rachael e a última se oferece para cumprir a tarefa. A relação entre os personagens no filme acaba evoluindo para um romance.

Assim como a modificação na estrutura do enredo mostrada anteriormente, houve uma modificação na construção da personagem Rachael, que permitiu que o romance fosse desenvolvido na adaptação filmica.

4.3 *A humanidade de um replicante?*

Um dos aspectos mais interessantes do romance é o questionamento de humanidade que os personagens fazem durante toda a história. Esse questionamento se deve principalmente ao fato de que no mundo descrito nas duas obras, tudo é tão artificial que não é sabido se uma coisa é real/natural ou se é algo fabricado. Para fins deste trabalho, estamos trabalhando com ambas as possibilidades (de que Deckard seja ou não humano) nos dois textos.

O personagem do romance, Rick Deckard, por exemplo, enfrenta essa dúvida anteriormente, enquanto estava perseguindo um dos andróides, Luba Luft. Ela é mostrada como uma cantora de ópera muito famosa no romance. A tentativa de “aposentadoria” dela não dá certo e Deckard é levado para uma delegacia.

Deckard conclui que a delegacia para a qual é levado não é a mesma na qual ele trabalha e, portanto, ele começa a perceber que há algum problema naquele local. E realmente há um problema: essa delegacia está lotada de andróides. Ele encontra outro caçador de recompensas nessa mesma delegacia, Phil Rersch, que também está caçando andróides. Ambos desconfiam que o outro é um androide infiltrado e resolvem testar a humanidade um do outro. Mesmo usando testes diferentes, Phil e Deckard concluem que ambos são humanos. Essa passagem do livro, apesar de breve, serve para mostrar que Deckard, apesar de questionar a própria humanidade em vários pontos do romance, é um ser humano. Levando em consideração as categorias propostas, é notável que houve uma mutação na estrutura do enredo, mais exatamente uma exclusão já que, em nenhum momento do filme, Deckard é levado para uma outra delegacia. Houve mutação também na caracterização do personagem, já que Phil Rersch

não possui contraparte cinematográfica: excluindo Gaff (Edward James Olmos), que acompanha Deckard em alguns momentos e Dave Holden (Morgan Paull), que foi baleado no começo do filme, em nenhum instante do filme é mostrado outro *blade runner*.

Aparentemente, o fato de ter passado em um teste de humanidade não é algo que satisfaça as inquietações de Deckard uma vez que, mesmo com esse resultado positivo no teste, Deckard questiona se o que ele faz é moralmente correto ou não, se é humano ou não. O personagem questiona sua humanidade em virtude de os androides serem virtualmente parecidos com seres humanos. Esses questionamentos aumentam principalmente após o segundo encontro com Luba Luft, em que ela é “aposentada”. O romance estabelece que Deckard é humano, baseado nos parâmetros de análise do teste que Phil Rersch aplicou no mesmo. A condição humana de Deckard também se estabelece quando ele afirma que possui empatia com alguns androides, o que faz com que ele não consiga “aposentar” alguns modelos.

No entanto, a ideia de Deckard ser humano ou não é uma problemática mais profunda no filme. Em nenhum instante do filme é dito que ser humano é um requisito para ser *blade runner* ou se haverá algum tipo de conflito caso o operador da máquina que faz a leitura do teste Voight-Kampff seja um replicante. Ao mesmo tempo em que não reiteram a humanidade de Deckard, os autores do filme fazem com que haja uma certa dúvida acerca de sua humanidade, ao mostrarem que, com o avanço da tecnologia, os androides/replicantes se tornariam cada vez mais parecidos com os seres humanos; portanto, ele poderia facilmente ser um replicante. Como explicado no referencial teórico, Dick e Scott não concordavam em como os replicantes deveriam ser abordados: Dick os havia desumanizado por sua falta de empatia, enquanto Scott os humanizou.

Esse debate sobre a humanidade de Deckard é um dos tópicos mais discutidos quando se trata do filme. A problemática apresentada por este filme se torna ainda mais complicada com a informação de que o filme possui múltiplas versões, ao passo que a única alteração feita no romance é a mudança no ano em que a história é ambientada¹⁰⁸.

Shananan (2014), ao discutir questões filosóficas relacionadas ao filme, aponta um fato interessante: os humanos do filme não mostram empatia uns pelos outros em nenhum instante. Ele continua apontando evidências no filme que sugerem essa falta de empatia:

Bryant [o chefe do departamento de polícia de Los Angeles] não poderia se importar menos com o desejo de Deckard de permanecer aposentado. Ele o coage para voltar

¹⁰⁸ A primeira edição de DADOES se passa em 1991, mas em edições mais recentes (incluído a versão em língua inglesa utilizada para essa pesquisa), a história é ambientada em 2021.

ao papel de *blade runner* apenas para servir aos seus próprios interesses. O único interesse de Gaff [quem acompanha Deckard no decorrer do filme e deixa origamis em diversos lugares] em aparecer para Bryant é apenas para conseguir uma promoção. Tyrell trata Sebastian como se fosse uma criança. Após garantir para Rachael que ele não irá atrás dela (mas alguém irá) por que ‘eu te devo uma’, Rachael é levada a perguntar para Deckard ‘Sabe aquele teste Voight-Kampff de vocês? Você também fez esse teste?’ A implicação irônica é que Deckard não possui a qualidade que deveria distinguir humanos dos replicantes. Portanto, então, a linha entre eles que deveria existir entre eles é problemática. (SHANANAN, 2014, p. 38)¹⁰⁹.

As evidências que o texto cinematográfico provém de que os humanos não possuem empatia consigo mesmos, ao passo que os replicantes, apesar de não passarem no teste de empatia, mostram sentimentos humanos como compaixão e desejo de autopreservação, mesmo sabendo que sua data de validade se aproxima.

A problemática dessa linha entre *humano* e *replicante* é quase inexistente no romance de partida porque os personagens andróides do romance são completamente desprovidos de empatia: em uma cena do romance, a andróide Pris corta as pernas de uma aranha para um horrorizado J.R. Isidore, demonstrando a falta de empatia que os andróides possuem com os animais. Tal “desumanização” contra animais não é vista no filme, não se sabe se por questões éticas ou não. Ainda no romance, os seres humanos não possuem empatia nem mesmo com os seus semelhantes, pois em vários momentos Deckard trata a esposa de maneira fria.

Miranda e Mousinho (2015, p. 46), ao analisar a figura de Deckard nesses dois universos, afirmam que:

Nessa corda-bamba entre o natural e o sintético, o novo e o velho, está Deckard: questionando sua identidade, seu dever e até mesmo suas experiências, ele tenta “se ajustar” ao mundo que se desenlaça ao seu redor. Ambos os personagens começam a questionar seu dever a partir do contato com Rachel, mas chegam a destinos bem diferentes. O Deckard do filme encontra conforto e segurança em sua relação com a andróide, como pode ser percebido pela construção de cena mais amena e íntima nos momentos em que estão juntos. Já o protagonista da HQ e do romance tenta se amparar em suas visões religiosas, e, no entanto, não encontra nenhum alívio real.

Como os autores afirmam, a versão fílmica do personagem encontra algum conforto na relação com a replicante, que acabaria sendo explorada com maior profundidade na

¹⁰⁹ No original: “Bryant could not care less about Deckard’s desire to remain ‘quit.’ He coerces him into reprising his role as a blade runner merely to serve his own interests. Gaff’s only interest is in kissing up to Bryant in order to get a promotion. Tyrell treats Sebastian as if he were a child. After assuring Rachael that he would not come after her (but someone would), because ‘I owe you one,’ Rachael is led to ask Deckard: ‘You know that Voight-Kampff test of yours? Did you ever take that test yourself?’ The ironic implication is that Deckard himself lacks the very quality that is supposed to distinguish humans from replicants. If so, then the supposedly clear line between them is problematic”.

continuação do filme, *Blade Runner 2049*¹¹⁰. Ao passo que, ao tentar se amparar no mercerismo e no objetivo de comprar o animal real, Deckard não encontra conforto algum.

Essa questão filosófica do questionamento da própria humanidade em Deckard é algo que está presente nas duas obras, mas feito de maneiras diferentes. No romance, tal questionamento acontece quando Deckard é levado para depor em uma delegacia junto com Phil Rersch, como já citado anteriormente. No entanto, existe uma resposta clara ao se estabelecer que Deckard é um humano, apesar de ele não sentir empatia alguma nem mesmo para com a própria esposa. O filme não dá resposta alguma para o questionamento de que Deckard seria ou não humano. Pelo contrário: muitas das pistas que o filme dá sobre Deckard o distanciam completamente do romance de partida. Ao propor uma dúvida sobre a humanidade do personagem, o filme acaba causando uma modulação na caracterização do mesmo.

O filme provê algumas evidências de que levam o espectador a acreditar que Deckard não seja humano: a quantidade de fotos existentes no piano de seu apartamento¹¹¹, e que aparentemente não são de nenhum parente, a atitude fria para com outras pessoas. Uma evidência visual é mostrada em uma cena, em que há um efeito visual¹¹² que foi usado nos replicantes para os identificar que foi usado brevemente em Deckard. Para isso, foram usados espelhos, como Shields (2020) explica:

De acordo com um artigo extremamente fascinante na edição de julho de 1982 da revista *American Cinematographer*, a qualidade brilhante dos olhos dos replicantes foi alcançada ao vivo, no *set* de filmagem, durante a fotografia principal, utilizando uma técnica relativamente simples. Os cineastas utilizaram um espelho de duas vias - 50% de transmissão, 50% de reflexão - e colocaram-no em frente à lente da câmara num ângulo de 45 graus. Isto é mais conhecido como o 'Processo Schufftan' (...)¹¹³.

¹¹⁰ Após os eventos do primeiro filme, aonde acaba havendo a fuga de Deckard e Rachael, o filme, através de *flashbacks* e narrativas explanatórias, explica o que aconteceu com os dois. Eventualmente, Deckard e Rachael acabaram tendo uma criança, escondida de todos, cuja data de nascimento coincide com a data de lançamento do filme nos cinemas dali a três anos (06/11/2021). Eventualmente, Rachael acabaria morrendo ao dar à luz por causas não explicadas no filme. O filme infere que a personagem morre não por ser incapaz de gerar um filho e sim por ser incapaz de ter dado à luz. K, um *blade runner* replicante de um modelo mais recente, acaba sendo levado a acreditar que é o filho perdido de Deckard e Rachael e começa a questionar a própria humanidade.

¹¹¹ O filme estabelece que replicantes possuem um enorme apego a fotos. Não é explicado o motivo desse apego excessivo às fotos no filme.

¹¹² Tal efeito, conhecido como efeito Schufftan, fazia com que os olhos dos personagens replicantes fossem refletidos com um efeito que lembra o olho de um gato. Isso aparece em diversos momentos do filme: em uma coruja, em Rachael, em Pris, em Roy Batty e em Zhora. O de Deckard não se sabe se foi intencional ou não. Seu nome se deve em virtude do cenógrafo Eugene Schufftan.

¹¹³ “According to a wildly fascinating article in the July 1982 issue of *American Cinematographer*, the glowing quality of the replicants’ eyes was achieved live, on set, during principal photography, using a relatively simple technique. The filmmakers used a two-way mirror — 50 percent transmission, 50 percent reflection — and placed it in front of the camera’s lens at a 45-degree angle. This is better known as the ‘Schufftan Process (...)’”

Tal efeito acaba dando uma ilusão de artificialidade ainda maior para os personagens replicantes, mas que foi usado em Deckard, como podemos ver no recorte de cena a seguir:

Figura 6 - O uso do efeito Schufftan: Deckard e Rachael.



Fonte: recorte de tela feito pela autora.

A ambiguidade da classificação de Deckard como um humano ou um replicante, somada à convicção de Ridley Scott em o classificar como um replicante, acabam indo de encontro à interpretação de que Deckard seja humano no texto de partida, mas que questiona suas atitudes. Além de modificar a caracterização do personagem, essa alteração acaba afetando a estrutura da trama, ao colocar em dúvida o status do personagem.

Baseado no modelo de Perdikaki (2016), podemos afirmar que, no que concerne ao personagem Deckard e sua relação com os replicantes, com Rachael e com seus questionamentos sobre sua humanidade, houve uma mudança no roteiro e na construção do personagem entre as duas obras e essa mudança pode ser classificada como uma *modificação*, uma vez que muitos dos aspectos importantes para a construção do personagem no texto de partida (sua crença no mercerismo, sua relação problemática com a esposa e seu desejo de possuir um animal real) foram retirados, enquanto outros aspectos foram modificados (principalmente no que concerne à relação com Rachael e seus questionamentos existenciais).

Os aspectos analisados nos itens 4.1, 4.2 e 4.3 estão resumidos no quadro a seguir:

Tabela 1 – Um resumo dos aspectos analisados nas categorias propostas por Perdikaki (2016).

Mudança na estrutura do enredo				
Modulação		Modificação	Mutação	
Amplificações	Simplificações	Alteração	Retirada	Adição
<ul style="list-style-type: none"> • O aspecto da busca pelos replicantes é amplificado. • Outro aspecto amplificado é o romance de Deckard e Rachael. 	<ul style="list-style-type: none"> • N/A 	<ul style="list-style-type: none"> • Foco maior em Deckard em relação ao romance. 	<ul style="list-style-type: none"> • A exclusão da Guerra Mundial Terminus e do mercerismo. • Deckard indo para uma outra delegacia com Phil Rersch. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ambiguidade da classificação de Deckard.
Mudança na caracterização dos personagens				
Modulação		Modificação	Mutação	
Amplificação	Simplificação	Alterações	Acréscimo	Retirada
<ul style="list-style-type: none"> • O questionamento da humanidade de Deckard é amplificado no filme. 	<ul style="list-style-type: none"> • Testagem nos replicantes é simplificada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Mudança na introdução de Deckard. • Mudança na motivação do personagem. • Rachael é mais “humanizada” no filme, assim como os outros personagens replicantes em relação à suas contrapartes literárias. • O comportamento de Eldon Tyrell com relação à sobrinha. 		<ul style="list-style-type: none"> • Iran Deckard e Phil Rersch não existem no filme.

Fonte: Elaborada pela autora.

5 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS APRESENTADOS

Com base nas evidências providas por ambos os textos multimodais e amparados pelo modelo de Perdikaki (2016) foi possível chegar a algumas conclusões. A primeira é a de que houve grandes mudanças na adaptação do livro para o filme e não apenas no nível microtextual, mas também no nível macrotextual. Para a análise, foram usadas duas das categorias propostas por Perdikaki (2016), que afetam diretamente a construção do personagem, *mudanças na estrutura do enredo e mudanças na caracterização do personagem*.

Na versão fílmica, por exemplo, a focalização em Rick Deckard fez com que o outro protagonista do romance, J.R. Isidore (transformado em J.F. Sebastian, uma mutação na caracterização do personagem) fosse transformado em um coadjuvante. No filme, quando houve uma simplificação na identificação dos replicantes, permitiu-se que a história os mostrasse ainda mais. Ao dar um grande destaque à relação de Deckard com Rachael, os replicantes acabam sendo humanizados, o que não acontece no romance.

Como vimos anteriormente, o Rick Deckard do romance é um personagem frio e sem emoções, cuja única diferença para os andróides que são caçados por ele é o fato de ter passado no teste Voight-Kampff. A construção do personagem como uma figura fria é mostrada em alguns aspectos do romance, tais como o uso excessivo da órgão Penfield ou mesmo a maneira fria com que ele trata as personagens femininas do romance, como Iran, Rachael e Luba Luft.

A maneira como Deckard enxerga as personagens femininas no romance seria complexa para ser levada aos cinemas, pois poderia ser classificada como chauvinista. Inclusive, algumas análises da obra de Dick concluem que o autor tinha um viés misógino, por causa de vários aspectos em suas obras, principalmente no que concerne à construção das personagens femininas de seus romances e contos como frias e também no pouco espaço dado a elas em suas obras.

Algumas das potencialidades do romance que foram exploradas no filme, partindo de van Leewen (2004), no que concerne ao personagem Deckard, seriam justamente o romance dele com Rachael, inexplorado no texto de partida, e também o questionamento da humanidade do mesmo. Além disso, a possibilidade visual de “identificar” replicantes usando o efeito Shuftan, utilizando um espelho para refletir uma luz nos olhos dos atores, não está presente no romance. Uma limitação do modo semiótico filme, ao menos no texto apresentado, se deve aos efeitos especiais, que pode ter limitado a transposição do mercerismo para a tela. Isso fez com

que todo o arco narrativo de Deckard desse aspecto que envolvia tanto essa religião quanto sua motivação por possuir um animal elétrico seja eliminada fosse eliminado.

Apesar de ser possível mostrar Deckard como um *blade runner* cínico e sem nenhum escrúpulo, isso ia contra as expectativas construídas sobre o personagem, com base em personagens anteriores interpretados por Harrison Ford¹¹⁴. Citando a entrevista realizada por Paul Sammon com Ridley Scott para a nova edição de *Future Noir*, Scott aponta a ironia de ter escalado um ator conhecido por seus papéis de ação em um filme em que acontece pouca “ação”, o que confundiu as audiências americanas na época do lançamento.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração sobre a construção de Deckard no romance é o fato de o personagem não ter escolha a não ser ficar na Terra, em virtude do seu trabalho, o que não acontece com sua contraparte fílmica. O personagem de Harrison Ford seria livre para sair do planeta em virtude de estar aposentado de sua função, o que não ocorre com o personagem do romance não está, já que seu trabalho exige que esteja na Terra.

A alteração na caracterização do personagem afeta a trajetória global da história. Podemos concluir, pelo modelo de análise, que a caracterização de Deckard afeta não apenas o arco narrativo do personagem, mas também o desenvolvimento da trama.

Rachael Rosen e sua transformação em Rachael Tyrell, também são alterações na caracterização que afetam globalmente a história. Quando a personagem do romance descobre seu *status* como androide, Eldon Rosen tenta a consolar a descrevendo como uma propriedade da Rosen Association, “(...) usada como dispositivo de venda para futuros migrantes”¹¹⁵ (DICK, 2007, arquivo digital em formato .html) e não como uma androide fugitiva. Bressane (2014, p.260) descreve a personagem do romance como uma “espécie de prostituta robótica da corporação Rosen”, que provavelmente não seria bem visto no cinema da época.

A solução encontrada foi a transformar em um personagem confuso com a própria origem, algo que é aludido no romance, mas que não é explorado em grande profundidade no mesmo. Essa ideia é corroborada com o que Ridley Scott afirma em uma entrevista para Sammon (2017). Sammon, ao questionar a escolha de Sean Young para o papel de Rachael, afirmando que a atriz era “quase bonita demais para ser real”¹¹⁶ (SAMMON, 2017, arquivo digital em formato .html), Scott responde que

¹¹⁴ Nesse caso, Han Solo (*Star Wars*, 1977 e *The Empire Strikes Back*, 1980) e Indiana Jones (*Raiders of the Lost Ark*, 1981). Podemos perceber que a escolha do ator, que à época fazia sucesso por papéis heroicos, fez com que houvesse uma tentativa de identificação do personagem com a imagem de Harrison Ford.

¹¹⁵ “(...) used as a sale device for prospective migrants”

¹¹⁶ “she’s almost too beautiful to be true”

Mas era esse o ponto, entende? Se esta tecnologia patriarcal pudesse criar mulheres artificiais, então elas certamente as projetariam para serem jovens e sexualmente atraentes. *Blade Runner* comenta inclusive obliquamente sobre isto, através da designação da Pris como uma "unidade de prazer". A propósito, este é um conceito totalmente fascista, e não concordo com ele. Nem sequer o quero discutir. Mas essa seria a realidade desta civilização (SCOTT, 2017, arquivo digital em formato .html)¹¹⁷.

A ideia do envolvimento amoroso de Deckard e Rachael é possível em ambas as obras. Mas no caso, o filme pode explorar essa ideia e a desenvolve de uma maneira que não é possível no romance, em virtude da construção dos mesmos: ambos são figuras frias e sem escrúpulos no romance. A relação de Deckard e Rachael no romance é uma relação com benefício: Rachael mataria Pris, já que Deckard é incapaz de fazê-lo.

A forma de caracterização de Deckard como humano, no romance, e como provável “replicante”, no filme, faz com que as duas obras se afastem consideravelmente. No romance, está explicitado o status do personagem como humano, enquanto no filme, seu status é ambíguo e, portanto, aberto à interpretação¹¹⁸; mesmo que Scott tenha sugerido em diversas entrevistas que Deckard é um replicante, essa discussão da condição humana do personagem para entre os fãs do filme. Com base no modelo apresentado por Perdikaki, embora utilize temáticas semelhantes e o texto do romance Philip K. Dick como ponto de partida, *Blade Runner* apresenta uma grande mutação. E como no filme a trajetória de Deckard afeta globalmente o desenvolvimento da trama, as alterações feitas também afetam de maneira geral a trama e fazem com que se torne um novo original e ponto de partida para outras obras.

¹¹⁷ “But that was the point, you see. If this patriarchal technology could create artificial women, then they’d surely design them to be young and sexually attractive. *Blade Runner* even obliquely comments on this, through Pris’ designation as a “pleasure unit.” That’s a totally fascistic concept, by the way, and I don’t agree with it. I don’t even want to discuss it. But that would be the reality of this civilization”

¹¹⁸ Apesar de sugerir ser aberto à interpretação, em diversas entrevistas Ridley Scott explicitou que Deckard era um replicante e principalmente na *Final Version* de 2007 há maior sugestão de que o personagem realmente seja um *blade runner* replicante, que é uma possibilidade muito explorada em *Blade Runner 2049*.

6 CONCLUSÃO

Mesmo partindo de um mesmo material, as adaptações de obras literárias para outros meios semióticos nunca são “fieis” aos seus materiais de origem. Tal fidelidade é um objetivo inatingível em virtude das peculiaridades de cada meio e também de fatores externos a isso, como limitações de tempo e espaço.

Partindo dos objetivos desta pesquisa, foram verificados os processos usados na construção de Deckard no romance e no filme a partir de evidências providas por ambos. Três aspectos importantes foram utilizados: a relação de Deckard com os andróides (e replicantes), a relação do personagem com Rachael e a humanidade do mesmo.

Foram traçadas as semelhanças e diferenças na construção do personagem através do modelo de Perdikaki (2016). Foi percebido que houve mais modificações do que mutações e modulações nas categorias de análise utilizadas, *mudanças na estrutura do enredo* e *mudanças na caracterização do personagem*.

Foi possível aferir a interferência do estilo dos autores do filme (roteiristas e diretor) na adaptação cinematográfica. Diversos aspectos do texto de partida foram modificados no texto de chegada, principalmente os replicantes (que tiveram o nome e retrato alterados). Como explicado, Ridley Scott teve atritos com Philip K. Dick, principalmente no aspecto do retrato dos andróides em tela: a versão mais “humanizada” e menos “robótica” desagradou o autor do romance.

Foram identificados alguns potenciais e limitações (*affordances*) de cada modo e suas possíveis interferências nas divergências entre as obras, principalmente no que concerne o mercerismo. Por causa da provável impossibilidade de se usar efeitos especiais da época para representar a subida de Wilbur Mercer (pilar principal do mercerismo), esse aspecto da trama do romance foi eliminado, assim como outros adjacentes a ele, como a motivação principal de Deckard caçar andróides no romance. Tal limitação se devia aos efeitos especiais da época, um *affordance* do meio cinematográfico. Uma potencialidade encontrada foi a de se identificar os replicantes para os espectadores através de um efeito óptico.

A partir dos objetivos levantados, foi possível responder às questões de pesquisa, a primeira sendo “Como é realizada a construção do personagem Rick Deckard no romance DADOES e na sua adaptação para o cinema e como elas diferem em cada uma das obras?”. O Deckard do texto de partida é construído como um caçador de recompensas com uma motivação movida por *status* (seu animal real) e que faz de tudo para conseguir esse objetivo. Sua contraparte cinematográfica é um *blade runner* aposentado, motivado por não querer ser preso.

Apesar de os dois personagens compartilharem visões semelhantes sobre os andróides/replicantes, os personagens não compartilham da mesma relação com suas respectivas versões da personagem Rachael e não possuem o mesmo questionamento existencial.

A segunda pergunta que norteia a pesquisa foi “como a construção dos dois personagens é afetada por cada um dos modos?”. No romance, Deckard divide o protagonismo com outro personagem, J. R. Isidore (cuja contraparte cinematográfica é J.F. Sebastian). A contraparte filmica de Deckard é protagonista e possui proporcionalmente mais tempo de tela que Sebastian, que faz com que o personagem tenha mais desenvolvimento. Além disso, houve simplificações na adaptação de alguns aspectos da trama que tangenciam a trajetória de Deckard, como a construção dos replicantes no universo de *Blade Runner*.

A terceira pergunta, “quais aspectos interferem mais nas divergências existentes entre as obras?” não possui uma resposta definitiva, ao menos na presente análise. Além das restrições impostas por aspectos inerentes ao texto cinematográfico (como limitação temporal, efeitos especiais, cenários, etc), questões autorais (como diferenças criativas entre o autor do texto de partida com produtores e diretores) também possuem peso.

Quando se trata de obras de ficção científica, em que uma miríade de temas é explorada, e nem sempre podem ser traduzidos para o cinema, a importância dos *affordances* de cada meio faz com que significados potenciais que o autor da obra de partida pode não ter imaginado possam ser aproveitados em uma eventual adaptação. O que é descrito com palavras em um romance pode ser mostrado com imagens e sons e dramatizado. Mas a escolha do que vai ser ou não levado para as telas é uma escolha que leva em consideração não somente o roteiro, mas também orçamento, duração da película ou até mesmo se o autor está ou não no *set* de filmagens como produtor associado. Isso pode acabar causando um debate entre o autor da obra literária e o autor da adaptação (que normalmente é o diretor, já que ele possui a última palavra no set).

Como vimos anteriormente, muitas das decisões tomadas na adaptação desse romance para o filme são de natureza criativa, como o uso do termo *replicante*, em vez do termo *andróide*, presente no romance; a relação entre Deckard e Rachael, os personagens principais que formaram um casal na versão cinematográfica e a exclusão da personagem Iran Deckard, presente no romance e o questionamento sobre a condição de Deckard como um replicante, que é feito em menor escala no romance, mas que é bastante presente no filme. As questões relacionadas à adaptação desse romance são complexas como podemos perceber pelo fato de o texto cinematográfico exibido originalmente em 1982 não chega a ser um texto definitivo:

segundo Cruz (2014) existem sete versões documentadas desse filme, variando em duração, desenvolvimento de personagem ou mesmo de conclusão.

Como dito no capítulo sobre o referencial teórico específico, houve atritos entre Philip K. Dick e Ridley Scott em relação à construção dos replicantes no filme, em que eles discordavam da visão da humanidade dessas máquinas. Mesmo que o resultado preliminar do filme tenha sido de agrado do autor, é impossível saber qual a opinião de Dick sobre o produto final ou sobre a construção dos replicantes no filme já que ele morreu durante o processo de finalização.

Observamos aqui, por exemplo, que questões sobre a autoria e a fidelidade são inerentes ao processo de tradução intersemiótica. O que pudemos perceber até agora é que muitas dessas questões podem ser explicadas através da análise das *affordances* de cada modo semiótico, ou seja, como as potencialidades e limitações de cada meio influenciam as escolhas que afastam ou aproximam as duas obras em seus ambientes semióticos. Podemos citar como um exemplo o fato de o mercerismo ter sido completamente eliminado da narrativa no modo semiótico filme. Uma vez que as restrições do modo tornariam essa ideia de mercerismo difícil de ser apresentado na tela sem tomar um tempo precioso de produção exibição da história, tornando o filme inviável restrição imposta pelo modo afasta as obras.

A construção de Deckard no cinema foi influenciada em parte pelos *affordances* do meio cinematográfico, mas também por questões de autoria. No nível microtextual, ocorreram alterações e essas acabaram afetando a estrutura macrotextual do filme, que possibilitaram que houvesse uma continuação em filme e outros paratextos relacionados ao mesmo, como *videogames*.

Uma das limitações do estudo foi a de se trabalhar com somente uma adaptação de DADOES: inicialmente a ideia era a de se trabalhar também com a versão em quadrinhos, mas em virtude do tempo hábil, isso não acabou acontecendo.

Vale salientar que Philip K. Dick entendia que era preciso alterações para que fosse possível adaptar suas obras para outros meios, como citado anteriormente, mas mesmo assim, percebendo que suas obras podiam sofrer grandes alterações para caber dentro da tela, já que ele trabalhou com texto televisivo roteirizado. Na passagem citada do ensaio “Notes on *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968)” no capítulo 2, Dick sugeria diversos caminhos para adaptar seu texto: retirando ou acrescentando tramas, adaptando a um meio visual ou até mesmo colocando em dúvida a eficácia de alguns elementos do texto em um meio que vale muito do visual.

Partindo do objetivo geral, foi realizada a análise da construção do personagem Rick Deckard, usando o modelo de Perdikaki. Podemos concluir que, nos recortes feitos e nas categorias utilizadas (mudança na estrutura do roteiro, mudança na caracterização dos personagens e mudanças na apresentação), houve muito mais mutações do que modulações e modificações no texto de chegada em relação ao texto de partida e que essas alterações influenciaram de maneira profunda a construção desse personagem. Também é possível concluir, através dessas mesmas evidências, que tais alterações afetam de maneira global o desenvolvimento da trama.

Outra conclusão que pode ser feita é a de que algumas alterações se devem aos *affordances* do meio cinematográfico (como a exclusão de arcos narrativos por conta do tempo cinematográfico e efeitos especiais impossíveis na época), mas outras se devem por interferência do autor/diretor, principalmente no que concerne à humanidade de Rick Deckard. Ao tentar mostrar Deckard como um replicante, mas ao mesmo tempo não sendo direto, Scott se afasta de maneira definitiva do texto de partida.

Alguns encaminhamentos para pesquisas futuras nessa área poderiam se aplicar a interferência dos autores do texto de partida no texto de chegada (ou mesmo de parentes do mesmo).

Finalmente, concluímos que, ao menos nos textos analisados, houve uma interferência do estilo do criador do texto fílmico na adaptação, e também que muitas das mudanças se devem em parte, tanto aos adaptadores quanto às peculiaridades do texto cinematográfico.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniella; ATÃ, Pedro; QUEIROZ, Joao. Intersemiotic translation and transformational creativity. **Punctum: International Journal of Semiotics, Tessalônica**, v. 1, n. 2, p. 11-21, 2015.
- BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. Norms. *In*: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 2009. p. 209-213.
- BASTIN, G. L. Adaptation *In*: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela. **Routledge encyclopedia of translation studies**. London: Routledge, 2009. p. 03-06.
- BEJA, Morris. **Film & Literature, an introduction**. New York: Longman, 1979.
- BERTEK, Tihana. The authenticity of the replica: A post-human reading of Blade Runner. **Sic: a journal of literature, culture and literary translation, Zadar**, n. 1, p. 1-12, 2014.
- BLADE Runner 2014. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Ridley Scott. Intérpretes: Ryan Gosling; Harrison Ford; Ana de Armas; Edward James Olmos e outros. Música: Hans Zimmer & Benjamin Wallfisch. Los Angeles: Columbia Pictures, 2017. 1 DVD (164 min), widescreen, color. Produzido por Scott Free Productions em parceria com Columbia Pictures. Baseado nos personagens de *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas*, de Philip K. Dick e de Blade Runner.
- BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Webb Peoples. Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, 2007. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home. Baseado no romance “Do androids dream of electric sheep?” de Philip K. Dick.
- BRESSANE, Ronaldo. Posfácio. *In*: DICK, Philip K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.
- BROWNLIE, S. Descriptive vs. committed approaches. *In*: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (ed.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2. ed. London: Routledge, 2011. p. 77-81.
- CARVALHO, Sâmia Alves. **As interações imagem-texto em material didático online para a formação à distância de professores de inglês**. 2016. 288 f. Tese (Doutorado em 2016) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=82345>. Acesso em: 16 maio 2021.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation: Some methodological proposals. **Target: International Journal of Translation Studies, Amsterdã**, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

CHATMAN, Seymour. **Story and discourse: Narrative structure in fiction and film.** London: Cornell University Press, 1978.

CÍCERO, M.T. De optimo genere oratorum. Tradução de Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n.10, p. 04-15, 2011.

COBB, S. Film Authorship and Adaptation. *In*: CARTMELL, D. **A Companion to literature, film, and adaptation.** London: Wiley-Blackwell, 2012. p. 105-121.

CRUZ, D. T. **Postmodern metanarratives: Blade Runner and Literature in the Age of Image.** 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

DICK, Philip K. **Do androids dream of electric sheep.** New York: Del Rey, 2007.

DICK, Philip K. Notes on Do androids dream of electric sheep (1968). *In*: SUTIN, L. (org.). **The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings.** New York: Vintage Books, 1996. p. 155-161.

DICK, Philip K. The Android and the Human. *In*: SUTIN, L. (org.). **The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings.** New York: Vintage Books, 1996. p. 183-210.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 9 jan. 2019.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A new approach to the study of translation: From stage to screen. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 12, p. 29-54, 2003. ISSN 2175-7968. DOI: <https://doi.org/10.5007/%x>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6196>. Acesso em: 11 maio 2019.

DUSI, Nicola. Translating, adapting, transposing. **Applied Semiotics**, Mississauga, v. 24, p. 82-94, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. **Poetics today**, v. 1, n. 1/2, p. 287-310, 1979.

GLAZIER, Jack D.; POWELL, Ronald R. **Qualitative research in information management.** Englewood: Libraries Unlimited, 1992.

GOTTLIEB, H. Semiotics and Translation. *In*: MALMKJÆR, K (org.). **The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics.** New York: Routledge, 2018. p. 45-63.

HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. **Cohesion in English.** London: Longman Group Limited, 1976.

HALLIDAY, M. A. K.; HASAN, R. **Language, context and text: Aspects of language in a social semiotic prespective.** Oxford: Oxford University Press, 1989.

HIGGINS, David M.; DUNCAN, Roby. Key critical concepts, topics and critics. *In*: HUBBLE, Nick; MOUSOUTZANIS, Aris (ed.). **The science fiction handbook**. Literature and culture handbooks. London: Bloomsbury Academic, 2013. p. 125-142.

HUBBLE, N.; FILTNESS, E.; NORMAN, J. Major science fiction authors. *In*: HUBBLE, N.; MOUSOUTZANIS, A. (org.). **The science fiction handbook**: Literature and culture handbooks. Londres: Bloomsbury, 2012. p. 31-74.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. 2. ed. New York: Routledge, 2013.

IEDEMA, Rick. Analyzing film and television: a social semiotic account of *Hospital: an Unhealthy Business*. *In*: VAN LEEUWEN, Theo; JEWITT, Carey (org.). **Handbook of visual analysis**. Londres: SAGE Publications, 2001. p. 183-204.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation, 1959. *In*: VENUTI, Lawrence (org.). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 2012. p. 113-118,

JONES, Gwyneth. The icons of science fiction. *In*: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (org.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 163-173.

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Reading images**: the grammar of visual design. New York: Routledge, 2006.

LEITCH, T. The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney. *In*: ARAGAY, Mireia (ed.). **Books in motion**: Adaptation, intertextuality, authorship. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 107-124.

LHERMITTE, Corinne. A Jakobsonian Approach to Film Adaptations of Hugo's *Les Misérables*. **Nebula**, v. 2, n. 1, Glebe, 2005. p. 97-107.

MALMKJÆR, Kirsten (ed.). **The Routledge handbook of translation studies and linguistics**. New York: Routledge, 2017.

MARTÍN, Sara. What does Heathcliff look like? Performance in Peter Kosminsky Version of Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *In*: ARAGAY, Mireia (ed.). **Books in motion**: Adaptation, intertextuality, authorship. Rodopi, 2005. p. 51-68

MARTINS, M.C. Tradução integral e comentada da epístola *Ad Pammachium: De Optimo Genere Interpretandi*. **Translatio**, Porto Alegre, n. 18, p. 118-147, jul. 2020.

MILTON, John. Translation Studies and Adaptation Studies. *In*: PYM, A.; PEREKRESTENKO, A. **Translation research projects 2**. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009. p. 51-58.

MIRANDA, Allana Dilene de Araújo de; MOUSINHO, Luiz Antonio. Blade runners sonham com o espaço?: uma análise intermediária do espaço. **Terra Roxa e Outras Terras**: revista de estudos literários, Londrina, v. 29, p. 40-51, 2015.

MONACO, James. **How to read a film**: The art, technology, language, history, and theory of film and media. New York: Oxford University Press, 1981.

MUNDAY, J. **Introducing translation studies**. 4th ed. London: Routledge, 2016.

NAUDÉ, J. A. An overview of recent developments in translation studies with special reference to the implications for bible translation. **Acta Theologica**. Londres, Supplementum 2, p. 44-69, 2002.

OLSON, Christopher J. **100 greatest cult films**. Maryland: Rowman & Littlefield, 2018.

PATTON, Michael Quinn *et al.* **Qualitative evaluation methods**. New York: SAGE Publications, 1980.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERDIKAKI, Katerina *et al.* Film adaptation as translation: An analysis of adaptation shifts in Silver Linings Playbook. **Anafora-Časopis Za Znanost o Književnosti**, Zagreb, v. 4, n. 2, p. 249-265, 2017.

PERDIKAKI, Katerina. Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby. **JoSTrans: The Journal of Specialised Translation**, Roehampton, n. 29, p. 169-187, 2018.

PERDIKAKI, Katerina. **Adaptation as translation**: Examining film adaptation as a recontextualised act of communication. 2016. Tese (Doutorado) – University of Surrey, Surrey, 2016.

PLAZA, J. Introdução: a tradução como poética sincrônica. *In*: PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 01-14.

PYM, Autor: Anthony *et al.* Exploring Translations Theories. Tradução de Eduardo César Godarth, Yéo N'gana, Bernardo Sant'Anna. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 214-317, set. 2016. ISSN 2175-7968. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p214>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n3p214>. Acesso em: 14 maio 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p214>.

RAW, L. **The Ridley Scott encyclopedia**. Local: Scarecrow Press, 2007.

REISENHAUER, Andrea. **Film, literature, and translation**: The reception of Spain in the United States. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2015.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. [1968]. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, arquivo digital em formato .epub.

SAMMON, Paul. **Future noir**: The making of Blade Runner. Revised and Updated edition. New York: Dey St, 2017. Arquivo digital em formato epub.

SANDERS, J. What is appropriation? *In*: SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 2006. p. 26-41.

SANTOS, Rodrigo Mendes dos. **As comissões de conciliação prévia como meio alternativo à jurisdição estatal para a solução dos conflitos trabalhistas**. 2002. 15 f. Projeto de pesquisa apresentado ao curso de Direito, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2002.

SHIELDS, Meg. The Secrets Behind The Eyes of 'Blade Runner'. *In*: **Film School Rejects**. [S. l.], 14 fev. 2020. Disponível em: <https://filmschoolrejects.com/blade-runner-eyes/>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SHUTTLEWORTH, M. Polysystem. *In*: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (ed.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2nd ed. London: Routledge, 2011. p. 197-200.

SOUTO, Gabriela Barbosa de. **Blade Runner e O caçador de andróides**: as narrativas da (pós) humanidade no gênero da ficção científica. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Estudos Interculturais) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014.

SOUZA, Irene Ferreira de. Lendo filmes: a intersemiose literatura/cinema e um "cult movie". **Anais do Encontro de Estudos Românicos**, Belo Horizonte, v. 2, p. 184-193, 1994.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 9 jan. 2019.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Revised edition. Amsterdam: John Benjamins, 2012a.

TOURY, G. The nature and role of norms in translation (1978). *In*: VENUTI, Lawrence (org.). **The translation studies reader**. London: Routledge, 2012b. p. 198-211.

VAN LEEUWEN, T. **Introducing social semiotics**. London: Routledge, 2005.

VAN LEUVEN-ZWART, Kitty. Translation and original: Similarities and dissimilarities, I. **Target: International Journal of Translation Studies**, Amsterdã, v. 1, n. 2, p. 151-181, 1989.

VENUTI, Lawrence. Adaptation, translation, critique. **Journal of Visual Culture**, New York, v. 6, n. 1, p. 25-43, 2007. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1470412907075066?journalCode=vcua>. Acesso em: 15 abr. 2018.

VEST, J. More Human than Human: Blade Runner. *In*: VEST, J. **Future imperfect**: Philip K. Dick at the Movies. London: Praeger, 2007. Cap. 1, p. 1-27.

WEINEL, Jonathan; GRIFFITHS, Darryl; CUNNINGHAM, Stuart. Easter eggs: Hidden tracks and messages in musical mediums. *In*: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 2014, Athens. **Proceedings** [...]. Athens: International Computer Music Association, 2014. p. 140-147.

WELSH, James M. Issues of screen adaptation: What is truth? *In*: WELSH, James M.; LEV, Peter (ed.). **The literature/film reader**: issues of adaptation. 1. ed. Lanham: Scarecrow Press, 2007. v. 1. ISBN 978-0-8108-5949-4.