

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA- UnB

INSTITUTO DE LETRAS- IL

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO- LET

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD

OS NARRADORES EM *GONE GIRL* DE GILLIAN FLYNN,  
NA TRADUÇÃO E NA ADAPTAÇÃO

Jessica Costa Lemos

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Válmi Hatje-Faggion

Brasília, 2020

JESSICA COSTA LEMOS

OS NARRADORES EM *GONE GIRL* DE GILLIAN FLYNN,  
NA TRADUÇÃO E NA ADAPTAÇÃO

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - POSTRAD apresentada à Universidade de Brasília como exigência para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Válmi Hatje-Faggion, Ph.D.

Brasília

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pela autora

LL577n

Lemos, Jessica Costa

OS NARRADORES EM GONE GIRL DE GILLIAN FLYNN, NA  
TRADUÇÃO E NA ADAPTAÇÃO / Jessica Costa Lemos;  
orientadora Válmi Hatje-Faggion. -- Brasília, 2020.

114 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Estudos de Tradução) -  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Tradução . 2. Adaptação. 3. Narradores. 4. Gone Girl.  
5. Gillian Flynn.. I. Hatje-Faggion, Válmi , orient. II.Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**Os Narradores em *Gone Girl* de Gillian Flynn,  
na Tradução e na Adaptação**

Jessica Costa Lemos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Estudos da Tradução.

Aprovada por:

---

Professora Dra. Válmi Hatje-Faggion (POSTRAD/UnB) - Orientadora

---

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho (POSTRAD/UnB) - Examinador interno

---

Professor Dr. Ariovaldo Lopes Pereira (PPG-IELT/UEG) - Examinador externo

---

Professora Dra. Helena Santiago Vigata (POSTRAD/UnB) - Suplente

Brasília-DF, 26 de agosto de 2020

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me concedido a vida e a sabedoria para alcançar tantos sonhos e poder torná-los realidade.

A minha mãe, Iolanda, por me ensinar que devo sempre continuar lutando para conquistar meu lugar na vida e não desistir nunca.

A Dayane, por todo auxílio e exemplo de determinação, além das revisões de texto.

A Ingrid, por mostrar que a vida deve ser aproveitada com sabedoria e tranquilidade.

A Pedro, meu sobrinho, por lembrar que a infância não tem fim e deve ser vivida sempre.

A meu pai, Idaelson, pelo doce silêncio e assistência.

À professora doutora Válmi Hatje-Faggion, por todas as orientações e incentivos em minha vida acadêmica.

Ao Instituto de Letras da UnB, em especial, a todos os professores que contribuíram em minha vida acadêmica.

Por fim, agradeço a Marco Aurélio, por toda paciência em meus momentos de angústia, por todo incentivo, por todo amor e carinho que sempre me confortam, por me acompanhar diversas vezes à universidade e caminhar sempre comigo.

## RESUMO

A obra *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn (1971), mostra os dois lados de um casamento com problemas e reviravoltas no romance surpreendente dos narradores manipuladores, Nick e Amy, além de outras questões problemáticas que envolvem o casal. Essa obra foi publicada nos Estados Unidos em 2012 e reescrita para o cinema como roteiro em 2013, pela própria autora Gillian Flynn. A tradução da obra para o português do Brasil foi realizada por Alexandre Martins e publicada com o título de *Garota exemplar*, pela editora Intrínseca, em 2013. *Gone Girl* (FLYNN, 2012) mostra o casal Amy e Nick em seu aniversário de casamento de 5 anos, quando a esposa desaparece e o marido é acusado, durante as investigações, pelo seu homicídio. Amy elabora um plano de vingança quando descobre que Nick tem uma amante; ela desaparece e deixa pistas que o incriminam pelo seu homicídio. O objetivo desta dissertação é analisar os dois narradores da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), sua tradução correspondente, *Garota exemplar*, (MARTINS, 2013) e sua adaptação, o roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013). A narrativa em primeira pessoa apresenta narradores manipuladores e não confiáveis, que buscam convencer o receptor a tomar posição a favor de um lado ou de outro dos narradores personagens. O modelo teórico-metodológico utilizado na análise desta tradução/adaptação é o de Lambert e Van Gorp (1985), que permite investigar questões relacionadas a dados preliminares, nível macroestrutural, nível microestrutural e contexto sistêmico a partir de uma perspectiva sociocultural. Para essa análise, a fundamentação teórica considera ainda pesquisadores de outras áreas, como adaptação, cinema e literatura, e incluem Lefevere (2007), Bazin (1991), Gambier (2003), Díaz-Cintas (2010), Plaza (1987); Santaella (1992), dentre outros. Os dados obtidos tanto da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), como de sua tradução (MARTINS, 2013) e de seu roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013) revelam que os narradores manipuladores e não confiáveis de obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) tendem a ser mantidos nas duas reescrituras.

Palavras-Chave: Tradução; Adaptação; Gillian Flynn; *Gone Girl*; Narradores.

## ABSTRACT

*Gone Girl* (2012) by Gillian Flynn (1971) shows both sides of a troubled marriage in a surprising romance with two manipulative narrators, Nick and Amy, as well as other troublesome issues surrounding the couple. This work was published in the United States in 2012 and it was rewritten as a script (2013) by the author Gillian Flynn herself. The novel was translated into Brazilian Portuguese by Alexandre Martins and was published as *Garota exemplar* by Intrínseca, in 2013. *Gone Girl* (FLYNN, 2012) presents the couple Amy and Nick on their 5<sup>th</sup> anniversary, when Amy disappears and her husband is charged with her murder during the investigations. Amy discovers that Nick has a mistress, then, she disappears and leaves traces to charge Nick with her murder. The aim of this dissertation is to analyze the first-person narrators in the novel *Gone Girl* (FLYNN, 2012), in its corresponding Brazilian Portuguese translation *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), and also in the script *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Both narrators are manipulative and unreliable in order to convince the receiver to take a position on either side of the character narrators. For this analysis Lambert and Van Gorp's model (1985) will be used, since it investigates issues related to preliminary data, macro level, micro level and systemic context from a socio-cultural perspective. Other areas are also considered and include adaptation, film and literature. Researchers include Jakobson (1959), Lefevere (2007), Sanders (2006), Bazin (1991), Bassnett. (2003), Gambier (2003), Díaz-Cintas (2010), Chiaro (2009); Plaza (1987); Santaella (1992), and Peirce (1992). Data obtained regarding the work *Gone Girl* (FLYNN, 2012), the translation of the literary novel into Portuguese *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) and the script *Gone Girl* (FLYNN, 2013) indicate that both new works tend to keep the manipulative and unreliable narrators present in the source text.

Keywords: Translation; Adaptation; Gillian Flynn; *Gone Girl*; Narrators.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA, TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO .....	15
1.1 Linguagem e literatura: alguns aspectos .....	15
1.2 Considerações sobre os Estudos da tradução .....	21
1.2.1 Teoria dos polissistemas .....	22
1.2.2 Tradução como reescritura .....	24
1.2.3 Tradução como adaptação.....	26
2. ANÁLISE DE <i>GONE GIRL</i> E DE SUAS DUAS REESCRITURAS .....	39
2.1 <i>Gone Girl</i> – resumo da obra.....	39
2.2 Nível dados preliminares .....	41
2.3 Nível macroestrutural.....	47
2.4 Nível microestrutural.....	62
2.4.1 <i>Gone Girl</i> - Os narradores manipuladores e não confiáveis .....	63
2.4.1.1 Narrador personagem: protagonista Nick Dunne .....	63
2.4.1.2 Narradora personagem: protagonista Amy Dunne .....	75
2.5 Nível contexto sistêmico .....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS .....	103
ANEXOS.....	106
ANEXO 1 – Tabela 1 – Capítulos .....	106
ANEXO 2 - Entrevista à autora Gillian Flynn pelo Clube do Livro de Richard e Judy .....	110

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa <i>Gone Girl</i>	42
Figura 2 – Contracapa <i>Gone Girl</i>	43
Figura 3 – Capa <i>Garota exemplar</i>	45
Figura 4 – Contracapa <i>Garota exemplar</i>	46
Figura 5 – Nick Dunne	64
Figura 6 – O que fizemos um ao outro	72
Figura 7 – O que fizemos um ao outro – cena final	72
Figura 8 – Amy Dunne	76

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é analisar os dois narradores da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e de sua tradução do inglês para o português do Brasil, *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), assim como em sua adaptação para roteiro de filme *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Busca-se analisar os dois narradores-personagens, não confiáveis, nas referidas obras e investigar como a dualidade entre os narradores protagonistas faz com que o leitor escolha um dos lados da narração.

A escolha da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) para esta dissertação deve-se aos seguintes motivos: primeiro, a própria autora da obra, Gillian Flynn, adapta *Gone Girl* (2012), reescrevendo-a para formato de roteiro (FLYNN, 2013); segundo, a obra apresenta a intercalação de narradores, que são personagens protagonistas e tentam manipular seu leitor através de suas narrações.

Pretende-se observar como a obra de partida e suas reescrituras apresentam as diferenças e semelhanças entre os narradores e a manipulação que acontece através das escolhas de palavras em *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Além disso, busca-se investigar o desenrolar da história, como as pistas para o presente de aniversário de casamento do casal, as datas na narração do diário, os locais em que o enredo acontece, etc.

A adaptação de uma obra literária para o cinema tem o objetivo de ser parte do sistema fílmico e literário. Um filme tem muitos elementos, “como som, imagem, movimento, ritmo, música, gestos, expressões, narrativa e diálogos, que envolvem o espectador em uma atmosfera determinada, que é constituída, em grande medida, por uma participação ativa do receptor” (GOROVITZ, 2006, p. 10). A análise de um filme precisa se concentrar nesses elementos, que demandariam muito tempo, contudo, a análise do roteiro envolve apenas o texto escrito. O roteiro de um filme é a tradução escrita anterior à tradução intersemiótica da obra literária. Portanto, esta dissertação tem por objetivo analisar apenas o material escrito da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012); de sua tradução correspondente, *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013); e de seu roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013), em formato digital.

A literatura permite que seu receptor viaje para novos universos por meio de suas personagens, ações e etc. (REIS; LOPES, 1988, p. 14). Uma obra literária comunica uma

mensagem para seus leitores. As palavras da obra literária permitem aos receptores conhecer um novo mundo em sua comunicação (CANDIDO, 1976, p. 48). Uma obra literária pode ser narrada e, assim, contada por personagens protagonistas, como acontece em *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Essa obra é narrada por dois personagens protagonistas, porém, cada narrador relata o seu ponto de vista da história. Da mesma forma acontece na tradução *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013) e no roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), em que os dois personagens protagonistas narram a história.

Lucia Santaella (2002, p. 3), baseada na teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, ressalta que a compreensão de um fenômeno acontece em três partes, com o signo, o objeto e o interpretante. De acordo com essa autora, toda comunicação acontece por meio de signos e “para se analisar semioticamente filmes, essa análise precisa entrar em diálogo com teorias específicas de cinema” (SANTAELLA, 2002, p. 6). Portanto, a teoria da comunicação faz parte da análise de uma obra fílmica, e, nesse caso, também envolve literatura e tradução.

Segundo Santaella (2002, p. 8), para uma obra literária ser aceita em um novo sistema cultural, é necessário que a mensagem que esta obra transmite seja interpretada nesse novo sistema. A comunicação é um processo de troca de signos, estes são qualquer coisa que representa algo para alguém.

Um livro é adaptado para um roteiro como uma reescritura da obra literária (LEFEVERE, 2007), então, uma nova produção é realizada em um novo sistema. Um sistema interage com outros sistemas (EVEN-ZOHAR, 1990). Os sistemas literários e fílmicos de diferentes culturas são conectados pelas reescrituras da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Dessa forma, a obra de partida está no sistema norte-americano, enquanto a obra de chegada está no sistema brasileiro; entretanto, o roteiro está apenas no sistema norte-americano, pois não há tradução para o português.

O cinema surgiu, aproximadamente, há um século, cresceu e espalhou-se pelo mundo (GAMBIER, 2003). As tecnologias e a internet não param de se desenvolver. Hoje, o mundo fílmico transmite mensagens de culturas e lugares distintos que alcançam vários sistemas culturais. A tradução, como meio de comunicação, aproxima culturas diferentes e possibilita a interação entre as línguas e culturas. Os signos linguísticos são enviados, recebidos e interpretados a todo momento. Estudar tradução aumenta, pois, a capacidade de observar a interação entre várias línguas e culturas em diferentes meios semióticos.

Obras de autores diversos são, muitas vezes, usadas para inspirar a produção de filmes, que têm ligação direta com a literatura, pois são conectados com o imaginável e o real presentes em dada produção literária (BAZIN, 1991). Dentre os filmes inspirados em obras literárias, encontra-se *Gone Girl*, de Gillian Flynn, que foi publicado pela editora Crown, em Nova York, em 2012. A adaptação fílmica dessa obra literária, o filme de nome homônimo, foi dirigida por David Fincher com o roteiro elaborado pela própria Gillian Flynn, e lançada nos cinemas brasileiros, em outubro de 2014, pelo estúdio de cinema Fox Film.

Gillian Schieber Flynn é jornalista, crítica de cinema e TV e escritora. Nasceu em Missouri, Estados Unidos, em 1971. Estudou na Universidade do Kansas e fez mestrado em jornalismo na Universidade Northwestern, Chicago. A autora é casada e tem um filho. É uma escritora norte-americana que transformou a figura feminina na literatura contemporânea através de suas obras literárias.

Flynn é a autora de *Gone Girl* (2012) e roteirista do filme homônimo (FLYNN, 2013). Ela também publicou os livros *O adulto* (FLYNN, 2015), *Lugares escuros* (FLYNN, 2009) e *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006). Este também foi adaptado para série pelo canal de televisão HBO (*Home Box Office*) nos Estados Unidos em 2018, também com o roteiro de Flynn. As obras *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006) e *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) já venderam mais de 200 mil exemplares no Brasil, de acordo com o sítio da editora Intrínseca. *Gone Girl* (FLYNN, 2012) totaliza mais de seis milhões de exemplares vendidos, para diferentes lugares do mundo, segundo a editora Intrínseca informa na orelha da obra *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013). A autora recebeu o prêmio *Writers Guild of America Awards* 2018 pela adaptação para série de *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006); ela recebeu ainda vários outros prêmios, seus livros são sucesso de vendas e são considerados *best-sellers* por vários jornais e revistas, como a revista *Times*, *The New Yorker* e outros.

Flynn publicou *Sharp Objects* (*Objetos Cortantes*, 2006), que foi premiado com *Britain's Daggers Awards*; e *Dark Places* (*Lugares Escuros*, 2009), ambos classificados como *best-sellers*. Em 2012, a autora publicou *Gone Girl*, classificado como o *best-seller* mais vendido pelo *New York Times* por mais de cem semanas, conforme consta no blog da autora. Seu mais novo livro, *The Grownup* (*O adulto*, 2015), ganhou o *Edgar Award*, premiação para contribuição na área literária, entregue pela Associação de Serviços para Bibliotecas para Jovens Adultos (*Young Adult Library Services Association* - YALSA).

De acordo com o blog de Flynn, as obras da autora foram traduzidas para quarenta e uma línguas (incluindo inglês, português, espanhol, francês...). Recentemente, ela publicou *Widows (As viúvas, 2018)*, que teve sua adaptação fílmica lançada em 6 novembro de 2018 no Brasil, no dia 6 de novembro no Reino Unido, e no dia 16 de novembro nos Estados Unidos pela 20th Century Fox.

Flynn é considerada autora *#1 New York Times best-seller*, ou seja, suas obras literárias são amplamente vendidas e difundidas. Flynn foi indicada ao *Golden Globes* quatro vezes, incluindo por melhor roteiro de cinema pela adaptação de *Gone Girl (2014)*.

Flynn mostra em *Gone Girl (FLYNN, 2012)* como as tragédias da história mudam as personagens, mas elas continuam feitas uma para a outra. A falta de confiança nos narradores torna a história mais interessante e complexa. É necessário prestar muita atenção ao desenrolar dos acontecimentos para se entender as reações às ações.

É improvável imaginar que o casal do começo da história de *Gone Girl (FLYNN, 2012)* estará repetindo a mesma cena de abraço no final. O desfecho romântico tradicional da união do casal é resultado de uma série de acontecimentos que o tornariam menos provável para as características das personagens e suas histórias.

Para André Lefevere (2007), uma obra que entre no cânone de um sistema literário pode ser reescrita porque está em alta, com prestígio. Este é o caso da obra *Gone Girl (FLYNN, 2012)*, que é aceita no cânone literário norte-americano, um *best-seller*, e, em seguida, é reescrita para outros sistemas, ou seja, para outros países, por meio de sua tradução interlingual e outros meios semióticos por meio de sua adaptação fílmica. Assim, um dos motivos de *Garota Exemplar (MARTINS, 2013)* chegar ao Brasil pode ser devido ao sucesso de *Gone Girl (FLYNN, 2012)* no seu sistema cultural de partida. Além disso, essa obra é adaptada para o mundo do cinema em 2014, com o lançamento do filme *Gone Girl (FINCHER, 2014)*.

Para realizar a análise da obra *Gone Girl (FLYNN, 2012)* e suas reescrituras, esta dissertação baseia-se em algumas reflexões propostas pela teoria de polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), a fim de estudar diferentes traduções de uma obra em um novo sistema cultural. O questionamento desta análise comparativa não está na emissão de juízo de valor referente à qualidade das traduções, mas, sim, no processo tradutório e no produto final.

O filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014) será estudado apenas através do roteiro (FLYNN, 2013), porque apresenta a transcrição das falas e a descrição de acontecimentos, cenas e personagens. O foco desta dissertação está nas partes de texto escrito que são necessárias para entender a história, principalmente, a narração intercalada que acontece pela dualidade das duas personagens principais da história, que tentam manipular o leitor e fazê-lo acreditar em sua narração.

A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi publicada nos Estados Unidos, e sua tradução (MARTINS, 2013) interlingual foi publicada no sistema literário brasileiro logo no ano seguinte. Nesse mesmo ano, em agosto, também foi produzida a tradução intralingual da obra, que é o roteiro de *Gone Girl* (FLYNN, 2013), no próprio sistema cultural de partida.

É importante examinar como diferentes formas de tradução de uma obra literária transferem a mensagem para novos sistemas. Assim, será realizada a observação de alguns trechos da obra e de suas duas reescrituras, quando eles são resumidos, omitidos ou alterados; e, ainda, como os dois narradores (Nick e Amy), que são apresentados como não confiáveis na obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), se apresentam na tradução para o português *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) e no roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013).

Esta dissertação está dividida em dois capítulos, a introdução e as considerações finais. A Introdução mostrará as questões relacionadas aos estudos da tradução, informações sobre a autora Gillian Flynn; e tratará ainda do objetivo da dissertação, que é analisar os narradores manipuladores em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), em sua tradução (MARTINS, 2013) e em sua adaptação (FLYNN, 2013) correspondentes.

O capítulo 1 apresentará a fundamentação teórica para esta dissertação. A teoria da linguagem (SANTAELLA, 2007; PEIRCE, 1990) será estudada para tratar da construção da mensagem de uma obra literária (REIS; LOPES, 1988; CANDIDO, 1998). Serão considerados conceitos de tradução (BASSNETT, 2004; JAKOBSON, 1959), os sistemas culturais (EVEN-ZHOAR, 1990), a tradução como reescritura (LEFEVERE, 2007) e tradução como adaptação (SANDERS, 2005). Além disso, o capítulo abordará a teoria da tradução no cinema (BAZIN, 1991), considerando o roteiro (MCSILL; SCHUCK, 2016) como parte da adaptação de uma obra literária para filme.

O capítulo 2 apresentará a análise dos narradores manipuladores da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), em sua tradução da obra, *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), e em seu

roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Ademais, esse capítulo será subdividido em quatro subseções: na primeira subseção, serão abordados os dados preliminares da obra (FLYNN, 2012) e de suas duas reescrituras (MARTINS, 2013; FLYNN, 2013); na segunda subseção, será mostrada a análise no nível macroestrutural, que observará os narradores na obra e em suas reescrituras; na terceira subseção, será contemplada a análise no nível microestrutural, que trata das características dos narradores personagens e manipuladores através de exemplos retirados de *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução (MARTINS, 2013) e de sua adaptação/roteiro (FLYNN, 2013); na quarta subseção, o nível do contexto sistêmico, tratará sobre a autora Gillian Flynn e a produção e recepção de sua obra e adaptação, primordialmente nos Estados Unidos e no Brasil. As considerações finais informarão o que foi alcançado com esta dissertação, será determinado no que se refere aos narradores manipuladores da obra literária, em sua tradução e em seu roteiro correspondentes.

# 1. CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA, TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

Neste capítulo é apresentada a fundamentação teórica que norteará a análise dos dois narradores da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução para o português do Brasil (MARTINS, 2013) e de seu roteiro (FLYNN, 2013) correspondentes.

A teoria da semiótica é adotada para compreender como uma mensagem é produzida e a teoria da literatura para explicar como uma obra literária conta uma mensagem para criar uma história que alcance vários leitores. Em seguida, é abordada a teoria da tradução para trazer os conceitos de tradução interlingual, intralingual e intersemiótica (JAKOBSON, 1959), como uma mensagem é trocada para uma nova cultura ou dentro de uma cultura para um novo meio semiótico. A tradução para uma nova cultura e a tradução para um novo formato são diferentes formas de reescritura, de acordo com Lefevere (2007). Dentro dos estudos de tradução, consideram-se os polissistemas e suas implicações para tradução, pois a tradução como reescritura (LEFEVERE, 2007) e a tradução como adaptação (SANDERS, 2005) alcançam diferentes sistemas culturais e semióticos. Portanto, pretende-se observar como uma tradução é uma reescritura de uma obra e como pode ser adaptada para diferente formato textual ou traduzida para uma nova língua.

Por fim, apresenta-se a questão da tradução dentro do sistema cinematográfico, pois esta dissertação aborda também a adaptação de uma obra literária para um roteiro. A tradução de uma obra para filme permite entender como a literatura está presente na história do cinema, pois ele adapta os livros para filmes e encontra, assim, histórias com personagens e enredos desenvolvidos (BAZIN, 1991, p. 82).

## 1.1 Linguagem e literatura: alguns aspectos

Segundo Lúcia Santaella (2007, p. 10), a língua não é a única forma que se utiliza para comunicar, pois é possível se comunicar por meio de gestos, palavras, sons e etc. A linguagem não se limita apenas à linguagem verbal, pois também existe a linguagem de sons, linguagem escrita; assim, a comunicação acontece por meio de diversas linguagens.

De acordo com Santaella (1983, p. 13), é no homem e pelo homem que a comunicação acontece, por meio de sinais em signos ou linguagens. O homem sofre interferências internas e externas, “as interferências são internas, isto é, as que vêm das profundezas do nosso mundo interior, e externas, as que dizem respeito às forças objetivas que atuam sobre nós” (SANTAELLA, 1983, p. 42).

A semiótica é a área de estudos que se concentra no estudo dos signos e na comunicação. Para Santaella (2002, p. 3), na teoria da semiótica percebe-se que “deu-se conta de que não há pensamento que possa se desenvolver apenas através de símbolos”, assim, todo pensamento utiliza-se de signos. Dessa maneira, Santaella (2002, p. 59) afirma que:

[...] a semiótica estuda os processos de comunicação, pois não há mensagem sem signos e não há comunicação sem mensagem. É por isso que a semiótica nos habilita a compreender o potencial comunicativo de todos os tipos de mensagens, nos variados efeitos que estão aptas a produzir no receptor.

De acordo com Peirce, um signo é “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a 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” (1990, p. 46). Portanto, signo é tudo que se relaciona com o objeto e traz algo ao interpretante. Assim, o signo, objeto e interpretante estão em um constante relacionamento (PEIRCE, 1990, p. 28).

Santaella (1983, p. 52) explica que o signo é uma relação triádica, pois para interpretar essa relação, entende-se que “o signo seja um primeiro, o objeto um segundo e o interpretante um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos”. Dessa forma, a interpretação de signo acontece a todo momento, pois o pensamento é conduzido por este processo triádico, e a tradução de um signo em outro é o processo de interpretação (SANTAELLA, 1983, p. 52).

O signo pode ser classificado de três formas, de acordo com a forma que interage com o objeto, com o interpretante e com o próprio signo. Pode-se concluir que “O que define signo, objeto e interpretante, portanto, é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo representativo” (SANTAELLA, 2002, p. 8). Esses três elementos permitem que o signo seja interpretado de três novas formas.

Segundo Peirce (1990), quando o signo é classificado de acordo com a relação a si mesmo, pode ser qualissigno, legissigno ou sinsigno. Um qualissigno é quando um signo é

uma qualidade; sinsigno, quando é uma coisa ou um evento; legissigno, quando o signo é fundamento aceito por determinado grupo.

A relação do signo com o objeto pode ser classificada em relação ao ícone, ao índice ou ao símbolo. Um ícone (PEIRCE, 1990, p. 52) é uma representação do objeto que é semelhante à coisa que é o seu signo, como uma foto de uma montanha é o ícone da própria montanha. O objeto imediato do ícone é a forma como a sua qualidade pode fazer surgir novas qualidades (SANTAELLA, 2002, p. 20).

Um índice é uma referência ao signo, algo que faz lembrar e associar algo ao signo, como fumaça se refere ao fogo. Santaella (2002, p. 19) explica que “o objeto imediato do índice é a maneira como o índice é capaz de indicar aquele outro existente, seu objeto dinâmico, com o qual ele mantém uma conexão existencial”.

Por fim, um símbolo é algo que por convenção é identificado como uma associação ao signo, como a própria palavra montanha se refere a uma montanha. Assim, “o objeto imediato do símbolo é o modo como o símbolo representa o objeto dinâmico” (SANTAELLA, 2002, p. 20). O intérprete do signo está relacionado ao signo e ao objeto, pois o signo produz algo para o intérprete, que relaciona ao objeto (SANTAELLA, 2002).

O objeto não é o signo, mas o signo é uma representação desse objeto porque o signo ocupa o lugar do objeto (SANTAELLA, 1983). O objeto pode ser dividido como Objeto Imediato e Objeto Dinâmico, pois “devemos distinguir entre o Objeto Imediato – i.e., o Objeto como representado no Signo- e [...] o Objeto Dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo não pode exprimir, que ele pode apenas indicar, deixando ao interprete a tarefa de descobri-lo por experiência colateral” (PEIRCE, 1990, p. 168).

A obra literária que é adaptada para roteiro permite que um filme seja produzido, pois um filme é um novo signo da obra literária. Esse filme que “nasce da adaptação de um romance é um signo desse romance, que é, portanto, o objeto do signo, cujo interpretante será o efeito que o filme produzirá em seus espectadores. Porém, o romance em si pode também ser tomado como signo daquilo que o romance representa, seu objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 8-9).

Segundo Antônio Candido (1976, p. 27), a obra literária atinge seus objetivos e intenções com palavras, que formam a história da obra, que permite ao seu receptor viver através de personagens (CANDIDO, 1976, p. 48). Personagens são criadas para viver dentro

de um enredo, que é traçado pelo que elas próprias realizam, assim: “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.” (1976, p. 53). Por um lado, as personagens dão vida ao enredo vivendo as ideias e os acontecimentos; por outro lado, os leitores buscam entender o enredo através de personagens.

De acordo com a classificação de Candido (1998, p. 62), as personagens podem ser personagens de costumes e personagens de natureza. As personagens de costume apresentam traços fortes e marcados, que estão na personagem no decorrer da história. As personagens de natureza apresentam traços superficiais e suas caracterizações podem ser mudadas conforme os acontecimentos da história. Nos romances as “personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano” (CANDIDO, 1998, p. 62). Assim, uma obra literária é composta de personagens de costumes e de natureza e ambas trazem características para o enredo.

Uma obra literária é produzida para que seja recebida por diversos leitores. Conforme Carlos Reis e Ana Lopes (1988, p. 14), uma obra literária é uma criação de um autor que, através de seu texto narrativo, cria um universo com personagens, ações etc. A narrativa de uma obra conduz as personagens para suas ações, assim, conduz o leitor na sua história.

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 210), há diversas personagens no enredo, algumas são figurantes e outras são protagonistas. As figuras centrais da história que se destacam do restante das personagens são personagens protagonistas. Para Reis e Lopes (1988, p. 210, grifo no original), a personagem protagonista pode ser o herói da história, pois “a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificado que por essa condição de destaca das restantes figuras que povoam a *história*”. Assim o herói é a personagem central que se destaca das outras personagens na história. Por outro lado, existe também a figura do anti-herói, que “cumpre um papel protagonista e polariza em torno das suas ações as restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive” (REIS; LOPES, 1988, p. 192). Assim, tanto o herói como o anti-herói são personagens protagonistas que determinam as ações que ocorrem na história.

Segundo Reis e Lopes (1998, p. 218), a personagem pode ser classificada como plana e redonda. É considerada como uma personagem plana quando os comportamentos são os mesmos e os discursos não variam muito, ou seja, quando é possível identificar características

marcantes dessa personagem. Quando a personagem é redonda, significa que é complexa e seus comportamentos e obsessões são revelados gradualmente (REIS; LOPES, 1988, p. 219).

A narração de uma obra literária pode ser conduzida por uma personagem principal, quando é uma narração em primeira pessoa, ou pelo próprio autor, quando o narrador não é protagonista da história. A narração é um processo de enunciação (REIS, LOPES, 1988, p. 58), que está conectada com a história e com o discurso que é apresentado na obra. O discurso da obra é a comunicação narrativa realizada pelos narradores, que são criação de um autor empírico (1988, p. 21). Assim, um autor utiliza de seu narrador para projetar suas ideologias em sua criação na obra (1988, p. 62).

De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 27), o discurso narrativo pode ser um conjunto de enunciados, que formam uma unidade linguística ou manifestam propriedades verbais, assim: “o discurso emana de um locutor, dirige-se a um alocutário, faculta uma referência ao mundo e comporta marcas mais ou menos explícitas da situação em que emerge.” (REIS; LOPES, 1988, p. 28).

Para Reis e Lopes (1988, p. 112), a narração pode ser classificada conforme a distância temporal dos acontecimentos e o ato narrativo. Portanto, a narração pode ser classificada como a narração que acontece após os acontecimentos, assim sendo, a narração ulterior (1988, p. 117). Essa narração possibilita ao narrador a manipulação dos acontecimentos e antecipação dos eventos porque o narrador já sabe o que aconteceu na história.

Quando a narração é contada no futuro, é classificada como narração anterior, ou seja, “designa-se como *narração anterior* o ato narrativo que antecede a ocorrência dos eventos a que se refere” (REIS; LOPES, 1988, p. 113). Por exemplo, quando o narrador prevê acontecimentos que ainda não aconteceram na história. Portanto, o narrador sabe de todos os eventos que ocorrerão na história, mas escolhe quando, como e quais fatos narrar ao leitor.

A narração simultânea acompanha o desenrolar dos eventos (REIS; LOPES, 1988, p. 115) e acontece no presente. Assim, o narrador não pode interromper os fatos, pois sua enunciação é simultânea aos acontecimentos. Enquanto os eventos acontecem, o narrador os apresenta com seus comentários e sentimentos.

A narração intercalada acontece na fragmentação da narração em vários momentos, misturando os outros tipos de narração (REIS; LOPES, 1988, p. 114), ou seja, pode acontecer

a narração simultânea e a ulterior na mesma narração. Por exemplo, o narrador pode escolher relatar acontecimentos anteriores durante uma narração simultânea, por meio de lembranças, intercalando a narração simultânea e ulterior.

O enredo é conduzido pela narração que é influenciada pelos locais que as ações acontecem. O cenário que é apresentado na história mostra a atmosfera social e psicológica na qual o narrador está inserido (REIS; LOPES, 1988). Assim, quando ocorre uma mudança de cenário, é possível que aconteça uma mudança nos sentimentos e ações das personagens. O espaço no qual ocorre a história pode ser o local geográfico e também o espaço social e psicológico (REIS; LOPES, 1988, p. 204).

Ligia Chiappini Leite (1985, p. 90) apresenta a definição de narrador como “a voz que narra os acontecimentos, na ficção. Às vezes é personagem, às vezes não”. De acordo com a tipologia apresentada por Leite (1985), o narrador-protagonista narra de um ponto do centro e fixo, e também “O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens” (LEITE, 1985, grifo da autora, p. 43). A obra literária acontece com a narração, as personagens protagonistas, heróis e anti-heróis que são o centro dos eventos, que acontecem em um ou vários cenários.

O narrador guia o leitor pela história, escolhe os acontecimentos e como os pensamentos e sentimentos seus e de outras personagens são apresentados. Quando o narrador narra pela sua própria voz, ele pode manipular a história para o receptor, porque as informações que ele conta são as que ele escolhe, ou seja, “o narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil” (CANDIDO, 1998, p. 109). Os filmes têm vários pontos de vista para o narrador, que pode ser mostrado por sua própria voz ou por uma personagem ou até mesmo ficar ausente da cena (1998, p. 108).

Na esfera da tradução, Válmí Hatje-Faggion (2009), com base em Hermans (1996), destaca que uma narrativa traduzida sempre implica mais de uma voz no texto, mais de uma presença discursiva. Na verdade, quando se lê uma narrativa, o que se lê é o discurso produzido por um narrador, mas quando se lê uma narrativa traduzida ainda pode haver outra voz que produz o discurso, uma segunda voz, a de quem reescreve dada obra literária (tradutor/ adaptador/ roteirista).

De acordo com Hatje-Faggion (2009, p.74), em uma narrativa traduzida a inserção discursiva do tradutor e de outros agentes institucionais pode ser verificada no deslocamento de um texto de um dado sistema literário para outro em função do novo leitor/receptor, que é diferente do leitor/receptor do texto de partida, uma vez que o novo texto funciona em novo contexto pragmático, em outro tempo e espaço.

Para Hatje-Faggion (2009, p.85), todas

essas variações permitem uma reflexão sobre o texto de partida não como um texto acabado, mas como uma gama de possibilidades, isto é, uma opção materializada dentre várias, revelando como um dado texto está aberto a interpretações diversas. Diferentes leituras originadas não apenas de interpretações diferentes, mas também a elaboração de novas obras..."

Uma obra literária narra uma história e cria um novo universo. Da mesma forma, um filme também cria um novo universo e pode utilizar a história de uma obra literária. A adaptação de um livro para filme é uma forma de tradução.

## **1.2 Considerações sobre os Estudos da tradução**

De acordo com Susan Bassnett (2004, p.12), a tradução é um processo que envolve o sistema de chegada e o sistema de partida, no qual a mensagem deve ser entendida no sistema de chegada. Traduzir é um processo que envolve diferentes sistemas e culturas, trocando mensagens e interligando os sistemas.

André Lefevere (2007, p. 30) define sistema como “um termo neutro e descritivo, usado para designar um conjunto de elementos interrelacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema”. Assim, um sistema pode afetar e interagir com todo o ambiente (LEFEVERE, 1985, p. 224). Um sistema pode trocar e receber elementos de outros sistemas, e suas características são únicas por todos os elementos que fazem parte do sistema.

Além de uma mensagem ser transferida para um sistema diferente, ela pode ser traduzida no mesmo sistema, como na tradução intralingual ou na intersemiótica de Roman Jakobson (1959, p. 64-65), que apresenta três tipos de tradução:

- 1). A tradução intralingual ou reformulação (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

A tradução intralingual utiliza sinônimos para reescrever, podendo resumir ou explicar o texto; é uma tradução dentro do mesmo sistema. Na tradução interlingual, ocorre a procura por um código na outra língua em que se deve buscar interpretação mais adequada, em sistemas diferentes. Por fim, a tradução inter-semiótica pode permanecer dentro de um mesmo sistema, pois ocorre a troca de signos verbais por não verbais (JAKOBSON, 1959, p. 64). O processo de tradução envolve vários elementos extralinguísticos, não sendo apenas a transferência de um signo de uma língua para outra língua (BASSNETT, 2004, p.22).

### **1.2.1 Teoria dos polissistemas**

A tradução envolve diferentes sistemas que podem trocar suas mensagens e obras literárias. Itamar Even-Zohar (1990, p. 9) explica que os sistemas são os fenômenos semióticos, que operam pela ação humana. Os sistemas semióticos formam um polissistema, um sistema formado de vários sistemas que interagem entre si, mas são independentes (p. 11). Além disso, os sistemas consistem em sincronia e diacronia, portanto, envolvem um momento específico e também os acontecimentos no tempo até esse momento. Segundo Even-Zohar (1990, p. 11), “um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura heterogênea e aberta”<sup>1</sup>; os sistemas são heterogêneos e, portanto, têm estruturas diferentes e funcionam de formas diferentes, de forma aberta a mudanças.

Even-Zohar (1990, p. 15) define uma obra canônica como um trabalho que é aceito e legítimo pelos círculos dominantes dentro de um sistema cultural; esse trabalho literário canônico é então incorporado a esta cultura e torna-se parte de sua história. Por outro lado,

---

<sup>1</sup> “a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure”.

Todas as traduções para o português de textos em língua estrangeira citados nesta dissertação são de nossa autoria.

uma obra não canônica é esquecida pela comunidade porque não é legitimada pelos círculos dominantes.

O conceito de centro e periferia indica que dentro de um sistema há obras literárias que podem ser mais valorizadas que outras. As obras que estão na periferia buscam alcançar seu lugar no centro. Contudo, essas posições podem ser consideradas hipotéticas; de acordo com Even-Zohar (1990, p. 14), ao alocar uma obra em posição central ou periférica, realiza-se uma hipótese. Portanto, as posições dentro dos sistemas não são constantes e as regras que as determinam também não. Além disso, os sistemas funcionam de forma dinâmica e seus itens se movem. Portanto, uma obra que está no centro pode passar a ser considerada periférica. Isso causa uma tensão entre as obras publicadas, pois elas buscam alcançar sua posição no centro de determinado sistema.

Uma obra literária é publicada e, ao ser recebida no sistema literário, é aceita ou rejeitada. Quando a canonicidade de um sistema é determinada, as obras que estavam no centro podem não ser mais consideradas obras canônicas (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). A obra busca o alto do sistema para se tornar um cânone. Uma obra que alcança o cânone marca o nome do autor, o que pode auxiliá-lo nas próximas publicações. Um autor, por exemplo, pode ter uma obra muito vendida e publicar uma nova obra, que será conhecida devido ao sucesso da primeira.

Para Even-Zohar (1990), a literatura faz parte do sistema histórico, social, cultural, e a tradução literária é também um sistema por si. Para esse autor, as traduções também podem ser consideradas secundárias, baixas ou periféricas, e buscam ser primárias, altas ou centrais. A tradução é uma parte periférica do sistema literário. De acordo com Even-Zohar (1990), a tradução pode ocupar uma posição central:

(a) quando um polissistema não foi cristalizado, por assim dizer, quando uma literatura é “jovem”, no processo de ser estabilizado; (b) quando uma literatura é ou “periférica” (dentro de um grupo de literaturas correlacionadas) ou “fraca”, ou ambas; e (c) quanto tem reviravoltas, crises, ou vácuo literário na literatura.<sup>2</sup>

A tradução é uma nova obra, que tem sua origem em um determinado sistema cultural e é transferida a outro sistema. A canonicidade de cada sistema é determinada por suas

---

<sup>2</sup> “(a) when a polysystem has not been crystallized, that is to say, when a literature is “young”, in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak”, or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.”

próprias normas culturais, assim, uma obra pode ser considerada canônica em um sistema e sua tradução pode ser considerada não canônica em um novo sistema. A distinção entre uma obra literária e sua tradução é a função que a tradução ocupa no sistema em determinado momento (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 50).

### **1.2.2 Tradução como reescritura**

André Lefevere (2007) entende a tradução e a adaptação como reescrituras de uma dada obra. De acordo com Lefevere (2007, p. 2), reescritura é uma forma de interpretar que envolve poder, ideologia, instituições e manipulação. Para Lefevere (1985, p. 217), quando ocorre a leitura de uma obra e sua interpretação, e se escreve sobre isso, ocorre a reescritura. Assim, a tradução e a adaptação são formas de reescritura de uma obra literária.

Desde o tempo dos clássicos gregos e da escola da renascença (LEFEVERE, 2007, p. 15), existe a reescritura de obras. Nesse período, os leitores tinham acesso apenas às reescrituras porque muitos não conheciam outras línguas, mas tinham acesso a reescrituras de outros sistemas na sua língua materna (2007, p.18).

A tradução interlingual tem origem em outra cultura e traz um novo autor para uma nova cultura e leva esse autor e suas obras para outras culturas além da cultura de origem (LEFEVERE, 2007, p. 25). Assim, a tradução é uma reescritura que transfere uma obra de um sistema cultural para outro e que apresenta características do sistema de origem ao sistema de chegada. Segundo Lefevere (2007, p. 23), os “reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto, os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época”; assim, os reescritores seguem normas estabelecidas pelos sistemas.

Lefevere (2007, p. 67) afirma que as reescrituras afetam profundamente a interpenetração de sistemas literários e fílmicos, podendo proteger a imagem do autor e de suas obras ou enfraquecê-la no sistema. De acordo com Lefevere (2007, p.14), diversos fatores, entre eles poder, ideologia e manipulação, conduzem as obras ao cânone, pois:

[...] o processo que resulta na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização de obras literárias não é dominado pela moda, mas por fatores bastante concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decide procurar

por eles, isto é, assim que se evita a interpretação como o fundamento dos estudos literários e se começa a enfrentar questões como o poder, a ideologia, a instituição e a manipulação.

Quando uma reescritura é aceita no cânone de um novo sistema cultural, ela pode ocupar uma posição central, mas vai depender desses diferentes fatores (LEFEVERE, 2007, p. 14). Esses fatores mudam de cultura para cultura, de país para país, por isso, uma obra pode ser amplamente traduzida, mas será mais lida em determinados países, enquanto, em alguns, pode não ser aceita.

O reescritor, assim como o escritor, busca se adaptar ao sistema e permanecer no sistema para que seja escolhido (LEFEVERE, 2007, p. 32). Quando um autor alcança o cânone literário do sistema, busca manter-se no cânone. A canonização de autores é influenciada pelo sistema financeiro do lugar, pois “a canonização (potencial) influencia grandemente a disponibilidade de uma obra literária. Candidatos à canonização, para não mencionar os próprios autores canonizados, serão muito mais facilmente publicados por editoras influentes” (LEFEVERE, 2007, p. 43).

O processo de reescritura também é um fator para determinar a entrada ao cânone de uma obra (LEFEVERE, 2007, p. 19). A escolha de como uma obra é traduzida está relacionada a sua importância para o cânone dos sistemas. No século XIX, as traduções passaram a ser definidas como reescritura de ‘alta’ ou ‘baixa’, assim como acontecia com a literatura (LEFEVERE, 2007, p. 16).

Os leitores, considerados profissionais, ou seja, aqueles que estão nas instituições de ensino, fazem com que uma obra literária seja aceita como ‘alta’ ou com que ela seja rebaixada (LEFEVERE, 2007, p. 17). Em razão disso, uma obra pode alcançar o cânone por patrocínio, mas não permanecerá nele, porque não é divulgada pelos leitores profissionais.

Um sistema pode conter outros sistemas, e todos os sistemas se movimentam. Os sistemas interagem entre si de forma dinâmica, procurando a posição mais alta. Por exemplo, a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi traduzida para o português no ano seguinte a sua publicação, *Garota exemplar* (FLYNN, 2013), e foi adaptada para o cinema em 2013, no roteiro escrito pela própria autora Gillian Flynn, e em 2014 foi a estreia do filme *Garota exemplar* (FINCHER 2014). Por conseguinte, é uma obra que foi reescrita por conseguir alcançar o cânone, ser considerada *best-seller* nos Estados Unidos e no Brasil. A obra *Gone*

*Girl* (FLYNN, 2012) é um *best-seller* e a autora também é conhecida por outras obras e adaptações.

O cânone pode variar de acordo com a cultura e o país. A literatura brasileira é considerada periférica em relação aos países centrais (como os Estados Unidos e outros), e as traduções que publica em seu sistema literário têm origem de sistemas desses países centrais. A literatura traduzida pode estar preenchendo um vazio na literatura brasileira. *Gone Girl* (FLYNN, 2012) é uma obra aceita no sistema literário de diferentes países (França, Reino Unido...), incluindo o Brasil, onde foi publicada como *Garota Exemplar* (FLYNN, 2013). É importante lembrar que os sistemas são dinâmicos, e a tradução pode ocupar uma posição periférica ou pode ir ao centro, ou o contrário, a qualquer momento.

### 1.2.3 Tradução como adaptação

Julie Sanders (2005, p. 3) explica que a tradução é uma reescritura que pode ser classificada como adaptação quando seu texto é uma adição, variação, interpretação ou improvisação. Assim, a tradução que interpreta o texto para um novo formato é uma adaptação. Conforme Sanders (2005, p. 2), adaptação e apropriação são formas de reescrever um texto; a autora afirma que:

o impulso de "reescrever", que é muito mais do que simplesmente imitar, é frequentemente articulado em termos teóricos como a intertextualidade, e muitos teóricos proeminentes dessa prática emergem dos movimentos estruturalistas e pós-estruturalistas em 1960, especialmente na França.

(SANDERS, 2005, p. 2)<sup>3</sup>

De acordo com Sanders (2005, p. 8), a adaptação possibilita que uma obra perpetue a existência de uma obra original canônica e contribua para sua reformulação e expansão. O conceito de adaptação também pode compreender a transição de um texto de um gênero para

---

<sup>3</sup> “the ‘rewriting’ impulse, which is much more than simple imitation, is often articulated in theoretical terms such as intertextuality, and many prominent theorists of this practice emerge from the structuralist and poststructuralist movements of the 1960s, especially in France.”

outro, como afirma Sanders (2005, p. 19): “a adaptação é, no entanto, frequentemente um processo específico que envolve a transição de um gênero para outro: romances em filmes.”<sup>4</sup>

Portanto, conforme Sanders (2005, p. 19), as adaptações são textos reescritos em novos contextos genéricos ou específicos, ou seja, há uma realocação do original para um novo cenário, que pode ser um novo tempo. Assim, o texto pode mudar do genérico para o específico, ou o contrário, para uma adaptação.

Contudo, para Patrick Cattrysse (2014, p. 260), uma adaptação pode ser baseada em outra adaptação, porém um roteiro não é considerado uma adaptação de uma obra literária, pois:

Alguns podem argumentar que todas as adaptações são baseadas em uma adaptação intermediária, na medida em que são baseadas em um roteiro intermediário. Eu argumentaria, como fiz antes, para não confundir textos intermediários, como um roteiro, que geralmente não tem tal *status*. Por uma questão simples, deixo de lado o caso do roteiro como um texto publicado independentemente. Na medida em que o roteiro foi um passo no processo de produção, eu consideraria a importância do roteiro para o que é: uma das muitas fases de um processo cuja importância ad hoc pode ser investigada empiricamente.<sup>5</sup>

Um roteiro é, portanto, uma parte do processo de adaptação de uma obra literária para filme. Entretanto, um roteiro pode ser uma adaptação quando considerado que tem o *status* além de um texto intermediário, ou seja, pode ser recebido como uma adaptação por si. Ademais, as adaptações devem ser estudadas como um processo, não como um produto final (CATTRYSSSE, 2014, p. 253).

Uma adaptação é, portanto, uma forma de reescrever um texto, ou seja, uma forma de expressar o pensamento de uma nova forma. Conforme Júlio Plaza (2003, p. 18), o pensamento é uma análise de signo que acontece de forma única porque todo signo tem influência em outro, assim, a cada pensamento se obtém novas análises de signos e novos pensamentos decorrentes deste primeiro. Plaza (2003, p. 19) salienta que o pensamento é

---

<sup>4</sup> “Adaptation is, however, frequently a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film”.

<sup>5</sup> “Some might argue that all adaptations are based on an intermediary adaptation to the extent that they are based on an intermediary screenplay. I would argue, as I did before, not to confuse intermediary texts, with a screenplay, which generally does not enjoy such a status. For simplicity’s sake, I leave aside the case of the screenplay as an independently published text. To the extent that the screenplay was a step in the production process, I would consider the importance of the screenplay for what it is: one of many phases in a process whose ad hoc importance can be investigated empirically.”

essencial para a comunicação e afirma que “pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento”.

Para Plaza (2003, p.19), o mundo é mediado pelo signo e isso acontece pelo sistema de linguagem e assim “a expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem”. O pensamento é intermediado pelos signos enquanto a linguagem é a sua forma coletiva (PLAZA, 2003, p. 19). O signo tem uma natureza tricotômica, assim:

[...] o signo não se confunde com o objeto, visto que este é alo que está fora do signo, mas só pode ser apreendido através de signos. Desse modo, o signo não pode ser o objeto, pode apenas representá-lo porque, de uma forma ou de outra, carrega este poder de representação. Mas a representação, por sua vez, só se consoma no efeito que o signo produz numa mente na qual se desenvolverá [...].

(PLAZA, 2003, p. 19)

O signo deve significar algo para alguém porque representa alguma coisa e cria um pensamento para uma pessoa. De acordo com Plaza, “o signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido” (2003, p. 21), ou seja, o signo significa algo para alguém que o comunica para outra pessoa, e significará um signo semelhante para esta nova pessoa, que o interpretará e poderá ter um novo sentido. Plaza (2003, p. 21) explica que, de acordo com a teoria de Peirce, o signo pode ter dois objetos e três interpretantes:

[...] o signo tem dois objetos, seu objeto tal como é representado (Objeto Imediato) e seu objeto no mundo (o Objeto Dinâmico). O signo também tem três interpretantes, seu interpretante como representado ou como se desejava que fosse entendido, seu interpretante como é realizado e seu interpretante em si mesmo, isto é, o interpretante final.

Segundo Plaza (2003, p. 27), a tradução é uma operação de substituição e, por isso, é uma operação que necessita a substituição de um signo por outro signo. Além disso, a tradução é também “uma operação metalinguística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética esta operação se exponencia. No caso da função poética, contudo um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (PLAZA, 2003, p. 27).

Na tradução intersemiótica, as escolhas tomadas dentro de um sistema de signos podem ser consideradas estranhas no sistema original (PLAZA, 2003, p. 30), pois essas escolhas são dinâmicas e os sistemas são diferentes. Os processos sígnicos transformam o

sistema e, “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). Assim sendo, a tradução intersemiótica tem o signo transformado em um novo signo com um novo objeto, sentido e estrutura.

A tradução é um signo que busca mostrar outro signo a um novo receptor, assim, “a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com seu original” (PLAZA, 2003, p. 32). Portanto, o princípio da tradução é levar o signo similar a um diferente receptor.

A tradução intersemiótica envolve também novas estruturas e, portanto, é uma tradução criativa, já que “traduzir criativamente é sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2003, p. 71). Assim, traduzir de forma criativa é reescrever um texto possibilitando novas formas. Conforme Plaza (2003, p. 72):

[...] a tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos.

Plaza define a tradução como icônica, indicial e simbólica, baseado na definição de Peirce sobre signo. A tradução icônica tem similaridade de estrutura, além disso, segundo Plaza (2003, p. 90), “a tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente”. A tradução é dividida em tradução isomórfica, tradução em um mesmo sistema; e tradução paramórfica, tradução com sistema semelhante, mas estrutura diferente.

A tradução pode ser classificada também como indicial. Conforme Plaza (2003, p. 91), quando “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e trasladado para um outro meio”. A tradução indicial se divide em topológica-homeomórfica, quando na tradução há correspondência entre os elementos de signos dos conjuntos, e topológica-metonímica, quando há um novo contexto sógnico.

A tradução simbólica utiliza metáforas, símbolos ou outros signos para operar sua nova forma (PLAZA, 2003, p. 93). Dessa maneira, a tradução intersemiótica é uma forma de transformar um pensamento em outro signo. De acordo com Plaza (2003, p. 93), quando o

pensamento é “‘o único modo de representação’ e sendo o ícone o ‘único meio de transmitir diretamente uma ideia’, a tradução como pensamento intersemiótico, trânsito de maior e transmutação de formas, inserirá necessariamente, no seu âmago, as três espécies de signos”.

Na esfera da literatura e do cinema, Curado (2007, p.1) explica que a literatura e o cinema se relacionam, mas são campos de produção diferentes. Um autor escreve uma obra com o objetivo literário, e não cinematográfico. A produção de um filme de uma obra literária mostra a interação entre diferentes mídias, ou seja, sistemas diferentes que se relacionam. Por fim, as produções fílmicas e suas traduções são produtos digitais que se desenvolvem junto com as novas tecnologias constantemente.

Jakobson (1959) afirma que a tradução intersemiótica diz respeito à tradução de signos verbais para não verbais. Além desta definição, de acordo com Sabine Gorovitz (2006), a tradução intersemiótica envolve uma obra literária que reinventa a realidade em que a sociedade vive. Assim, a adaptação de um livro para o cinema é uma tradução intersemiótica que permite ao receptor interpretar e integrar à mensagem do filme a sua subjetividade (GOROVITZ, p. 39). A adaptação de uma obra literária para roteiro é parte da adaptação fílmica de uma obra para filme, então, é necessário entender o desenvolvimento deste processo cinematográfico.

Os filmes adaptados de obras literárias traduzem a mensagem da obra e essa mensagem do filme é um discurso que gera efeitos em seu receptor. Gorovitz (2006, p. 14) afirma que “todo discurso é suscetível de gerar vários efeitos e que toda mensagem diz mais do que pretende, na medida em que não existe um processo universal de construção de sentidos”. Então, quando o receptor da obra literária lê o livro, recebe esta mensagem e a interpreta de forma diferente de quando recebe a mensagem da adaptação fílmica. O filme é uma mensagem compartilhada coletivamente, e cada leitor tem sua própria trajetória (GOROVITZ, 2006, p. 19).

De acordo com Delia Chiaro (2009, p. 141), a tradução audiovisual é um termo que envolve a tradução multimídia, multimodal, a tradução de tela e outros. A tradução audiovisual é a transferência interlingual de língua verbal transmitida por meios eletrônicos. Na tradução de filmes, as duas modalidades mais conhecidas são a dublagem e a legendagem.

Chiaro (2009, p. 142) afirma que, enquanto a tradução escrita é produzida para ser lida, a tradução audiovisual é polisemiótica, pois funciona simultaneamente em níveis

diferentes. A tradução audiovisual é realizada para ser vista e ouvida, assim: “esse arranjo visual une-se a um código acústico que consiste não apenas nas palavras dos diálogos, mas também em uma série de sons não verbais, como ruídos de fundo, efeitos sonoros e música.”<sup>6</sup> (CHIARO, 2009, p. 142).

Yves Gambier (2003, p. 172) aborda a divisão da tradução de filmes e divide a tradução audiovisual (TAV) em oito ramos diferentes: a legendagem interlingual, a dublagem, a interpretação consecutiva, a interpretação simultânea, o *voice over*, o comentário livre, a tradução simultânea e a produção multilíngue. A tradução intersemiótica é uma divisão que engloba também a tradução audiovisual, tradução fílmica ou tradução cinematográfica.

Jorge Díaz-Cintas (2010) afirma que a legendagem e a dublagem são os tipos de tradução audiovisual mais realizados. Milton (2015) também declara que os filmes, quando são traduzidos para outro sistema cultural, normalmente são dublados ou legendados. A legendagem como um processo que escreve na língua de chegada as falas e as informações verbais transmitidas visualmente, além das letras de músicas e *voice off*, é uma informação extra adicionada ao filme, pois ele continua na língua de partida. Assim, o receptor no sistema de chegada obtém o mesmo produto que o público receptor tem acesso, porém com adicional de legendas (DÍAZ, 2010, p. 344). Para os receptores do filme legendado, é possível ter contato com a obra como ela está no texto de partida porque a legenda é apenas acrescentada ao filme (MILTON, 2015).

A legendagem é uma tradução que tem um tempo definido, pois as legendas devem acompanhar as falas e as imagens (DÍAZ, 2010, p. 344). Os receptores já conhecem a legendagem e podem acompanhar mais rapidamente do que as gerações passadas (2010, p. 345). As legendas são ajustadas em tempo, velocidade e tamanho, isso ocasiona a necessidade de adequar também nos aspectos semânticos. Porém, os tradutores devem traduzir o máximo de informação possível, mesmo que não seja possível traduzir tudo que é falado (2010, p. 346).

A tradução literária que é adaptada para filme precisa também ser estudada com a literatura e o cinema. A tradução intersemiótica pode compreender as diversas formas de

---

<sup>6</sup>“This arrangement of visual is united to an acoustic code that consists not only of the words in the dialogues but also of a series of non-verbal sounds such as background noise, sound effects and music. Thus, SP are both seen and heard by audiences.”

adaptação de uma obra literária. De acordo com Curado (2007, p. 8), a adaptação de uma obra literária para filme é uma tradução intersemiótica “porque os filmes são novos signos baseados em outros signos e, conseqüentemente, produtores de novos Interpretantes que, por sua vez, produzem outros signos em um processo infinito que Peirce chama de semiose”.

O filme é uma negociação de sentimentos e valores culturais. De forma subjetiva, o filme atinge a cada receptor de modo único, pois cada pessoa é diferente em termos de local, idade, conceitos, religião, gênero... Cada um recebe a mensagem e a interpreta de forma a integrar a mensagem a sua subjetividade. No cinema, ou seja, nos filmes, essa mensagem ocorre pelo visual: “É sempre a produção de uma imagem de identidade e a *transformação* do sujeito ao assumir aquela imagem” (GOROVITZ, 2006, p. 39, grifo da autora).

Gorovitz (2006) afirma que a cultura é transmitida por meio do cinema e apropriada por cada indivíduo. A autora compreende que a tradução é fundamental para a comunicação e está constantemente no cotidiano de todos. A mensagem quando é recebida é interpretada de forma subjetiva, assim, o filme, como uma mensagem fílmica, “ultrapassa a obra projetada na tela para se relacionar com o receptor e colocá-lo em diálogo com determinações extrafílmicas” (GOROVITZ, 2006, p. 18). Além disso, o filme leva a mensagem de outra cultura a um novo público receptor e assim proporciona o contato tanto individual como coletivo do espectador com uma experiência que pode ou não fazer parte do imaginário coletivo (2006, p. 17).

O filme é uma obra comunicativa que transmite uma mensagem, e o espectador a recebe relacionando-a com o mundo extra fílmico, as suas experiências incorporam a mensagem do filme (GOROVITZ, 2006). Portanto, toda obra está em um conjunto e tem intertextualidade, isso é necessário ao receptor para compreendê-la. O roteiro, assim como o filme, é uma atividade artística que difunde a arte pela mídia e influencia a produção artística pelo mundo (2006, p. 28).

A adaptação de dada obra para filme é considerada uma tradução intersemiótica, do verbal para o não verbal, em que a caracterização das personagens passa a ser mostrada através da escolha dos atores e de sua atuação. É uma tradução interlingual, uma vez que o filme é produzido em inglês e é traduzido para o português por meio de legendagem e dublagem.

Assim como nas obras literárias, os filmes também são narrados e contam suas histórias. Os filmes são, muitas vezes, adaptações de obras literárias. O cinema permite que uma nova realidade ou uma nova forma de ver a realidade seja mostrada para várias pessoas. Jean-Claude Bernardet (1980, p. 12) explica que o cinema é como um sonho e:

[...] o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama de impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.

Segundo Bernardet (1980, p. 13), recebe-se no cinema imagens que não são verdadeiras, mas que mostram uma realidade de fantasias. Assim, o cinema é formado pela arte e a técnica para juntar o sonho e a realidade em imagem (1980, p. 15). Sua história mostra que este processo de criar imagens na realidade não foi algo rápido, apesar de o cinema ter aproximadamente cem anos, pois Bernardet explica que “o cinema levou tempo para encontrar a sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua ou suas linguagens” (1980, p. 23).

Um filme tem o número ilimitado de espectadores devido ao sistema de cópias do mercado cinematográfico. Bernardet (1980, p. 24) afirma que esse sistema de cópias possibilita ao cinema ter uma grande dominação no mercado mundial e grande investimento e lucro. De fato, um filme pode ser visto inúmeras vezes no cinema em diferentes locais e isso aumenta o alcance da obra cinematográfica.

Segundo André Bazin (1991, p. 25), o cinema é uma linguagem, que surge com os avanços e descobertas nas técnicas de reproduzir algo em tela. Essa invenção cresceu rapidamente, mesmo que tenha demorado para surgir (BAZIN, 1991) e seja tão recente, aproximadamente um século. A evolução do cinema mostra que essa forma de contar história tem muito para mostrar.

De acordo com Bazin (1991, p. 84), o cinema é uma arte nova, com aproximadamente 100 anos, que ainda está em evolução, além disso, é uma arte acessível a determinado público. Como uma nova arte, o cinema busca se apoiar nas leis das artes existentes para depois manifestar as suas leis (BAZIN, 1991, p. 85); o desenvolvimento do cinema não é reprimido pelo romance ou pelo teatro, apesar de ser posterior a estes, porque está se apoiando nessas outras formas literárias.

Segundo Bazin (1991, p. 84), o cinema surgiu após o romance, teatro, pintura, assim, é uma arte nova que ainda está fazendo sua história. Para o autor, o cinema procurou imitar as outras artes e buscar originalidade por ser uma nova arte. Assim, o cinema buscou adaptar os romances e suas sinopses desenvolvidas em filmes (BAZIN, 1991, p. 82). A adaptação não deve ser entendida como uma arte vergonhosa, já que permite uma constante na história da arte; ao adaptar romances em filmes, a indústria cinematográfica aumenta o público que a história do romance alcança.

André Bazin (1991) explica que o cinema expressa visualmente o que era antes apenas imaginável. O que era imaginável em uma obra literária, é visível no cinema. O cinema e a literatura são formas de arte diferentes, que podem influenciar uma a outra ou estar interligadas em uma obra. Bazin (1991, p. 89) defende que o romance influencia a literatura, e a literatura exerce influência no cinema. Portanto, a literatura pode ampliar sua forma de comunicação para a tela e isso permitiu que “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos” (BAZIN, 1991, p. 89); assim sendo, um romance é retratado na tela utilizando diferentes acessórios e produções permitidos pela tela.

O receptor da adaptação fílmica é alguém capaz de conhecê-la e apreciá-la. Esse receptor ou irá se contentar com o filme ou irá buscar conhecer a obra modelo da adaptação (BAZIN, 1991, p. 93). Bazin (1991, p. 104) destaca que o público da adaptação não diminuiu o do romance, ao contrário, aumenta seu alcance. Assim, é normal ocorrer um aumento de vendas das obras literárias quando a adaptação fílmica é lançada. Desse modo, Bazin (1991, p. 93) afirma que:

É um absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!

A literatura permite que o cinema seja apreciado pelos leitores do romance na adaptação fílmica. Assim, os leitores de um romance podem ir ao cinema e se contentar com

a forma como o romance é retratado nas telas ou não, mas essa adaptação irá alcançar também àqueles que não leram o romance, de acordo com Bazin (1991, p. 93-94):

[...] o romance propõe ao cinema personagens mais complexos e, nas relações entre a forma e o fundo, um rigor e uma sutileza às quais a tela não está acostumada. É evidente que, se a matéria elaborada, sobre a qual trabalham roteirista e diretores, tem a priori uma qualidade intelectual bem superior à média cinematográfica, dois empregos são possíveis: ou a diferença de nível e o prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, [...] ou os cineastas se esforçam honestamente pela equivalência integral, tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela.

A tradução de um livro para a tela é a adaptação dessa obra literária produzida pelos cineastas. Assim, o livro é utilizado para produzir um filme com personagens mais complexas e uma história mais elaborada, utilizando a diferença de nível para traduzir o livro para filme.

Para Bazin (1991, p. 94), “o romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras”. Desse modo, a linguagem cinematográfica permite uma nova estrutura para a obra literária. O cinema auxilia no progresso das obras literárias ao permitir que as adaptações alcancem um número maior de receptores da obra (BAZIN, 1991, p. 98). A adaptação fílmica utiliza as características da obra para reconstruir a história do filme. Contudo, o cinema não precisa ser puro, ou seja, há possibilidade de decisões que resultem em alterações e/ou adaptações. De acordo com Bazin (1991, p. 96):

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir de acordo com um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico, mentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema.

O roteirista toma as decisões na adaptação da obra literária ao filme. Além disso, o diretor faz interferências no filme, quando ele escolhe o posicionamento das câmeras e os atores que interpretarão as personagens. Assim, “o diretor de cinema dispõe de uma margem de interpretação para onde pode dirigir o sentido da ação” (BAZIN, 1991, p. 74).

Um roteiro tem um formato de texto específico, deve identificar o local da cena e também quem é a pessoa que fala. O roteiro apresenta indicações de produção, por exemplo,

o local da cena, a imagem que aparecerá na tela, as falas, que são entradas de legendas, etc. Entre as falas é possível observar a indicação do que as personagens devem fazer. James Mcsill e André Schuck (2016, p. 17) explicam que existem programas de computador para fazer o roteiro. No começo da cena é apresentado um cabeçalho que:

[...] é escrito sempre em letras maiúsculas. Os programas de roteiro irão colocá-lo automaticamente neste formato. A primeira função é indicar que uma nova cena será introduzida. O cabeçalho começa com a nomenclatura INT ou EXT e indica se a cena é interna ou externa. Depois vem o local.

(MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 17)

Conforme Mcsill e Schuck (2016, p. 18), é necessário identificar o início de cenas, e, é identificado no cabeçalho se a cena ocorre durante o dia ou a noite. Além disso, também deve-se identificar no início da cena quando a cena acontece em um local interno ou externo. Ademais, o roteirista também deve identificar a ação que as personagens estão fazendo e descrever como é o lugar da cena (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 18). Assim, de acordo com Mcsill e Schuck (2016, p. 18), a produção planeja todas as cenas antes de iniciar as filmagens, de acordo com as indicações do roteiro.

O diálogo deve conter a identificação da personagem em caixa-alta e, em seguida, a fala. O diálogo pode ser acompanhado do recurso denominado *parenthical*, que indica a emoção ou ação da personagem na fala (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 18).

Quando a personagem não está em cena, mas tem uma fala, o que acontece é o *voice over*. A sigla V.O. indica que a fala que segue é um *voice over*, que ocorre quando uma voz não é identificada por personagens na tela, mas por uma voz de fundo. James Mcsill e André Shuck (2016, p. 19) afirmam que:

muitas vezes, um filme tem o que chamamos de *voice over*, indicado no roteiro com as siglas V.O. A abreviação é alocada ao lado do nome do personagem e significa que a voz dele estará presente, mas o personagem em si não estará na cena ou fará alguma outra ação, a não ser falar. Trata-se do personagem narrando o filme. Muitas vezes, este recurso é utilizado para revelar os pensamentos do personagem.

Outro recurso que precisa ser identificado é o *flashback*, que acontece nos momentos em que a narração pode retornar a um acontecimento anterior, quando a cena do passado é mostrada na narração do presente. Para Vilto Reis (2018), o *flashback* é uma lembrança do passado mostrada em sua totalidade.

O modelo de análise de descrição de tradução literária proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) permite ampliar a observação além do texto, pois propõe analisar as relações entre os sistemas literários e culturais. A relação autor-texto-leitor, dentro do sistema literário e cultural, é comparada com a relação autor-texto-leitor da tradução (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 51). Uma obra literária pode estar conectada com mais de uma relação tradutória, já que pode haver várias traduções/reescrituras para uma mesma obra; além disso, essa obra também pode estar conectada a outras traduções e tradutores.

Este tipo de análise textual também busca observar as estratégias tradutórias, nos níveis macroestrutural e microestrutural (LAMBERT; VAN GORP, 1985, p. 48). O modelo de descrição e análise de tradução literária proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) é dividido nos seguintes quatro níveis: dados preliminares, macroestrutural, microestrutural e contexto sistêmico.

No nível dados preliminares, são abordados os seguintes aspectos: títulos, página do título, as capas, contracapas e as informações constantes, como gênero, nome de autor e tradutor; os metatextos das páginas de título ou da obra, em rodapés ou em textos separados; a estratégia de tradução geral que é utilizada, ou seja, se a tradução é completa ou parcial. Esses dados auxiliam na análise nos níveis seguintes, quais sejam o nível macroestrutural e microestrutural.

No nível macroestrutural, são observados os aspectos referentes a: divisão do texto, quantidade de capítulos e cenas. Além disso, nesse nível são analisados os tipos narrativos, a estrutura narrativa, como são os narradores e personagens, seus diálogos. Também são destacadas as principais características dos protagonistas e as diferenças e semelhanças da obra e de suas reescrituras.

No nível microestrutural, são abordadas as seguintes características: o texto traduzido e a obra de partida para entender a narrativa, as escolhas de palavras que caracterizam as estruturas, os discursos e pontos de vista escolhidos, características de estilo, estrutura linguística e seleção de palavras.

No contexto sistêmico, são consideradas as oposições entre os dados obtidos nos níveis macro e micro estruturais, as relações intertextuais, outras obras e traduções relacionadas, relações intersistêmicas, como a obra é recebida no sistema original e no sistema de chegada.

Esse modelo teórico-metodológico servirá para descrever e analisar os dois narradores manipuladores da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), em sua tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) e em seu roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013).

## 2. ANÁLISE DE *GONE GIRL* E DE SUAS DUAS REESCRITURAS

Neste capítulo, é apresentada a análise dos dois narradores da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução correspondente para o português, *Garota Exemplar*, (MARTINS, 2013) e de seu roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), de acordo com o modelo teórico-metodológico de descrição de tradução literária de Lambert e Van Gorp (1985), que prevê os seguintes quatro níveis: dados preliminares, nível macroestrutural, nível microestrutural e contexto sistêmico.

Conforme o modelo de Lambert e Van Gorp (1985), na obra *Gone Girl* e em suas duas reescrituras são observados no nível dos dados preliminares: capas, contracapas, folhas de rosto; no nível macroestrutural: os narradores e os acontecimentos diferentes e semelhantes na obra e nas suas duas reescrituras; no nível microestrutural: os exemplos da narração de Nick e da narração de Amy, em especial, suas manipulações no nível narrativo; no nível do contexto sistêmico: a recepção da autora, da obra literária e de suas reescrituras nos Estados Unidos, no Brasil, primordialmente.

Para contextualizar a descrição e a análise da obra e de suas reescrituras, inicia-se com a apresentação do resumo da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Sabe-se que o interpretante tem, nesse caso, um ponto de vista que é retratado na produção do resumo; as escolhas realizadas pretendem apresentar os narradores e os acontecimentos fundamentais para a narração manipuladora dessas personagens protagonistas.

### 2.1 *Gone Girl* – resumo da obra

Nick é um homem de cidade pequena que se mudou para Nova York, onde trabalhava como escritor. Ele conhece Amy, que é escritora de uma revista, e, eles se relacionam amorosamente em uma festa. Então, eles se encontram novamente meses depois, quando começam a namorar e logo se casam. Alguns meses após o casamento, ambos ficam

desempregados, e, depois, a mãe de Nick, Maureen, fica muito doente com câncer. Isso faz com que o casal tenha que voltar para a pequena cidade natal de Nick.

Amy é filha única de pais escritores, que sempre tiveram dinheiro devido aos livros inspirados na filha, da coleção com o título *Amazing Amy*. Depois da mudança de cidade, Amy não se adapta à vida na cidade pequena, não tem amigos e nem emprego. Nick usa o dinheiro da esposa para abrir um bar, no qual começa a trabalhar junto com sua irmã gêmea, Margo Dunne. Mesmo depois da morte de Maureen, Nick e Amy permanecem na cidade.

Nick e Amy não são mais um casal apaixonado. Nick pensa no divórcio, mas sua renda é originada do bar que foi comprado com o dinheiro de Amy. Por outro lado, quando Amy descobre que Nick tem uma amante, ela não aceita o fracasso do casamento. Então, ela planeja sua própria morte para incriminar o marido.

A história apresenta vários acontecimentos que forçam o leitor a escolher um lado. Amy é uma mulher determinada, que cedeu muitas vezes para agradar o marido. Nick é um homem que, menosprezado pelo sucesso da sua esposa, procura superar e controlar Amy. O casal que entendia o pensamento um do outro e fazia brincadeira sobre a vida de outros casais que não tinham paixão ou graça, se torna aquilo que antes era brincadeira.

Na primeira parte da obra, Nick é narrador personagem no presente, que narra aquilo que vive, ocultando seus pensamentos e sentimentos. Amy, por outro lado, narra através de seu diário, assim, ela conta histórias e acontecimentos dela e do seu relacionamento com Nick do passado. A narração é intercalada, Nick começa o primeiro capítulo, em seguida, Amy do diário apresenta sua narração.

Na segunda parte da obra, Nick continua narrando os acontecimentos que ele vive. Porém, o leitor descobre que o diário de Amy era uma criação completamente manipuladora. Surge uma nova narradora, a verdadeira Amy, que é uma esposa capaz de forjar o próprio assassinato para punir o desleixo do marido com o casamento. Assim, há dois narradores nada confiáveis, cada um com sua própria voz. As trocas e as personalidades estão claramente identificáveis na narração de cada personagem.

Na terceira parte da obra, ocorre o reencontro do casal Nick e Amy. É uma reviravolta causada pela reunião do casal, após diversos acontecimentos. Nick é culpado pelas acusações devido às pistas da incriminação da esposa. A única solução que ele encontra é implorar em um vídeo divulgado por um canal de televisão para que a esposa volte. Quando Amy foge,

ela acompanha as investigações em um acampamento onde troca de identidade. Ela é assaltada e perde todo o dinheiro que havia juntado, então, manipula o ex-namorado Desi Collins para ajudá-la. Ela conta que sofria agressões do marido e ele decide escondê-la em sua casa do lago, onde ele fornece tudo que ela precisa. Amy controla Desi para que ele faça o que ela quer. Quando Amy assiste ao vídeo do marido, ela decide voltar. Amy assassina Desi, retorna a sua casa e explica que Desi é o culpado de seu sequestro.

Amy é uma mulher manipuladora que quer seu marido ao seu lado. Quando ela reencontra Nick, percebe que precisa mantê-lo ao seu lado. Nick implora que ela volte para que ele não seja preso, mas não quer continuar o casamento. Assim, Amy engravida utilizando uma clínica que eles estavam fazendo tratamento. O romance tem seu fim quando Nick aceita que ele e Amy terão um filho e todos os acontecimentos que passaram em seu aniversário de cinco anos os unem para sempre.

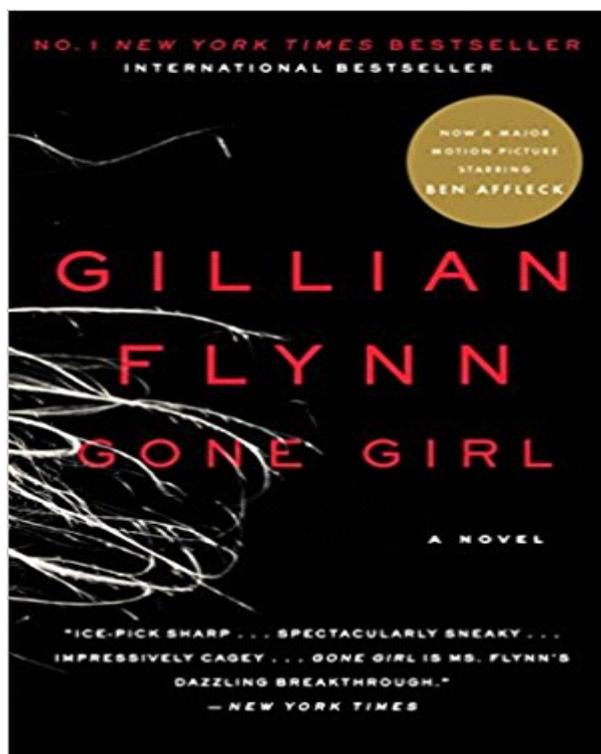
## 2.2 Nível dados preliminares

Nesta seção, analisam-se os dados preliminares da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013) e também de seu roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013).

A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi publicada pela Editora Crown, nos Estados Unidos, e é classificada como *#1 New York Times Bestselling*, ou seja, a obra mais vendida em Nova York de acordo com o jornal *The New York Times*. A obra foi vendida em 46 territórios, e mais de 15 milhões de cópias foram vendidas, de acordo com o blog da autora Gillian Flynn. *Gone Girl* (FLYNN, 2012) permaneceu na lista de *best-seller* do *New York Times* por mais de 130 semanas, com 37 semanas ocupando o primeiro lugar.

O gênero, na folha de rosto, é apresentado como “1. Husband- Fiction 2. Married people- Fiction 3. Wives – crimes against – fiction” (FLYNN, 2012). Assim, antes de ler a obra, o leitor sabe que a história é uma ficção, um romance/ suspense que trata sobre a vida de um casal e envolve um crime. A Figura 1 mostra a capa da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012).

Figura 1 - Capa *Gone Girl*



Na capa aparece o nome da autora, Gillian Flynn, e o título da obra. A capa apresenta na parte superior a seguinte informação: Nº 1 BESTSELLER DE NEW YORK TIMES, INTERNACIONAL BESTSELLER<sup>7</sup>. A parte superior direita apresenta o seguinte texto: AGORA UM GRANDE FILME ESTRELANDO BEN AFFLECK<sup>8</sup>, informando o nome do ator que interpreta a personagem protagonista no filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014). Na parte inferior há a seguinte informação: UM ROMANCE, AFIADO PELO GELO ... ESPETACULARMENTE TRAIÇOEIRO... IMPRESSIONANTEMENTE CAUTELOSO... GONE GIRL DA SRA. FLYNN É DESLUMBRANTE E SURPREENDENTE. '- NEW YORK TIMES.<sup>9</sup>

Os dados na capa destacam que a autora impressiona nesta sua nova obra. A capa apresenta o fundo preto, e o título e nome da autora em vermelho. A citação da crítica é do prestigiado jornal *New York Times*. O nome do ator protagonista é mencionado, Ben Affleck, que já foi indicado para Oscar, *British Academy Film Awards* (BAFTA), Globos de Ouro e outras premiações. Contudo, o nome da atriz protagonista, Rosamund Pike, não foi mencionado; a atriz foi indicada ao Oscar de melhor atriz, prêmio BAFTA de cinema, *Critics*

<sup>7</sup> "NO. 1 NEW YORK TIMES BESTSELLER, INTERNATIONAL BESTSELLER."

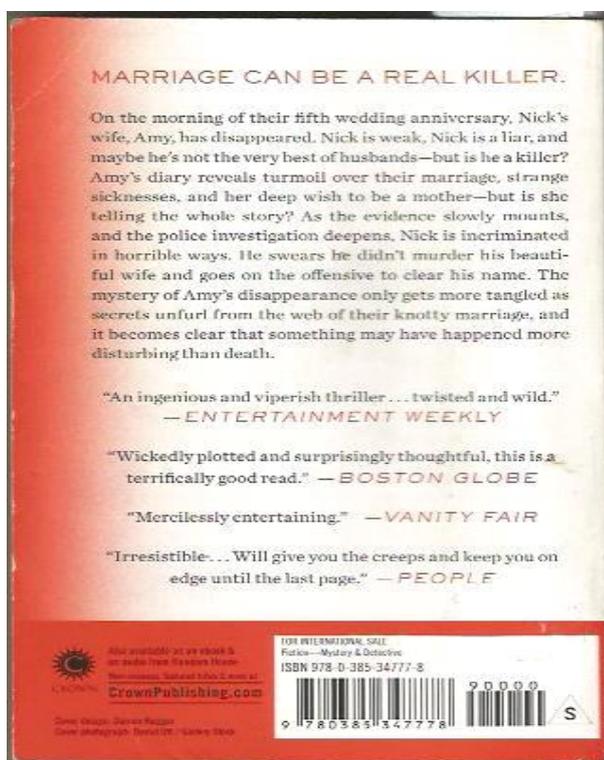
<sup>8</sup> "NOW A MAJOR MOTION PICTURE STARRING BEN AFFLECK"

<sup>9</sup> "A NOVEL 'ICE-PICK SHARP... SPECTACULARLY SNEAKY... IMPRESSIVELY CAGEY... GONE GIRL IS MR. FLYNN'S DAZZLING BREAKTHROUGH.' - NEW YORK TIMES"

*Choice Award* e outros. Além disso, Rosamund Pike foi premiada com o Globo de Ouro como melhor atriz pelo filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014).

Na lombada do livro *Gone Girl* (FLYNN, 2012), estão o título da obra, nome da autora e o nome e logo da editora *Crown*. Na contracapa da obra, aparece a sinopse com o título “MARRIAGE CAN BE A REAL KILLER.”/ o casamento pode ser um verdadeiro assassino.

Figura 2 – Contracapa *Gone Girl*



O texto da contracapa (FLYNN, 2012) é transcrito a seguir:

Na manhã do quinto aniversário de casamento, a esposa de Nick, Amy, desapareceu. Nick é fraco, Nick é um mentiroso e talvez ele não seja o melhor dos maridos - mas ele é um assassino? O diário de Amy revela turbulências no casamento deles, doenças estranhas e o profundo desejo de ser mãe - mas ela está contando a história toda? Conforme as evidências aumentam lentamente, e a investigação dos policiais se aprofunda, Nick é incriminado de maneiras horríveis. Ele jura que não assassinou sua linda esposa e parte para a ofensiva para limpar seu nome. O mistério do desaparecimento de Amy só fica mais emaranhado à

medida que segredos se desdobram da teia de seu casamento complicado, e fica claro que algo pode ter acontecido mais perturbador do que a morte.<sup>10</sup>

Na parte inferior da contracapa, são mostradas as informações da editora e o ISBN. A contracapa também apresenta as críticas de revistas e jornais dos Estados Unidos.

De acordo com o dicionário Macmillan, a palavra “*gone*” como verbo é o particípio passado do verbo *go*, que significa que algo tenha ido; como adjetivo, é definido como alguém ou algo 1 – desaparecido, que não está mais presente em um local; 2 – que não é mais capaz de se comportar ou pensar normalmente, geralmente por causa de álcool ou drogas; 3 – que não está mais vivo; morto<sup>11</sup>. Assim, o título em inglês anuncia o desaparecimento de uma moça, já que *girl* pode ser traduzido por “moça”, “menina” ou “garota”.

Com relação à tradução no Brasil, a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi traduzida por Alexandre Martins, publicada pela editora Intrínseca com o título de *Garota Exemplar*, em março de 2013, com revisão de Taís Monteiro e Ana Lucia Gusmão. Martins, também é o tradutor de outras obras da autora, como *O adulto* (FLYNN, 2015) e *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006).<sup>12</sup>

*Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi traduzida por Fernanda Oliveira para português de Portugal com o título *Parte incerta*, publicada pela editora Bertrand, em 2013. Assim, o sistema cultural de Portugal e o sistema cultural do Brasil recebem diferentes traduções da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), apesar de serem ambas traduções para português.

---

<sup>10</sup> “On the morning of their fifth wedding anniversary, Nick's wife, Amy, has disappeared. Nick is weak, Nick is a liar, and maybe he's not the very best of husbands--but is he a killer? Amy's diary reveals turmoil over their marriage, strange sicknesses, and her deep wish to be a mother--but is she telling the whole story? As the evidence slowly mounts, and the cops' investigation deepens, Nick is incriminated in horrible ways. He swears he didn't murder his beautiful wife and goes on the offensive to clear his name. The mystery of Amy's disappearance only gets more tangled as secrets unfurl from the web of their knotty marriage, and it becomes clear that something may have happened more disturbing than death.”

<sup>11</sup> “1 - someone who is gone is no longer present in a place; 2 - no longer able to behave or think normally, usually because of alcohol or drugs; 3 - not alive anymore; dead”.

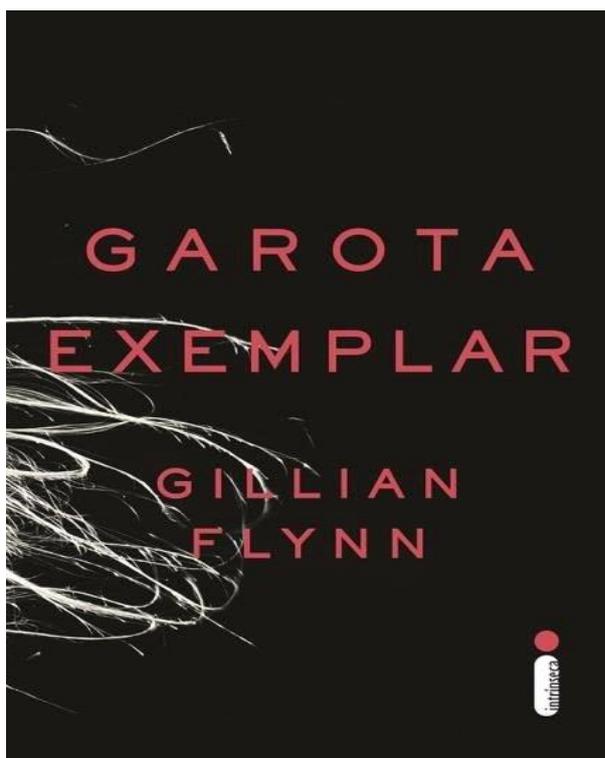
<sup>12</sup> “Não há informações para contato com o tradutor Alexandre Martins no sítio da editora Intrínseca. Então, foram enviados e-mails à editora solicitando informações sobre o tradutor ou o contato dele. A editora respondeu informando que encaminharia o contato da autora desta dissertação ao tradutor. Contudo, não foi recebido nenhuma mensagem do tradutor nem tampouco informações sobre o tradutor. Ressalta-se que em pesquisas na internet não foi possível localizar dados sobre o tradutor da obra em questão, pois há diferentes tradutores no Brasil com o mesmo nome.”

A tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) mantém os nomes próprios de personagens em inglês. Além disso, a localização da história é nos Estados Unidos, retrata um casal americano que se muda de Nova York para Missouri.

Na tradução do título *Gone Girl* para *Garota exemplar*, o verbo “gone” se perdeu, dando lugar a “exemplar”, que faz referência aos livros infantis escritos pelos pais de Amy dentro da obra. Os livros da série *Amazing Amy*, na tradução *Amy exemplar*, contam a vida da personagem baseada em Amy.

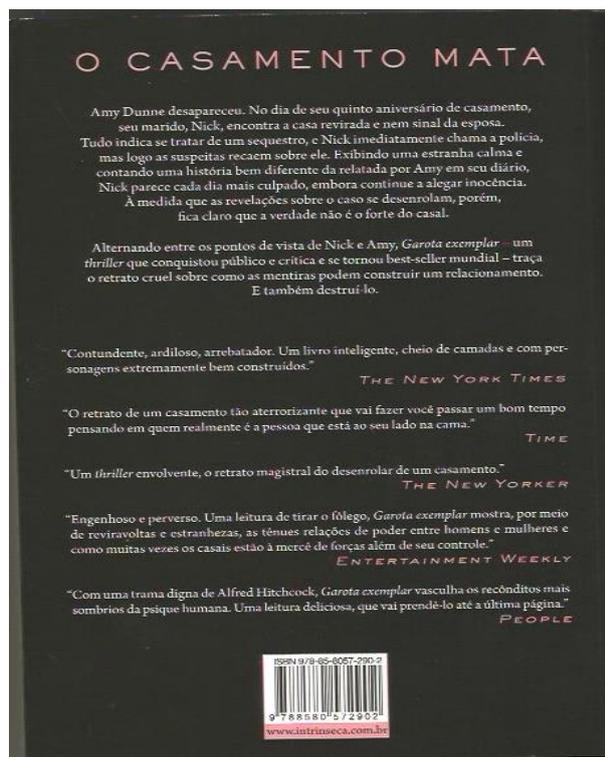
A tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) apresenta em sua folha de rosto o gênero “1. Ficção americana”. A capa apresenta o nome da autora, o título da obra em português, *Garota exemplar*, e a editora, Intrínseca, como mostra a Figura 3:

Figura 3 – Capa *Garota exemplar*



A capa da tradução *Garota exemplar* (FLYNN, 2013) apresenta o fundo preto e o título e o nome da autora com letras vermelhas ao centro, assim como na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012).

Figura 4 – Contracapa *Garota exemplar*



A contracapa traz uma sinopse com o título “O casamento mata”, que é a tradução do título da sinopse da obra de partida. O texto da contracapa de *Garota exemplar* (FLYNN, 2012) é o seguinte:

Amy Dunne desapareceu. No dia de seu quinto aniversário de casamento, seu marido, Nick, encontra a casa revirada e nem sinal da esposa. Tudo indica se tratar de um sequestro, e Nick imediatamente chama a polícia, mas logo as suspeitas recaem sobre ele. Exibindo uma estranha calma e contando uma história bem diferente da relatada por Amy em seu diário, Nick parece cada dia mais culpado, embora continue a alegar inocência. À medida que as investigações se desenrolam, porém, fica claro que a verdade não é o forte do casal.

Alterando entre os pontos de vista de Nick e Amy, *Garota Exemplar* – um thriller que conquistou público e crítica e se tornou best-seller mundial – traça o retrato cruel sobre como as mentiras podem construir um relacionamento. E também destruí-lo.

(MARTINS, 2013)

O roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), elaborado pela própria autora Gillian Flynn, está disponível, na versão PDF, no sítio *The Script Savant*, com a data de publicação do dia 29 de agosto de 2013, pouco mais de um ano após a publicação da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Flynn reescreve seu texto em formato de roteiro para a produção da adaptação cinematográfica da obra, *Gone Girl* (FINCHER, 2014), com direção de David Fincher. De acordo com a folha de rosto do roteiro, o texto é baseado no romance de Gillian

Flynn e é escrito pela mesma autora. O roteiro foi publicado em Los Angeles, nos Estados Unidos, e tem 163 páginas e 273 cenas.

### 2.3 Nível macroestrutural

Segundo o modelo de Lambert e Van Gorp (1985), na análise de uma tradução literária no nível macroestrutural observam-se elementos como divisão do texto, títulos de capítulos e tipo de narrativa.

Nesta dissertação, analisam-se os dados da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013) e de seu roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Destacam-se as diferenças e as semelhanças entre a obra de partida e de suas duas reescrituras.

O texto é dividido em três partes (part one BOY LOSES GIRL; part two BOY MEETS GIRL; part three BOY GETS GIRL BACK (OR VICE VERSA)). A obra tem 64 capítulos (ANEXO 1). Os capítulos são narrados por personagens da história, intercalando a narração entre Nick Dunne e Amy Elliot Dunne, sua esposa. Assim, cada capítulo é narrado por um dos protagonistas, que decide como expor seus pensamentos e sentimentos para o leitor. A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) é um romance de suspense, em que os eventos narrados mostram o amor de um casal em meio aos acontecimentos.

Na apresentação de cada capítulo da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), assim como na tradução *Garota exemplar* (FLYNN, 2013), estão o nome do narrador, Nick Dunne ou Amy Elliot Dunne, e a informação do tempo da história. Há as datas nos títulos dos capítulos e das anotações em diário de Amy na primeira parte da obra, como mostrado no ANEXO 1.

Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), o casal protagonista é formado por Amy e Nick Dunne. Eles deveriam comemorar o aniversário de cinco anos de casados, quando Amy desaparece. Na primeira parte de *Gone Girl* (FLYNN, 2012), o leitor acompanha as investigações e percebe que o maior suspeito é Nick, que confessa esconder algo. O espectador, ao descobrir que Nick estava traindo sua esposa há um ano, também descobre que ele não a amava mais e não havia pedido o divórcio devido ao dinheiro de Amy. Na

primeira parte, a narração de Amy acontece por meio de anotações em diário, no qual Amy se mostra muito apaixonada, meiga e tentando salvar seu casamento.

Na segunda parte da obra (FLYNN, 2012), descobre-se que Amy é extremamente vingativa e que havia incriminado Nick com seu falso homicídio, que ela havia planejado tudo para punir o desleixo de seu marido e a traição. Amy deixa várias pistas para incriminar o marido. Nick tenta se defender e acaba se enrolando em mentiras para a polícia e para o leitor.

Na terceira parte da obra (FLYNN, 2012), Amy volta para casa para salvar Nick da prisão e de uma possível pena de morte e acusa por seu sequestro o ex-namorado, Desi Collings. Nick não quer aceitar a esposa, mas não tem provas para mostrar o que a esposa havia planejado. Ele aceita reatar o casamento quando Amy engravida, com ajuda da clínica de tratamento em que haviam feito procedimentos antes de todos os acontecimentos, e Nick quer ser pai dessa criança.

*Gone Girl* (FLYNN, 2012) é um romance que une o casal com todos os seus defeitos e problemas psicológicos no final de seu enredo. A obra aborda temas como casamento, traição, vingança, assassinato, além de também questionar o papel da figura feminina, principalmente pela personagem e narradora Amy Dunne. Durante a narração, acontecem várias reviravoltas que incentivam o leitor a escolher em quem acreditar, Amy ou Nick, pois as narrações são manipuladoras e tentam convencer o leitor.

A narração da primeira parte de Amy é apresentada por suas memórias de diário, intercalada com a narração de Nick, que é simultânea aos acontecimentos da história. Na segunda e terceira parte, a narração é intercalada entre narração simultânea e ulterior. A narração da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) traz a virada quando Amy mostra que sua narração do diário era criação da personagem. E toda a narração de Amy, na primeira parte da obra, incrimina Nick com histórias do casal distorcidas. A obra cria a dualidade constante entre homem e mulher, real e fictício, confiança e controle. A narração é feita por dois narradores não confiáveis e manipuladores, que querem ter o controle sobre a história. A intercalação entre as personagens marca diferentes narradores-personagens, e como as duas personagens são escritores, sua narração escrita deve ter as características de Nick e de Amy em suas respectivas narrativas.

Os dias dos acontecimentos da história estão identificados nos títulos dos capítulos, tanto na obra como na tradução. Na primeira parte, a narração de Amy é ulterior aos acontecimentos da história, enquanto a narração de Nick é simultânea. Em seguida, a narração dos dois personagens acontece quase simultânea, quando Nick narra um determinado dia, ele conta no presente como os acontecimentos ocorrem. Da mesma forma, Amy narra no capítulo seguinte os acontecimentos da sua perspectiva no presente.

A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) faz com que o receptor conheça sua história e as personagens através da narração de duas personagens protagonistas, Amy e Nick, que relatam seu casamento por suas diferentes perspectivas. Eles contam a história de seu casamento, de como começou apaixonado e depois se tornou uma crise para os dois. O casal, além das características de herói, como ser o centro da história, também tem as características de anti-herói (REIS; LOPES, 1988, p. 192), pois Amy, assim como Nick, faz o controle de outras personagens com suas ações.

Amy pode ser classificada tanto como ‘personagem de costumes’ (CANDIDO, 1998, p. 62), pois é uma personagem com traços fortes e marcados, como uma personagem redonda (REIS; LOPES, 1988, p. 219), porque suas características principais mudam na história. Amy Dunne é apresentada, primeiramente, como uma escritora apaixonada pelo seu marido, que se dedica a manter o casamento em meio aos problemas, como a perda dos empregos, a mudança de cidade e o falecimento da sogra; posteriormente, Amy é uma personagem muito calculista e vingativa, que elabora um plano de vingança por mais de um ano para castigar o marido pela traição e a desistência do casamento. Assim, observa-se que o comportamento de Amy sofre grande mudança no decorrer da história. Amy explica que, para ela, é necessário se mostrar uma pessoa legal e agradável no começo dos relacionamentos.

Assim como Amy, Nick Dunne também pode ser classificado como uma ‘personagem de costumes’ (CANDIDO, 1998, p. 62), já que, desde o começo da história, se envolve em suas mentiras e mostra que seu comportamento é geralmente egoísta. Por exemplo, ele decide, sem consultar a esposa, sobre a mudança da cidade de Nova York para sua cidade natal. Apesar de mostrar que seus comportamentos não variam muito, Nick surpreende ao final do enredo ao escolher ficar com a esposa, mesmo depois de pensar em formas para mostrar a todos o que Amy havia realizado realmente. Assim, no final da história, as características de Nick mudam, fazendo com que ele se torne uma personagem redonda (REIS; LOPES, 1988, p. 219).

A obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2013) é um signo que é interpretado por seus leitores. Sua tradução para o português do Brasil é um novo signo produzido em um novo objeto para diferentes interpretantes (brasileiros). Um livro apresenta duas narrações que podem ser classificadas (PEIRCE, 1990) como qualissigno por causarem sensações ou sentimentos em sua narrativa. A obra também é um sinsigno, porque é um livro. Além disso, é escrito em língua que é aceita pelas pessoas que o recebem, isso o torna um legissigno.

Os narradores de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) estão em conflito e, apesar de contarem a mesma história, apresentam versões diferentes. Os narradores conduzem o leitor pela história por meio de palavras de sua narração e também das falas de personagens. Os narradores em *Gone Girl* (FLYNN, 2012) são personagens que narram os acontecimentos pelos seus pontos de vista.

O discurso é realizado pelo narrador (REIS; LOPES, 1988, p. 61). No caso da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), o discurso é realizado por Amy e Nick. Os narradores de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) efetuam o discurso e são, portanto, os locutores da história, que se dirigem a um alocutário, que é o receptor da obra. Além de realizarem a descrição de forma subjetiva, os narradores de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) também manipulam o leitor para que este escolha um dos focos narrativos apresentados para acreditar.

A narração da história de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) começa em Missouri, porém o casal descreve que o casamento era feliz em Nova York. A mudança de espaço, que é o cenário no qual acontece a ação, que contém sua atmosfera social e psicológica, (REIS; LOPES, 1988) causa uma mudança também social e psicológica das personagens.

A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) se insere no sistema de partida, o norte-americano, e sua tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) está no sistema de chegada, o brasileiro. Dentro da classificação de Jakobson (1959, p. 64-65), a tradução de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) é interlingual na obra *Garota exemplar* (MARTINS, 2013). Além disso, é uma tradução intralingual no roteiro escrito por Gillian Flynn (2013).

A tradução para o português do Brasil, *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), mantém a separação das três partes da obra de partida e também a mesma quantidade de capítulos. A intercalação dos narradores e suas características de narração estão presentes assim como na obra de partida. Na narração da primeira parte da tradução, Amy se apresenta pelos trechos do diário, apenas na segunda e terceira partes que o leitor conhece a narração e entende a

manipulação da primeira parte, assim como na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012). A narração de Nick, nas três partes da tradução, mantém-se simultânea aos acontecimentos.

De acordo com a definição de Sanders (2005), a tradução de *Gone Girl* para o cinema pode ser definida como adaptação. Portanto, são traduções e/ou adaptações de uma obra que envolvem diferentes processos em suas produções. O mundo fílmico envolve vários sistemas e transmite mensagens para diferentes sistemas na tradução intersemiótica. A tradução de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) envolve sistemas culturais, literários e fílmicos norte-americanos e também brasileiros em suas reescrituras.

Conforme Even-Zohar (1990), os sistemas funcionam de forma dinâmica e estão sempre em movimento. Os sistemas não são fixos e podem envolver sistemas diferentes. Assim, uma obra como *Gone Girl* (FLYNN, 2012) pode estar também dentro do sistema cultural e literário e pode estar no sistema do romance. O filme também vai transitar nestes sistemas e entrar no sistema fílmico por meio da adaptação dirigida por David Fincher e escrita por Gillian Flynn, *Gone Girl* (FINCHER, 2014), e alcançar também o sistema brasileiro.

Quando Gillian Flynn produz a própria adaptação de sua obra em formato de roteiro para filme, está adaptando a sua forma de escrever. O sucesso de Flynn faz com que a autora permaneça no cânone literário e com que suas novas obras, como *O adulto* (FLYNN, 2015) e *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006), atinjam também o cânone, pois alcançam também o sucesso nas vendas. Assim, *Gone Girl* (FLYNN, 2012) é uma obra que inova, traz novas perspectivas na narração e no enredo, mas suas adaptações apenas mantêm suas características no cânone.

A narração do roteiro ocorre por meio de *voice over*, ou seja, pela narração de fundo. A divisão do roteiro acontece em cenas, e em algumas cenas há a identificação do dia em que acontece a cena, como no título dos capítulos da obra (FLYNN, 2013) e da tradução (MARTINS, 2012), conforme retratado no ANEXO 1. Por exemplo, na primeira parte, na narração de Nick, no roteiro (FLYNN, 2013) encontra-se o título “TITLE CARD: JULY 5th, 2012 THE MORNING OF”.

Com relação às diferenças e semelhanças entre a obra, a tradução e o roteiro, pode-se destacar que o casal Nick e Amy tem algumas piadas internas sobre as coisas que vivenciam juntos. A primeira piada é de quando eles se conheceram. Amy e Nick se conhecem em uma

festa, ficam juntos e não têm contato até se encontrarem novamente oito meses depois por coincidência na rua. Nick menciona que seu queixo o faz parecer babaca e que ele sorri para que seu rosto não dê uma impressão errada. Na tradução (MARTINS, 2013), essa primeira piada do casal é mantida pelo tradutor. Martins também mantém esta explicação sobre como Nick se sente em relação à impressão que seu queixo passa para as outras pessoas. No roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), a primeira piada interna do casal é representada por um comentário que Amy faz sobre o queixo de Nick, como o queixo dele faz com que Nick pareça um vilão.

Na obra, não é contado por Amy como Nick fez o pedido de casamento ou como foi o noivado do casal. Nick menciona que o casamento foi em uma pequena viagem para a praia, com poucos convidados. Alinhado com a obra, na tradução (MARTINS, 2013), o tradutor escolhe apresentar apenas a menção de Nick sobre o casamento. No roteiro, a proposta de casamento que Nick faz a Amy ocorre na festa de comemoração do lançamento do último livro da série *Amazing Amy*. Esse livro celebra o casamento e a vida familiar de *Amy Exemplar*, que foi escrito por Rand e Marybeth, os pais de Amy. Nick o propõe enquanto alguns repórteres entrevistam Amy e perguntam sobre o que ela pensa do casamento da personagem dos livros.

Os exemplos aqui analisados são trechos selecionados da obra e de suas reescrituras e ilustram a obra como um todo. Primeiro, observa-se o exemplo da obra (FLYNN, 2012), depois de sua tradução (MARTINS, 2013). E, em seguida, analisa-se o exemplo no roteiro apresentado em Tabelas, para manter o formato deste gênero textual, que é acompanhado pela tradução em português realizada pela autora desta dissertação.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), a detetive Boney, que está investigando o desaparecimento de Amy, encontra a foto do casamento na parede. O trecho a seguir de *Gone Girl* (FLYNN, 2012, p. 49) descreve a foto do casamento de Amy e Nick.

#### Exemplo 1 – casamento Nick e Amy – obra

Boney pointed at the wedding portrait on the wall: me in my tux, a block of teeth frozen on my face, my arms curved formally around Amy's waist; Amy, her blond hair tightly coiled and sprayed, her veil blowing in the beach breeze of Cape Cod, her eyes open too wide because she always blinked at the last minute and she was trying so hard not to blink. The day after Independence Day, the sulfur from the fireworks mingling with the ocean salt – summer.

(FLYNN, 2012, p. 49)

Na tradução (MARTINS, 2013, p. 46), o tradutor mantém a descrição da foto de casamento que revela que o evento foi na praia e que Amy se mostra preocupada com as fotos, por isso, ela se mantém com os olhos arregalados para não piscar, como mostra o trecho a seguir:

Exemplo 1 – casamento Nick e Amy – tradução

Boney apontou para o retrato de casamento na parede: eu de smoking, uma fileira de dentes congelada em meu rosto, meus braços curvados formalmente ao redor da cintura de Amy; Amy com seus cabelos louros presos em um coque com laquê, o véu sacudindo à brisa da praia de Cape Cod, os olhos arregalados demais porque ela sempre piscava no último instante e estava se esforçando muito para não piscar. O dia depois do Dia da Independência, o enxofre dos fogos de artifício se misturando à maresia —verão.

(MARTINS, 2013, p. 46)

No roteiro, a narração de Amy leva a um *flashback* de quando Nick faz a proposta de casamento. A cena não mostra o dia de casamento, mas a narradora conta que ela e Nick estavam em um evento do livro de seus pais, então, Nick fingiu ser um jornalista e perguntou sobre a vida de Amy; entre as perguntas, Nick faz a proposta de casamento, como mostra o Exemplo 1 a seguir:

Exemplo 1 – casamento Nick e Amy – roteiro

<p>NICK (CONT'D)</p> <p>However my colleagues inform me that as yet you are not married.</p> <p>AMY</p> <p>I am not.</p> <p>NICK</p> <p>Isn't it time we fixed that?</p> <p>AMY (V.O.)</p> <p>Then the night wasn't so bad anymore.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 18)</p>	<p>NICK (CONTINUAÇÃO)</p> <p>No entanto, meus colegas me informaram que você ainda não é casada.</p> <p>AMY</p> <p>Eu não sou.</p> <p>NICK</p> <p>Não é hora de consertar isso?</p> <p>AMY (V.O.)</p> <p>Então a noite não foi mais tão ruim.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 18, tradução nossa)</p>
---	---

Na obra, quando Nick percebe que precisa fazer alguma coisa para ajudar nas investigações, ele vai ao shopping abandonado atrás de informações com as pessoas que moram nas lojas abandonadas desse lugar. A maioria das pessoas que moram no shopping são usuárias de drogas e desempregadas, que não têm para onde ir. Então, ele se reúne com alguns colegas conhecidos da cidade e seu sogro e juntos vão procurar informações; descobrem, então, que Amy estava procurando uma arma no dia dos namorados porque ela não se sentia segura em sua casa, o que aumenta as suspeitas contra Nick. Na tradução, Martins conserva a descoberta de Amy querer comprar uma arma, alinhado à obra de partida. Entretanto, no roteiro, esta cena é omitida.

Flynn escreve o roteiro (2013) com um *flashback* para fazer acreditar que Nick estava agredindo Amy (a cena mostrada não é real). Eles estão discutindo quando Nick joga Amy no chão, enquanto ela narra que ela começou a ficar com medo do marido e que ele queria machucá-la ainda mais. Em seguida, os detetives vão ao shopping procurar informações, encontram drogados e pegam a informação com um dos traficantes. Nick apenas descobre que Amy estava procurando uma arma quando os detetives o acusam do desaparecimento de Amy e começam a colocá-lo como suspeito. Depois a cena volta para outro *flashback* do diário de Amy, no qual ela escreve como ela sabia que Nick queria o divórcio e não pedia por causa do dinheiro e ela continuava a insistir no casamento porque não queria ter de falar para seus pais a ‘verdade’.

O diário de Amy contém trechos criados pela personagem, assim como é mostrado na cena em que Amy narra uma briga com Nick. O Exemplo 2, a seguir, mostra a cena em que Amy manipula seu leitor a acreditar que Nick é agressivo e usa violência contra ela. Nessa cena, a identificação mostra que o cenário é dentro do quarto dos Dunne e está na noite 92. A descrição da personagem mostra que Nick está se arrumando para sair. Amy narra a cena pelo diário, assim como Flynn a narra na obra literária. Amy narra um momento no qual pede ao marido para que eles pensem em ter um filho para salvar o casamento.

#### Exemplo 2 – discussão Amy e Nick – obra

‘What do you call this, Amy? Huh? What do you call this? This isn’t life, according to Miss Amazing?’

‘It’s not *my* idea of life,’ I said, and he took three big steps toward me, and I thought: *He looks like he’s going to ...* And then he was slamming against me and I was falling.

We both gasped. He held his fist in the other hand and looked like he might cry. He was beyond sorry, he was aghast. But here’s the thing I want to be clear on: I knew what I was doing, I was punching every button on him. I was watching him coil tighter and tighter – I wanted him to finally *say* something, *do*

something. Even if it's bad, even if it's the worst, *do something, Nick*. Don't leave me here like a ghost.

(FLYNN, 2012, p. 264)

Na tradução de Martins (2013), a cena da discussão também mostra que Nick estava pronto para agredir a esposa e que ele não demonstra arrependimento ou culpa:

#### Exemplo 2 – discussão Amy e Nick – tradução

“Como você chama isto, Amy? Hein? Como você chama isto? Isto não é vida segundo a Senhorita Exemplar?”

“Não é *minha* ideia de vida”, eu disse, e ele deu três grandes passos na minha direção e eu pensei: *parece que ele vai...* E então ele estava se jogando contra mim e eu estava caindo.

Ambos ficamos sem ar. Ele fechou a mão em punho e parecia que ia chorar. Ele estava além do triste, estava chocado. Mas eis o que quero deixar claro: eu sabia o que estava fazendo, sabia que estava forçando a barra com ele. Eu o via se fechando cada vez mais — queria que *dissesse* algo finalmente, *fizesse* algo. Mesmo que seja ruim, mesmo que seja o pior, *faça algo, Nick*. Não me deixe aqui como um fantasma.

(MARTINS, 2013, p. 218).

Na cena no roteiro, Nick, além de discutir com Amy, chacoalha a esposa, a empurra e a derruba das escadas. Destacam-se o tom de ironia e a forma como Nick age com Amy, no Exemplo 2:

#### Exemplo 2 – discussão Amy e Nick – roteiro

INT. DUNNE BEDROOM — NIGHT 92 *	INT. QUARTO DUNNE - NOITE 92 *
NICK is primping in front of the mirror.	NICK está se arrumando no espelho.
AMY (V.O.)	AMY (V.O.)
Last night, I went from desperate to pathetic. I became someone I don't even like. The kind of woman I used to mock.	Ontem à noite, eu fui de desesperada a patética. Eu me tornei alguém que eu nem gosto. O tipo de mulher que costumava zombar.
[...]	[...]
GG — Blue Draft 8/29/13 59.	GG - Blue Draft 29/8/13 59.
AMY *	AMY *
You said save. *	Você disse salvar. *

<p>He goes to leave. She puts a hand on the door. *</p> <p>AMY (CONT'D) *</p> <p>You're really just going to walk * out now? You are such a coward. *</p> <p>He grabs her, hard, pushes her from the door. *</p> <p>NICK *</p> <p>Bye. *</p> <p>ANY</p> <p>We can't go on like this. I won't.</p> <p>NICK</p> <p>What, this isn't good enough for Miss Amazing?</p> <p>AMY</p> <p>(blocking door again)</p> <p>It's not even close to good enough.</p> <p>SNAP. NICK shakes her, shoves her. She falls and hits her</p> <p>head—HARD—on the newel post. He stands over her, fists</p> <p>clinched.. .until he takes a breath.</p> <p>NICK</p> <p>Shit. I'm sorry. I'm so sorry.</p> <p>He sits beside her, holds her in his arms.</p> <p>AMY (V.O.)</p> <p>What scared me wasn't that he * pushed me. What scared me was how * much he wanted to hurt me more.</p>	<p>Ele vai embora. Ela coloca a mão na porta. *</p> <p>AMY (CONTINUAÇÃO) *</p> <p>Você realmente vai sair * agora? Você é um covarde. *</p> <p>Ele a agarra com força, a empurra da porta. *</p> <p>NICK*</p> <p>Tchau. *</p> <p>AMY</p> <p>Não podemos continuar assim. Eu não</p> <p>NICK</p> <p>O que, isso não é bom o suficiente para Srta. Exemplar?</p> <p>AMY</p> <p>(bloqueando a porta novamente)</p> <p>Nem é perto de bom o suficiente.</p> <p>SNAP. NICK a sacode, a empurra. Ela cai e bate</p> <p>A cabeça - FORTE – na escada. Ele está de pé sobre ela, punhos</p> <p>cerrados ... até ele respirar.</p> <p>NICK</p> <p>Merda. Eu sinto Muito. Eu sinto muito.</p> <p>Ele se senta ao lado dela, a segura nos braços.</p> <p>AMY (V.O.)</p> <p>O que me assustou não foi que ele * me empurrou. O que me assustou foi como * ele queria me machucar mais.</p>
--	--

<p>What scared me is that I'd finally realized: I am frightened of my own husband.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 57-59)</p>	<p>O que me assustou é que eu finalmente percebi: tenho medo do meu próprio marido.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 57-59, tradução nossa)</p>
---	--

A cena troca de lugar quando o casal começa a discussão e Nick está tentando sair da casa. Eles estão no quarto, descem pelas escadas e chegam na sala. Nick está indo para a porta. Amy tenta convencer o marido a ter um filho porque está se sentindo sozinha e não tem emprego ou algo para fazer, assim, ela não consegue se adaptar à vida na cidade natal de Nick. Como resposta, Nick é agressivo verbalmente e até mesmo fisicamente, empurrando a esposa, que cai no chão. Além de criar uma agressão, Amy mostra que Nick é frio e perigoso, que poderia machucá-la mais. Esta narração é manipulada pela Amy do diário na obra literária, e é mantida tanto na tradução quanto no roteiro.

A mãe de Nick, Maureen, é a razão de Nick e Amy voltarem para a cidade natal de Nick. Ela está com câncer e Nick decide voltar para cuidar dela. Enquanto Maureen estava viva, Amy se mostrava uma nora prestativa e companheira. Quando a sogra pede que Amy a acompanhe no hospital, Amy conta que levava a sogra e ficava com ela durante o tratamento, mas não olhava para as agulhas ou para o sangue. Maureen pede que Amy a acompanhe com algumas amigas para fazer doação de sangue. Ela explica para a sogra e as amigas que não pode fazer a doação por causa de sua fobia de sangue. Este trecho na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) mostra como a narradora expõe seu sentimento às outras personagens e ao leitor:

### Exemplo 3 – medo de Amy – obra

But I know I can't do it. Needles. Blood. I can't do either. I don't really have any other phobias, but those two are solid – I am the girl who swoons at a paper cut. Something about the opening of skin: peeling, slicing, piercing. During chemo with Maureen, I never looked when they put in the needle.

(FLYNN, 2012, p. 210)

Amy cria a fobia de sangue para mostrar que é uma mulher sensível, que não é capaz de se machucar. Ela quer deixar esses registros para incriminar Nick contra uma mulher delicada.

Na tradução deste trecho de *Garota exemplar*, Martins (2013) escolhe manter a ideia de que Amy apresenta fobia de sangue, um sentimento presente no diário:

#### Exemplo 3 – medo de Amy – tradução

Mas sei que não vou conseguir fazer isso. Agulhas. Sangue. Não suporto nenhum dos dois. Na verdade não tenho nenhuma outra fobia, mas essas duas são sólidas — eu sou a garota que desmaia quando corta o dedo com papel. Algo sobre pele se abrindo: descascando, ralando, furando. Durante a quimio com Maureen, eu nunca olhava quando eles enfiavam a agulha.

(MARTINS, 2013, p. 175)

O medo de Amy justifica o exame de gravidez feito com urina, que ela pega do vaso quando convida a vizinha grávida para visitar sua casa. Amy apresenta esse medo para a vizinha e o desejo de ter um filho, mas isso era apenas para incriminar Nick. Além disso, durante as investigações, Nick desconhece esses eventos e isso mostra que ele não se importa com a vida da esposa. Ao demonstrar que não sabe como a esposa é ou o que ela faz, ninguém parece culpado nas investigações.

No roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), o medo de sangue que a personagem Amy apresenta é omitido. Assim, uma fragilidade criada pela personagem, que faz parte do seu planejamento contra o marido, é excluída da adaptação fílmica.

Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Nick percebe que as acusações estão viradas contra ele e decide procurar um advogado. Depois que ele contrata Tanner Bolt e conta a história toda para o advogado, fica decidido que ele deveria romper com sua amante. Nick se encontra com Andie e tenta convencê-la de que eles não podem ficar juntos enquanto sua esposa está desaparecida. A amante não aceita o fim do relacionamento e decide sair de perto de Nick. Ele fica com medo de que alguém a veja e tenta conter a amante, quando ela o morde e ele foge. Depois disso, Nick não consegue ter nenhum contato com ela. Na tradução, esses acontecimentos são mantidos, quando outras pessoas perguntam sobre a marca de mordida, Nick mente falando que “deve ser urticária. Tenho urticária quando estou estressado” (MARTINS, 2013, p. 2013). No roteiro, o momento em que Nick leva a mordida da amante é excluído.

Na obra (FLYNN, 2012), em meio ao caos e às acusações, Nick vai ao bar para fugir um pouco de tudo. Assim que ele começa a beber, uma moça chamada Rebeca se aproxima e eles conversam. Depois, ela confessa que é uma repórter e tenta convencê-lo de fazer uma

entrevista (FLYNN, 2012, p. 399). Ele mostra o seu lado da história ao público em um vídeo feito no celular de Rebecca, no qual ele está bêbado e implora pela volta da sua mulher. Depois desse vídeo, seu advogado decide treiná-lo para uma entrevista na televisão para mostrar que Nick não é responsável pelo desaparecimento da esposa. O encontro de Rebecca com Nick narrado na obra é mantido em sua tradução correspondente (MARTINS, 2013); entretanto, Rebecca não é apresentada no roteiro. Assim, além da personagem, o primeiro vídeo de Nick pedindo a volta de sua esposa também é omitido no roteiro.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), o diário de Amy foi produzido para ser uma prova contra Nick quando ela desaparecesse. Amy mistura coisas que são reais para o casal com mentiras e acusações a Nick. Por exemplo, ela conta nas narrações que Nick prepara uma bebida para o casal e que depois disso ela passa muito mal. Porém, ela confessa para o marido quando volta a sua casa que ela mesma se envenenou e guardou vômito como prova contra ele. O Exemplo 4, a seguir, retrata como Amy criou uma nova personagem, a Amy do diário, para construir seu plano e culpar Nick pelo fracasso do casamento.

#### Exemplo 4 – Amy do diário - obra

‘That was my original plan early on: I’d be a poor, sick wife with repeated episodes, sudden intense bouts of illness, and then it turns out that all those cocktails her husband prepared her ...’

‘Like in the diary.’

‘But I decided attempted murder wasn’t good enough for you. It had to be bigger than that. Still, I couldn’t get the poisoning idea out of my head. I liked the idea of you working up to the murder. Trying the cowardly way first. So I went through with it.’

‘You expect me to believe that?’

‘All that vomit, so shocking. An innocent, frightened wife might have saved some of that vomit, just in case. You can’t blame her, being a little paranoid.’ She gave a satisfied smile. ‘Always have a backup plan to the backup plan.’

‘You actually poisoned yourself.’

‘Nick, please, you’re shocked? I killed myself.’

(FLYNN, 2012, p. 522)

Na tradução, Martins (2013) se mostra alinhado com a obra de partida e mantém que o planejamento de Amy foi muito calculado. Por exemplo, as anotações do diário são formas de incriminar Nick, como indica o Exemplo 4, a seguir:

#### Exemplo 4 – Amy do diário – tradução

— Era meu plano original: eu seria uma pobre esposa doente com episódios repetidos, surtos intensos e repentinos de doenças, e então seria descoberto que todos aqueles coquetéis que meu marido preparara para mim...

— Como no diário.

— Mas decidi que tentativa de homicídio não era o bastante para você. Tinha que ser pior que isso. Ainda assim, não conseguia tirar da cabeça a ideia de envenenamento. Eu gostava da ideia de você evoluir até assassinato. Tentando primeiro o modo covarde. Então fui até o fim.

— Você espera que eu acredite nisso?

— Todo aquele vômito, tão chocante. Uma esposa inocente e assustada poderia ter guardado um pouco daquele vômito, nunca se sabe. Você não poderia culpá-la por ser um pouco paranoica — disse, dando um sorriso satisfeito. — Sempre tenha um plano reserva para o plano reserva.

— Você se envenenou de fato.

— Nick, por favor, você está chocado? Eu me matei.

(MARTINS, 2013, p. 417)

Amy cria na narração de seu diário a ocorrência de um possível envenenamento, que é mantida na tradução da obra. Amy cria essa narração do diário para mostrar que é uma vítima do marido, além da violência física, Nick também tenta envenenar a esposa. Porém, Amy se mostra amável e não acusa Nick em sua narração do diário, apenas cria essa prova para usar contra Nick.

Quando Amy e Nick conversam, Amy confessa as coisas que ela fez para incriminá-lo, como o envenenamento e o vômito; no roteiro essas coisas são omitidas (FLYNN, 2013). Ela admite ter matado para salvar o marido, como mostra o Exemplo 4:

#### Exemplo 4 – Amy do diário – roteiro

NICK	NICK
You're a murderer, Amy. *	Você é uma assassina, Amy. *
AMY	AMY
I'm a fighter. I fought my way back * to you. *	Eu sou uma lutadora. Eu lutei para voltar * para você. *
NICK	NICK

<p>You slit Desi's throat. With a box * cutter. *</p> <p>AMY</p> <p>You begged for me to save your life * on national TV. And I obliged. But * I want that Nick. *</p> <p>NICK *</p> <p>I'm leaving. *</p> <p>AMY *</p> <p>You really think that's smart? *</p> <p>Wounded, raped wife battles her way * back to her husband—and he deserts * her? The media will destroy you. *</p> <p>Your neighbors will shun you. And I * will make sure no one forgets the * pain you caused me.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 151-152)</p>	<p>Você cortou a garganta de Desi. Com um estilete *</p> <p>AMY</p> <p>Você me implorou para salvar sua vida * na TV nacional. E eu fui obrigada. Mas * Eu quero aquele Nick. *</p> <p>NICK *</p> <p>Estou indo embora. *</p> <p>AMY *</p> <p>Você realmente acha isso inteligente? *</p> <p>Esposa ferida e estuprada luta do seu jeito* de volta para o marido - e ele larga * dela? A mídia irá destruí-lo. *</p> <p>Seus vizinhos vão evitar você. E eu * garantirei que ninguém esqueça a * dor que você me causou.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 151-152, tradução nossa)</p>
--	---

Percebe-se que alguns acontecimentos do diário são diferentes no roteiro (FLYNN, 2013), como o possível envenenamento de Amy e sua fobia de sangue. A piada interna do casal de quando eles se conheceram também é diferente na obra (FLYNN, 2012) e no roteiro (FLYNN, 2013). Além da forma como se conheceram, o dia do casamento também é adaptado no roteiro (FLYNN, 2013). A discussão do casal sobre ter um filho e a possível agressão de Nick são adicionadas no roteiro (FLYNN, 2013). Contudo, a briga de Nick com a amante, que causa uma marca na bochecha de mordida, é omitida no roteiro (FLYNN, 2013).

Na obra (FLYNN, 2012), Amy utiliza o diário para manipular acontecimentos que incriminam Nick, esse recurso é mantido em suas duas reescrituras (MARTINS, 2013; FLYNN, 2013). De acordo com os exemplos apresentados, de modo geral, pode-se dizer que a tradução para o português (MARTINS, 2012) tende a se manter alinhada com a obra

literária (FLYNN, 2012), mas, no caso do roteiro, nem sempre ocorre esse alinhamento, pois ocorrem omissões e adaptações na manipulação dos narradores.

## 2.4 Nível microestrutural

De acordo com o modelo de Lambert e Van Gorp (1985), a análise microestrutural observa as escolhas semânticas e sintáticas, a seleção de palavras, os estilos de escrita e as características da narração. Na narração de Amy e Nick, suas escolhas são calculadas a fim de manipular o leitor.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) ocorre a intercalação da narração realizada pelas duas personagens protagonistas, Nick e Amy Dunne. Os narradores de *Gone Girl* (FLYNN, 2013) podem ser classificados como narrador de primeira pessoa ou narrador personagem (REIS; LOPES, 1988).

A narrativa de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) apresenta várias personagens, e as protagonistas são Nick Dunne e Amy Dunne. Outras personagens são introduzidas depois, como a irmã de Nick, Margo Dunne, que informa também sobre seus pais, Bill e Maureen. Nick conhece os detetives que irão investigar o desaparecimento de sua esposa, Rhonda Boney e Jim Gilpin. Os pais de Amy são Rand e Marybeth Elliot, um casal que se mostra sempre unido. Um dos suspeitos para Nick é o ex-namorado de Amy, Desi Collings. A razão de Amy fingir seu desaparecimento e incriminar Nick é a descoberta da amante de Nick, Andie Hardy. Além destes, há também a vizinha do casal, Noelle Hawthorn, que levanta acusações contra Nick durante as investigações. Amy conhece Greta e Jeff quando está morando em uma cabana para esperar a condenação de Nick.

Algumas personagens que são apresentadas na obra (FLYNN, 2012) são mantidas na tradução (MARTINS, 2013), mas são omitidas no roteiro (FLYNN, 2013), como a amiga de infância de Amy, Suzy, que é um dos primeiros alvos de Amy. A mãe de Nick, Maureen Dunne, também não é mencionada no roteiro, tampouco a mãe de Desi Collings, Jacqueline Collings, que acusa Amy pelo assassinato de seu filho. A grande advogada Bolt, Betsy Bolt, também não aparece no roteiro (FLYNN, 2013); ela é a esposa de Tanner Bolt, que é advogado de Nick.

### **2.4.1 *Gone Girl* - Os narradores manipuladores e não confiáveis**

A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) tem dois narradores manipuladores e não confiáveis, sua narrativa é dividida em três partes. Os capítulos na primeira parte são intercalados entre a narração de Nick e os trechos do diário de Amy. Na primeira parte, a narração de Nick é simultânea (REIS; LOPES, 1988, p. 115), pois sua enunciação é simultânea aos acontecimentos; contudo, ocorre a narração intercalada quando Nick lembra de momentos de seu casamento e narra eventos que já aconteceram, caracterizando, assim, a narração ulterior (REIS; LOPES, 1988, p. 117). Já a narração de Amy na primeira parte é a ulterior, pois é realizada pelas suas anotações no diário que são relatos de momentos anteriores à história.

Na sequência são apresentados exemplos da narração de Nick Dunne e da narração de Amy Dunne na obra, na tradução e no roteiro correspondentes. Os exemplos selecionados dessas três obras ilustram os narradores manipuladores e não confiáveis.

#### **2.4.1.1 Narrador personagem: protagonista Nick Dunne**

Um dos narradores protagonistas na obra é Nick Dunne. Ele quer convencer o leitor e se defender das acusações, narrando como as coisas aconteceram conforme sua perspectiva. Nick Dunne é um homem que cresceu na cidade North Carthage, interior de Missouri, e se mudou para Nova York para fazer faculdade; depois, conseguiu um emprego em uma revista e continuou morando na cidade grande.

Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Nick é caracterizado como um homem do interior que espera a decisão das mulheres a sua volta para agir. Assim, muitas vezes, ele fica sem reação ou tem reações negativas para as coisas que acontecem ao seu redor. No filme, Nick é interpretado por Ben Affleck, como mostra a Figura 5, a seguir:

Figura 5 – Nick Dunne



Fonte: Filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014)

Nick Dunne tem uma marca no queixo, característica que atrai Amy. Essa marca no queixo da personagem o faz parecer ‘babaca’. A autora consegue mostrar como Nick é um cara comum, mas convencido de sua beleza. Ele é muito bonito e é consciente de sua beleza, o que o deixa confiante perto de mulheres. Porém, Nick não tem autoconfiança porque acredita que seu rosto mostre uma aparência de alguém ‘babaca’. Ele se descreve como “um rosto que dá vontade de socar” (MARTINS, 2013, p. 42).

Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Nick descreve o momento em que seu sorriso assassino aparece e como lhe preocupa que as pessoas poderiam julgá-lo pelo seu sorriso, mas não se importa com o desaparecimento da esposa. Como mostra o trecho a seguir:

#### Exemplo 5 – sorriso de Nick- obra

The news reports would show Nick Dunne, husband of the missing woman, standing metalically next to his father-in-law, arms crossed, eyes glazed, looking almost bored as Amy’s parents wept. And then worse. My longtime response, the need to remind people I wasn’t a dick, I was a nice guy despite the affectless stare, the haughty, douchebag face.

So there it came, out of nowhere, as Rand begged for his daughter’s return: a killer smile.

(FLYNN, 2012, p. 87)

Na tradução, *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), o tradutor, alinhado à obra, mostra como Nick está pensando no momento em que está acontecendo a conferência com a imprensa para divulgar o desaparecimento de Amy. O narrador Nick mostra que sua

preocupação está no julgamento das pessoas em relação ao seu sorriso assassino, não no discurso que seu sogro está fazendo sobre o desaparecimento da filha. A narração simultânea de Nick permanece tanto na tradução quanto no roteiro, como mostra o Exemplo 5:

Exemplo 5 – sorriso de Nick- tradução

Os noticiários mostrariam Nick Dunne, marido da mulher desaparecida, de pé metalicamente junto ao sogro, braços cruzados, olhos vidrados, parecendo quase entediado, enquanto os pais de Amy choravam. E então, ainda pior. Minha antiga reação, a necessidade de lembrar às pessoas que eu não era um babaca, que era um cara legal apesar do olhar frio, do rosto de babaca pretensioso.

Então lá veio ele, do nada, enquanto Rand implorava pela volta da filha: um sorriso assassino.

(MARTINS, 2013, p. 77)

Exemplo 5 – sorriso de Nick- roteiro

<p>INT. GO'S LIVING ROOM - NIGHT 81</p> <p>Go is nursing a beer.</p> <p>ON TV: ELLEN ABBOTT, blow-dried, red-lipped, leatherjacketed,</p> <p>and in a photo box is NICK and his KILLER SMILE.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 51)</p>	<p>INT. SALA DE ESTAR - NOITE 81</p> <p>Go está tomando uma cerveja.</p> <p>NA TV: ELLEN ABBOTT, cabelo escovado, lábios vermelhos, jaqueta de couro,</p> <p>e em um quadro de foto está NICK e seu SORRISO ASSASSINO.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 51, tradução nossa)</p>
---	--

No roteiro, Nick narra o momento em que está assistindo a TV, na casa de sua irmã Go, e a imagem mostra seu sorriso. A repórter critica a atitude de Nick de sorrir durante a coletiva para encontrar Amy.

Na obra (FLYNN, 2012), a imagem de Nick que Amy narra em seu diário é a de um homem muito lindo. Na tradução, Amy mostra que Nick é um homem “lindo de deixar a pessoa distraída” (MARTINS, 2013, p. 22), além disso, ela afirma que ele é convencido porque sabe disso. Na primeira impressão que Amy tem de Nick, ela o compara com um vilão de filme. Contudo, percebe-se que Amy está atraída por Nick mesmo antes de começar a conhecê-lo. Ela adora o seu nome, fala que ele é comum e legal. No roteiro (FLYNN, 2013), Amy se mostra feliz e distraída ao contar como se sente com Nick.

Nick é escritor, casado com Amy Elliot Dunne. Ele começa sua narração descrevendo como ele pensa na esposa, explicando como a cabeça dela lhe chama a atenção, tanto a forma física como seus pensamentos. A forma como Nick Dunne medita sobre a cabeça de Amy é diferente, mostrando que ele tem pensamentos malignos, como abrir o crânio da esposa. Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), o narrador da primeira cena da obra é Nick Dunne, como mostra o Exemplo 6, a seguir.

#### Exemplo 6 – narração de Nick Dunne – obra

When I think of my wife, I always think of her head. The shape of it, to begin with. The very first time I saw her, it was the back of the head I saw, and there was something lovely about it, the angles of it. Like a shiny, hard corn kernel or a riverbed fossil. She had what the Victorians would call *a finely shaped head*. You could imagine the skull quite easily.

I'd know her head anywhere.

And what's inside it. I think of that, too: her mind. Her brain, all those coils, and her thoughts shuttling through those coils like fast, frantic centipedes. Like a child, I picture opening her skull, unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts. *What are you thinking, Amy?* The question I've asked most often during our marriage, if not out loud, if not to the person who could answer. I suppose these questions storm cloud over every marriage: *What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?*

(FLYNN, 2012, p. 3)

#### Exemplo 6 – narração de Nick Dunne – tradução

Quando penso em minha esposa, penso sempre em sua cabeça. No formato dela, em primeiro lugar. Quando nos conhecemos, foi na parte de trás da cabeça que eu reparei, e havia algo adorável nela, em seus ângulos. Como um grão de milho duro e reluzente, ou um fóssil no leito de um rio. Era o que os vitorianos chamariam de *uma cabeça belamente formada*. Dava para imaginar o crânio com bastante facilidade.

Eu reconheceria sua cabeça em qualquer lugar.

E o que havia dentro dela. Também penso nisso: sua mente. Seu cérebro, todas aquelas espirais, e seus pensamentos disparando por essas espirais como centopeias rápidas e frenéticas. Como uma criança, eu me imagino abrindo seu crânio, desenrolando seu cérebro e vasculhando, tentando capturar e entender seus pensamentos. *No que você está pensando, Amy?* A pergunta que eu fiz com maior frequência durante nosso casamento, embora não em voz alta, não à pessoa que poderia responder. Suponho que essas indagações parem como nuvens negras sobre todos os casamentos: *No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*

(MARTINS, 2013, p. 11)

Na tradução, Martins (2013) mantém a descrição com relação ao que ele pensa da esposa, da cabeça dela e de seus pensamentos. Na obra de partida, Nick não se descreve, fisicamente ou emocionalmente, mas fornece uma descrição de sua esposa. Sua forma de analisar a cabeça da mulher começa pela aparência e formato até entrar nos pensamentos que estariam ali dentro. Nick reflete sobre o que Amy estaria pensando, e pensa em perguntas sobre o casamento, como: “*What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?*” (FLYNN, 2012, p. 3),/ “*No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*” (MARTINS, 2013, p. 11). Entretanto, ressalta-se que algumas dessas perguntas podem parecer estranhas ao leitor em relação ao casamento. Nick questiona, *O que fizemos um ao outro?*<sup>13</sup>, indicando que algo de errado aconteceu no casamento, ou, quando pensa, *Quem é você?*<sup>14</sup>, ele mostra que não conhece a mulher com quem está casado.

Em *Gone Girl* (FLYNN, 2012, p.3), Nick fala do que os vitorianos descreveriam como “a finely shaped head”. A referência aos vitorianos é mantida na tradução (MARTINS, 2013, p.11): “Era o que os vitorianos chamariam de *uma cabeça belamente formada*.”. O narrador segue explicando no primeiro parágrafo como o formato da cabeça de Amy sempre lhe chamou a atenção. No roteiro (FLYNN, 2013), a terceira entrada é o pensamento do narrador de abrir o crânio da esposa. Entretanto, na obra literária, o narrador apresenta esse pensamento como algo normal, o que uma criança também pensaria.

Os questionamentos de Nick sobre a esposa e o casamento ‘pairam como nuvens negras’ em *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013, p. 11). Contudo, observa-se, neste trecho da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), que o narrador escreve de forma informal e utiliza contrações, como: ‘*I’d, what’s, I’ve*’ (FLYNN, 2012, p. 3).

No roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013), Nick está observando a cabeça de sua esposa, que está deitada no seu peito enquanto eles estão acordando juntos. O narrador Nick mostra seus pensamentos por meio de *voice over*, em que sua narração é como uma voz de fundo que conta os pensamentos.

---

<sup>13</sup> “What have we done to each other?”

<sup>14</sup> “Who are you?”

Exemplo 6 - narração de Nick Dunne – roteiro

AI BLACK SCREEN AI	AI TELA PRETA AI
NICK (V.0.)	NICK (V.0.)
When I think of my wife, I always think of her head.	Quando penso em minha esposa, sempre penso em sua cabeça.
FADE IN:	FADE IN:
INT. BEDROOM - SOMETIME	INT. QUARTO - ALGUM TEMPO
We see the back of AMY DUNNE’S HEAD, resting on a pillow.	Vemos a parte de trás da CABEÇA DE AMY DUNNE, descansando em um travesseiro.
NICK (V.0.)	NICK (V.0.)
I picture cracking her lovely skull, unspooling her brain, Nick runs his fingers into Amy’s hair.	Imagino quebrando seu adorável crânio, desenroscando seu cérebro, Nick passa os dedos nos cabelos de Amy.
NICK (V.0.)	NICK (V.0.)
Trying to get answers. He twirls and twirls a lock, a screw tightening.	Tentando obter respostas. Ele gira e gira um fecho, um parafuso apertando.
NICK (V.0.)	NICK (V.0.)
The primal questions of a marriage: What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?	As questões primárias de um casamento: o que você está pensando? Como você está se sentindo? O que fizemos um ao outro?
AMY wakes, turns, gives a look of alarm. *	Amy acorda, vira, olha com alarme. *
BLACK SCREEN”	TELA PRETA ”
(FLYNN, 2013, p. 1)	(FLYNN, 2013, p. 1, tradução nossa)

Esta cena acontece no quarto do casal, sem determinação do momento. Nick narra seus pensamentos através de *voice over*, enquanto observa a cabeça de Amy Dunne, que está descansando no travesseiro. Na obra literária, esses pensamentos de Nick são antecedentes a uma cena em que ele está acordando, que Amy já está na cozinha preparando o café da manhã. Percebe-se que, assim como na obra, a tradução mantém os pensamentos de Nick sobre Amy; entretanto, no roteiro, os pensamentos de Nick são apresentados de forma reduzida, pois algumas das perguntas são omitidas.

No roteiro, Nick começa sua narração com a mesma frase da obra “When I think of my wife, I always think of her head”. Há a descrição do lugar em que a cena acontece “int. Bedroom – sometime” (int. quarto – algum momento) e a descrição do que a câmera mostra, que é a imagem da cabeça de Amy deitada no travesseiro, enquanto Nick narra seus pensamentos sobre o crânio da mulher. Esta cena se encerra com a indicação na tela, que fica preta “BLACK SCREEN”.

Das seis perguntas de Nick na obra apresentadas no Exemplo 6, apenas três estão no roteiro, e são as seguintes: “What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other?”/ “No que você está pensando?”. Na obra, a primeira pergunta é acompanhada do vocativo Amy, enquanto ele pensa na pergunta, ele reflete que não faz essa pergunta para sua esposa. Essa pergunta é repetida quando ele começa a elaborar mais questões sobre o casamento e a esposa. No roteiro, os questionamentos são caracterizados como questões presentes no casamento.

Nick Dunne mostra que seus pensamentos não são românticos, apesar de admirar a cabeça de Amy. Esta narração de Nick é simultânea na obra e também em suas duas reescrituras. Desde o começo da narrativa, Nick mostra que seus sentimentos são mais conturbados que carinhosos. Quando Amy desaparece, Nick não consegue se preocupar com a esposa, ao contrário, sua preocupação é de como se mostrar não culpado para os outros. Logo, o leitor percebe que ninguém pode ser culpado pelo desaparecimento da esposa.

O leitor se depara com o sumiço de Amy e com a investigação para descobrir o que aconteceu. Na primeira parte do romance, o leitor é conduzido a tomar o lado de um dos protagonistas: ou o leitor toma o lado de Amy, e Nick é culpado, ou o lado de Nick, que está sendo incriminado por sua esposa. Contudo, Nick não é um narrador confiável, admite que ele fez algo que outros não podem saber, mente várias vezes e mostra que seus sentimentos e pensamentos são de uma pessoa culpada e egoísta.

Na segunda parte da obra, o leitor descobre que Amy está viva e bem, e que seu desaparecimento era uma vingança para Nick por ter perdido a paixão, desistido do casamento, ter traído. Agora, o leitor deve escolher novamente que lado tomar, o lado de Amy, em que Nick é culpado pela traição e por desistir de Amy, ou o lado de Nick, em que Amy é uma mulher vingativa disposta a aprisionar o marido e culpá-lo por seu homicídio.

Na terceira parte da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Amy retorna para casa a fim de salvar o seu casamento e fazer com que Nick não seja preso. Os pensamentos de Nick com a volta da esposa são os mesmos de quando a obra começa.

Exemplo 7 - o retorno – obra

**NICK DUNNE**

*I remained mostly silent. I was thinking my own questions, the same questions I'd thought for years, the ominous refrain of our marriage: What are you thinking, Amy? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?*

(FLYNN, 2012, p.515-516)

O retorno de Amy a sua casa coloca os narradores protagonistas juntos. A narração intercalada mostra como um narrador descreve os momentos com o outro. No trecho da tradução de *Garota exemplar*, a seguir, Nick mostra sua reação ao observar sua esposa de volta à casa.

Exemplo 7 - o retorno – tradução

**NICK DUNNE**

Fiquei calado a maior parte do tempo. Eu estava elaborando minhas próprias perguntas, as mesmas questões em que passara anos pensando, o sinistro refrão de nosso casamento: *No que você está pensando, Amy? Como está se sentindo?*

(MARTINS, 2013, p. 412-413)

Exemplo 7 - o retorno – roteiro – parte 1

<p>EXT. DUNNE HOUSE - LATE MORNING 246</p> <p>AMY, still in her delicate pink dress, the front of which is</p> <p>covered in dried blood. Her hair is covered in blood. Her</p> <p>face is swiped with it. She is weeping hysterically. The</p>	<p>EXT. DUNNE HOUSE – TARDE DA MANHÃ 246</p> <p>Amy, ainda em seu delicado vestido rosa, cuja frente está</p> <p>coberto de sangue seco. O cabelo dela está coberto de sangue. O rosto</p> <p>está banhado com ele. Ela está chorando histericamente. A</p>
---	---

<p>media go absolutely APESHIT. AMY AMY AMY! Amy holds out her arms to Nick. We see the deep twine rings around her wrists.</p> <p>AMY</p> <p>Nick!</p> <p>A beat. The cameras are capturing everything.</p> <p>NICK</p> <p>Amy!</p> <p>He hugs her fiercely. Cups her face, whispers in her ear:</p> <p>NICK (CONT'D)</p> <p>You fucking bitch.</p> <p>And she faints. Creating: The BEST MEDIA MOMENT OF 2012.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 145)</p>	<p>mídia fica absolutamente AGITADA. AMY AMY AMY! Amy coloca seus braços em Nick. Vemos as cordas profundas em torno de seus pulsos.</p> <p>AMY</p> <p>Nick!</p> <p>Um tique. As câmeras estão capturando tudo.</p> <p>NICK</p> <p>Amy!</p> <p>Ele a abraça ferozmente. Segura o rosto com sussurros no ouvido:</p> <p>NICK (CONTINUAÇÃO)</p> <p>Sua puta do caralho.</p> <p>E ela desmaia. Criando: O MELHOR MOMENTO DE MÍDIA DE 2012.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 145, tradução nossa)</p>
---	--

Essas perguntas da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012, p. 515-516) se repetem em sua tradução (MARTINS, 2013, p. 412-413), quando Amy é liberada pelos investigadores para voltar a sua casa. Nick sabe que a esposa armou tudo contra ele, e seus pensamentos voltam para o começo da narração, no qual o casamento tinha problemas, mas eles estavam juntos.

Figura 6 – O que fizemos um ao outro



Fonte: Filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014)

Figura 7 – O que fizemos um ao outro – cena final



Fonte: Filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014)

Amy finge seu homicídio e incrimina seu próprio marido, mas decide voltar porque Nick a implora em uma entrevista que é divulgada na televisão. Enquanto estava escondida, Amy estava morando na casa de seu ex-namorado, Desy Collins. Amy assassina Desy e cria provas de que ele era seu sequestrador e que ela o havia matado para conseguir fugir. Quando Amy retorna para Nick, as investigações já o culparam pelo seu assassinato, mas ele é

inocentado. Nick precisa continuar o casamento porque Amy ainda tem provas criadas por ela de que ele era um marido agressivo e teria tentado contra a vida dela.

Todos estão chocados com o retorno de Amy, mas Nick apenas retorna seus pensamentos às perguntas do início na sua narração quando ele reencontra a esposa. No roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013), estas são as últimas falas, encerrando com os mesmos questionamentos e unindo o casal na mesma cama, com Nick observando a cabeça de Amy. Ele tenta entender o que ela pensa e todas as coisas que aconteceram para eles estarem neste lugar, assim como na primeira narração de Nick.

Exemplo 7 – o retorno – roteiro – parte 2

<p>INT. BEDROOM - NIGHT 273</p> <p>They lie down side by side on the marital bed. Nick is</p> <p>staring at the back of ~Iny’s head, just as in the opening.</p> <p>NICK (O.S.)</p> <p>What are you thinking? How are you feeling? What have we done to each other? What will we do?</p> <p>Amy turns, and gives him a haunting SMILE. *</p> <p>FADE TO BLACK. *</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 163)</p>	<p>INT. QUARTO - NOITE 273</p> <p>Eles se deitam lado a lado no leito conjugal. Nick está</p> <p>olhando para a parte de trás da cabeça de Amy, assim como na abertura.</p> <p>NICK (O.S.)</p> <p>O que você está pensando? Como você está sentindo?</p> <p>O que fizemos um ao outro?</p> <p>O que faremos?</p> <p>Amy se vira e lhe dá um SORRISO assustador. *</p> <p>ESCURECER. *</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 163, tradução nossa)</p>
---	--

Esta cena do Exemplo 7 é identificada como dentro do quarto e acontece à noite. Nick narra as mesmas perguntas da primeira cena do roteiro, porém, desta vez, Amy o observa e depois sorri para ele, e a cena encerra em tela preta. Portanto, Nick precisa continuar o casamento com Amy para não ser preso.

Nick quer convencer seu leitor de sua narrativa, tenta se defender dos acontecimentos. Quando a amante de Nick surge na história, o narrador utiliza do discurso direto para se

explicar ao seu leitor, para convencê-lo a acreditar que não é necessário parar de gostar dele. Isso é mostrado no Exemplo 8, a seguir:

#### Exemplo 8 – discurso direto de Nick - obra

I have a mistress. Now is the part where I have to tell you I have a mistress and you stop liking me. If you liked me to begin with. I have a pretty, young, very young mistress, and her name is Andie.

I know. It's bad.

(FLYNN, 2012, p. 193)

#### Exemplo 8 – discurso direto de Nick - tradução

Tenho uma amante. Este é o momento em que tenho de contar que tenho uma amante e você para de gostar de mim. Se é que você gostava de mim antes. Tenho uma amante bonita jovem, muito jovem, e seu nome é Andie.

Eu sei. É ruim.

(MARTINS, 2013, p. 161)

O narrador Nick manipula a narração para que o leitor acredite nos acontecimentos como ele os narra. Com o intuito de convencer seu leitor de que é uma boa personagem, o narrador se dirige diretamente ao leitor no momento que sua traição é descoberta ao dizer: “I have a mistress. Now is the part where I have to tell you I have a mistress and you stop liking me. If you liked me to begin with” *Gone Girl* (FLYNN, 2012). Na tradução, *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), esse pensamento de Nick é traduzido como: “Tenho uma amante. Este é o momento em que tenho de contar que tenho uma amante e você para de gostar de mim. Se é que você gostava de mim antes.” (MARTINS, 2013), em que o ‘você’ é um discurso direto ao leitor. No roteiro, Nick encontra com a amante, porém, não se dirige ao receptor com discurso direto como acontece na obra (FLYNN, 2012). Como mostra o exemplo a seguir:

#### Exemplo 8 – discurso direto de Nick - roteiro

INT. GO'S LIVING ROOM - NIGHT 86	INT. SALA DE ESTAR - NOITE 86
NICK is asleep on the couch. The TV flickers on an old '60s	NICK está dormindo no sofá. A TV passa um show dos velhos anos 60

<p>detective show. Just inside his bag, his DISPOSABLE buzzes.</p> <p>INSERT on DISPLAY: im outside open up.</p> <p>BUZZ. Nick wakes. BUZZ. Reads. Jumps up. FLINGS the FRONT</p> <p>door open. Just a quiet, dark street. He runs to the BACK</p> <p>DOOR, FLINGS it OPEN: There is ANDIE, 20, a cheerful fuckdoll</p> <p>of a girl. AMY's beautiful; ANDIE's hot. NICK yanks her in.</p> <p>NICK</p> <p>Andie, shit!</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 53)</p>	<p>de detetive. Apenas dentro de sua bolsa, seu CELULAR vibra.</p> <p>TEXTO na TELA: estou aqui fora.</p> <p>VIBRADO. Nick acorda. VIBRADO. Lê. Salta para cima. VAI a porta da</p> <p>FRENTE aberta. Apenas uma rua tranquila e escura. Ele corre para porta de TRÁS,</p> <p>ABRE: ANDIE, 20, uma alegre boneca sexual</p> <p>de uma garota. Amy é linda; ANDIE é gostosa. NICK a puxa para dentro.</p> <p>NICK</p> <p>Andie, merda!</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 53)</p>
--	---

#### 2.4.1.2 Narradora personagem: protagonista Amy Dunne

A narradora personagem é a protagonista Amy Dunne. Ela nasceu em uma casa de pais psicólogos, que estavam sempre analisando seu comportamento e escrevendo livros sobre a coleção *Amy Exemplar*. Na descrição de Amy em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), observa-se que fisicamente a personagem é muito atraente, magra e tem os cabelos loiros e cacheados. Amy Dunne é interpretada por Rosamund Pike, que tem os cabelos loiros, porém lisos, como mostra a Figura 8:

Figura 8 – Amy Dunne



Fonte: Filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014)

Há uma diferença na personagem Amy no decorrer da história. Na primeira parte da obra literária (FLYNN, 2012), aparece a Amy do diário, que é apaixonada, brincalhona, muito inteligente e linda. Na segunda e terceira partes, Amy é cheia de raiva, vingativa e manipuladora, uma mulher capaz de tudo para mostrar que está certa. Essa mudança de Amy acontece também no casamento, ela começa como uma esposa apaixonada e feliz e, quando eles se mudam, ela se torna fria e calculista. O Exemplo 9 (obra, tradução e roteiro) mostra como Nick mente em sua narração sobre como é a Amy:

#### Exemplo 9 - Amy de hoje - obra

This was my eleventh lie. The Amy of today was abrasive enough to want to hurt, sometimes. I speak specifically of the Amy of today, who was only remotely like the woman I fell in love with. It had been an awful fairy-tale reverse transformation. Over just a few years, the old Amy, the girl of the big laugh and the easy ways, literally shed herself, a pile of skin and soul on the floor, and out stepped this new, brittle, bitter Amy. My wife was no longer my wife but a razor-wire knot daring me to unloop her, and I was not up to the job with my thick, numb, nervous fingers. Country fingers. Flyover fingers untrained in the intricate, dangerous work of *solving Amy*. When I'd hold up the bloody stumps, she'd sigh and turn to her secret mental notebook on which she tallied all my deficiencies, forever noting disappointments, frailties, shortcomings. My old Amy, damn, she was fun. She was funny. She made me laugh. I'd forgotten that. And *she* laughed. From the bottom of her throat, from right behind that small finger-shaped hollow, which is the best place to laugh from. She released her grievances like handfuls of birdseed: They are there, and they are gone.

She was not the thing she became, the thing I feared most: an angry woman. I was not good with angry women. They brought something out in me that was unsavory.

(FLYNN, 2012, p. 66, 67)

Na tradução, Martins se mantém alinhado à obra ao mostrar como Nick mente em sua narração sobre Amy durante as investigações, como mostra o Exemplo 9:

#### Exemplo 9 - Amy de hoje - tradução

Essa era minha décima primeira mentira. A Amy de hoje era agressiva o suficiente para você às vezes querer machucá-la. Falo especificamente da Amy de hoje, que só é remotamente parecida com a mulher por quem me apaixonei. Havia sido uma medonha transformação de conto de fadas às avessas. Em poucos anos, a antiga Amy, a garota da grande gargalhada e do jeito fácil, livrou-se dela mesma, uma pilha de pele e alma no chão, e dali saiu essa nova Amy, tensa e amarga. Minha esposa não era mais minha esposa, mas um nó de arame farpado me intimando a desfazê-lo, e eu não estava à altura do trabalho, com meus dedos grossos insensíveis e nervosos. Dedos caipiras. Dedos não treinados para o intrincado trabalho de resolver Amy. Quando eu erguesse meus cotos ensanguentados, ela suspiraria e pegaria o secreto bloco de anotações mentais em que registrava todos os meus defeitos, para sempre anotando desapontamentos, fragilidades, falhas. Minha antiga Amy, caramba, ela era divertida. Era engraçada. Ela me fazia rir. Eu tinha me esquecido disso. E ela ria. Do fundo da garganta, bem de trás daquele pequeno vazio em forma de dedo que é de onde vem o melhor riso. Ela soltava seus ressentimentos como comida de passarinho. Estão ali, e então desapareceram.

Ela não era a coisa na qual se transformou, a coisa que eu mais temia: uma mulher com raiva. Eu não era bom com mulheres com raiva. Elas despertavam em mim algo repulsivo.

(MARTINS, 2013, p. 60, 61)

Os policiais questionam Nick sobre como é o cotidiano da esposa e o que ela faz. Nick não fala como ela é, também não pensa como ela realmente é, como acontece na obra.

#### Exemplo 9 - Amy de hoje - roteiro

BONEY OK, so you and Amy have been here two years. You tend bar. NICK I own The Bar. I also teach a creative-writing class at MVCC.	BONEY OK, então você e Amy estão aqui há dois anos. Você toma conta do bar. NICK Eu sou dono de O Bar. Eu também ensino aula de redação criativa em MVCC.
--	--

<p>BONEY</p> <p>No kids?</p> <p>NICK</p> <p>No kids.</p> <p>BONEY</p> <p>So what does Amy do, most days?</p> <p>Woman with all those degrees, what does she do?</p> <p>NICK</p> <p>She stays busy.</p> <p>BONEY</p> <p>Doing what?</p> <p>Nick attempts a mental inventory. Fails.</p> <p>NICK</p> <p>She's a big reader.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 21)</p>	<p>BONEY</p> <p>Sem filhos?</p> <p>NICK</p> <p>Sem filhos.</p> <p>BONEY</p> <p>Então, o que Amy faz, na maioria dos dias?</p> <p>Mulher com todos esses diplomas, o que ela faz?</p> <p>NICK</p> <p>Ela fica ocupada.</p> <p>BONEY</p> <p>Fazendo o que?</p> <p>Nick tenta um inventário mental. Falha.</p> <p>NICK</p> <p>Ela é uma grande leitora.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 21, tradução nossa)</p>
---	--

Durante as investigações, quando a polícia pergunta para Nick como a Amy é, ele responde e admite em sua narração que está mentindo. Nick admite, neste trecho da obra e de sua tradução, que mente pelo menos onze vezes em sua narração. Ele confessa que não estava sabendo como lidar com a ‘Amy de hoje’, ou seja, ele não sabe como se relacionar com a própria esposa. Nick justifica as mentiras por não querer falar para a polícia como ele realmente acha que a Amy vinha agindo nos meses anteriores ao desaparecimento e como ele sente falta da ‘antiga Amy’.

Na narração do diário, Amy comprova que ela era como Nick a descreve, uma mulher apaixonada e engraçada, que ria de suas brincadeiras e o fazia feliz. Neste trecho a seguir de *Gone Girl* (FLYNN, 2012, p. 13-14), é possível observar que Amy sorri e cantarola enquanto narra como conheceu Nick. Sua forma de narrar o momento mostra como ela estava apaixonada e como ela mistura o trabalho de escritora para a revista de personalidade com a forma de narrar no diário. O Exemplo 10 mostra a narração ulterior de Amy na obra e em

suas reescrituras; Amy utiliza suas anotações do diário para contar acontecimentos anteriores à narração.

#### Exemplo 10 - Amy conhece Nick - obra

AMY ELLIOTT

JANUARY 8, 2005

– Diary entry –

Tra and la! I am smiling a big adopted-orphan smile as I write this. I am embarrassed at how happy I am, like some Technicolor comic of a teenage girl talking on the phone with my hair in a ponytail, the bubble above my head saying: I met a boy!

But I did. This is a technical, empirical truth. I met a boy, a great, gorgeous dude, a funny, cool-ass guy. Let me set the scene, because it deserves setting for posterity (no, please, I'm not that far gone, posterity! feh). But still. It's not New Year's, but still very much the new year. It's winter: early dark, freezing cold.

Carmen, a newish friend – semi-friend, barely friend, the kind of friend you can't cancel on – has talked me into going out to Brooklyn, to one of her writers' parties. Now, I like a writer party, I like writers, I am the child of writers, I am a writer. I still love scribbling that word – WRITER – any time a form, questionnaire, document asks for my occupation. Fine, I write personality quizzes, I don't write about the Great Issues of the Day, but I think it's fair to say I am a writer. I'm using this journal to get better: to hone my skills, to collect details and observations. To show don't tell and all that other writery crap. (Adopted-orphan smile, I mean, that's not bad, come on.) But really, I do think my quizzes alone qualify me on at least an honorary basis. Right?

At a party you find yourself surrounded by genuine talented writers, employed at high-profile, respected newspapers and magazines. You merely write quizzes for women's rags. When someone asks what you do for a living, you:

- a) Get embarrassed and say, 'I'm just a quiz writer, it's silly stuff!'
- b) Go on the offense: 'I'm a writer now, but I'm considering something more challenging and worthwhile – why, what do you do?'
- c) Take pride in your accomplishments: 'I write personality quizzes using the knowledge gleaned from my master's degree in psychology – oh, and fun fact: I am the inspiration for a beloved children's-book series, I'm sure you know it, Amazing Amy? Yeah, so suck it, snobdouche!'

Answer: C, totally C

(FLYNN, 2012, p. 13-14)

Observa-se que o trecho tem a identificação de quando Nick e Amy se conhecem, assim, a anotação em diário mistura o que acontece no enredo com a criação da personagem Amy. A resposta escolhida por Amy para se descrever é a alternativa C; Martins (2013), na tradução, *Garota Exemplar*, mantém a opção da autora:

## Exemplo 10 - Amy conhece Nick - tradução

AMY ELLIOTT

8 DE JANEIRO DE 2005

### ANOTAÇÃO EM DIÁRIO

Lá lá lá! Estou sorrindo um grande sorriso de órfão adotado enquanto escrevo isto. Tenho até vergonha de estar tão feliz. Como um desenho em tecnicolor de uma adolescente falando ao telefone com os cabelos presos em um rabo de cavalo, o balão em cima de minha cabeça dizendo: Conheci um rapaz!

Mas foi mesmo. Essa é uma verdade técnica, empírica. Conheci um rapaz, um cara fantástico, lindo, um sujeito divertido pacas. Vou descrever a cena, pois ela merece ficar para a posteridade (não, por favor, não estou tão maluca, posteridade! Pff). Ainda assim. Não é a noite da virada, mas ainda estamos bem no comecinho do novo ano. É inverno: escureceu cedo, o frio é congelante.

Carmen, uma nova amiga — semiamiga, pouco amiga, o tipo de amiga com quem você não desmarca —, me convenceu a ir ao Brooklyn, a uma das festas dos seus amigos escritores.

Eu gosto de uma boa festa de escritores, eu gosto de escritores, sou filha de escritores, sou escritora. Ainda adoro rabiscar essa palavra — ESCRITORA — sempre que um formulário, questionário ou documento pergunta qual é minha ocupação. Certo, eu escrevo testes de personalidade, não escrevo sobre as Grandes Questões da Atualidade, mas acho justo dizer que sou escritora. Estou usando este diário para melhorar: para refinar minhas habilidades, coletar detalhes e observações. Para criar imagens e aquelas outras baboseiras de escritores. (Sorriso de órfão adotado não é nada mau, vamos lá.) Mas na verdade eu acho mesmo que meus testes já me classificam pelo menos a título honorário. Certo?

Em uma festa, você se encontra cercada por jornalistas genuinamente talentosos, que trabalham em jornais e revistas respeitados e de alto nível. Você é uma mera redatora de testes para revistas de fofoca. Quando alguém lhe pergunta o que faz da vida, você:

a) Fica constrangida e diz: “Escrevo testes, só, besteira!”

b) Parte para a ofensiva: “Agora sou escritora, mas estou pensando em algo mais desafiador e que valha mais a pena, por quê? O que você faz?”

c) Orgulha-se de suas conquistas: “Escrevo testes de personalidade usando o conhecimento obtido em meu mestrado em psicologia. Ah, e um fato curioso: sou a inspiração para uma adorada série de livros infantis, tenho certeza de que você conhece. Amy Exemplar. É, engole essa, seu otário metido!” Resposta: C, totalmente C.

(MARTINS, 2013, p. 19-20)

A narração da esposa é apresentada, primeiramente, através de anotações do diário. Em cada capítulo da primeira parte da obra, encontra-se a data da anotação. A primeira narração da personagem explica como Amy e Nick se conheceram. A narradora Amy, ao contrário de Nick, conversa com seu leitor, explica seus sentimentos e seus pensamentos.

Assim, permite também que o leitor conheça sua personalidade. Amy mostra sua visão sobre o parceiro, ela está apaixonada e feliz, encantada com o rapaz que acaba de conhecer.

Amy escreve testes de personalidades para uma revista para mulheres. Ela compartilha seus pensamentos com os leitores, mostrando as opções que tem para falar, assim como um teste que faz para a revista. Na obra, *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Amy pensa nas possibilidades do que falar quando ela se apresenta para alguém; suas opções são diferentes formas de falar sobre si e o que ela fez, sendo ‘a’ a opção mais simples e ‘c’ a opção de que ela tem orgulho. Sua escolha é a opção c), na qual a personagem orgulha-se de suas conquistas: “Escrevo testes de personalidade usando o conhecimento obtido em meu mestrado em psicologia. Ah, e um fato curioso: sou a inspiração para uma adorada série de livros infantis, tenho certeza de que você conhece. Amy Exemplar. É, engole essa, seu otário metido!”<sup>15</sup>(MARTINS, 2013, p. 20).

No roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013), Amy está na festa e conhece Nick; quando ele pergunta quem ela é, ela dá as opções para que ele tente descobrir. Entretanto, essas não são as mesmas opções presentes na obra, em que Amy cria possibilidades de diferentes profissões e Nick escolhe qual opção a descreve. A resposta também é a alternativa ‘c’, mas essa opção estaria mais próxima da opção ‘a’ porque simplifica o que Amy é.

Na primeira parte, a narração de Amy no diário permite o desenvolver da sua vida com Nick. As entradas selecionadas contam momentos importantes da vida do casal, começando no dia que se conheceram, quando se reencontraram, o começo do namoro e alguns momentos do casamento. Nos primeiros momentos do casamento, Amy e Nick são felizes, ambos têm emprego, moram em Nova York e curtem a vida sem grandes preocupações. Contudo, eles ficam desempregados e passam a depender do dinheiro de Amy.

No roteiro, este trecho também é identificado primeiramente com a cena na qual Amy escreve no diário, a indicação no roteiro é que a data ‘January 9, 2005’ deve ser mostrada. Assim, o trecho em que o casal se conhece no roteiro apresenta a narração de Amy por *voice over*. É possível observar a identificação física de Amy como uma mulher loira e linda que chama atenção dos rapazes. O trecho é apresentado a seguir (FLYNN, 2013, p. 3-6):

---

<sup>15</sup> “c) Take pride in your accomplishments: ‘I write personality quizzes using the knowledge gleaned from my master’s degree in psychology – oh, and fun fact: I am the inspiration for a beloved children’s-book series, I’m sure you know it, Amazing Amy? Yeah, so suck it, snobdouche!’”

Exemplo 10 - Amy conhece Nick - roteiro

<p>INT. SOMEWHERE - SOMETIME 6</p> <p>CLOSEUP on a PEN, cursiving across a DIARY. The pen is GIRLY, topped with pink feathers. We see at the top: January 8, 2005. We hear the words as we see them written in pink.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>I'm so crazy, stupid happy.</p> <p>INT. BROOKLYN APARTMENT - NIGHT 7</p> <p>AMY ELLIOTT, early 30s, gorgeous, is in a crowded hipster party. Dude-heavy. She weaves her way through the guys.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>I met a boy.</p> <p>She spots her FRIEND deep-flirting a guy, and stops midway, stuck with TWO BEERS. She makes her way toward a table with picked—over food and scans the room for anyone she knows. She spots NICK DUNNE—he spots her.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>A great, gorgeous, sweet, cool-ass guy.</p> <p>Nick weaves his way over. She's setting down her beer.</p> <p>NICK</p> <p>It's dangerous to set down a monk— * brewed Belgian wheat beer when the * party is down to three Beast Lites and a bottle of Pucker.</p> <p>AMY</p>	<p>INT. ALGUM LUGAR - ALGUM TEMPO 6</p> <p>CLOSEUP em uma CANETA, atravessada sob um diário. A caneta é GIRLY, coberta com penas rosa. Vemos no topo: 8 de janeiro de 2005. Ouvimos as palavras como as vemos escritas em rosa.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Eu sou tão louco, feliz estúpido.</p> <p>INT. BROOKLYN APARTAMENTO - NOITE 7</p> <p>Amy Elliot, de 30 anos, linda, está em uma festa hippie lotada. Cara séria. Ela abre caminho entre os caras.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Eu conheci um garoto.</p> <p>Ela vê sua AMIGA flertando com um cara e para no meio do caminho, presa com duas cervejas. Ela caminha em direção a uma mesa com comida colocada e vasculha a sala em busca de alguém que ela conheça. Ela vê NICK DUNNE - ele a vê.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Um cara ótimo, lindo, doce e bacana.</p> <p>Nick abre caminho. Ela está soltando a cerveja.</p> <p>NICK</p> <p>É perigoso deixar um garrafa de— * cerveja de trigo belga quando * a festa tem só três Bites Lites e uma garrafa de Pucker.</p>
---	--

<p>Might attract some desperate characters.</p> <p>[...]</p> <p>NICK</p> <p>So tell me, Amy. Who are you?</p> <p>AMY</p> <p>A. I am an award—winning scrimshander. B. I am a moderately influential warlord. C. I write personality quizzes for magazines.</p> <p>NICK</p> <p>(taking her hand)</p> <p>A. Your fingers are far too * delicate for real scrimshaw work.</p> <p>B. I am a charter subscriber to * Middling Warlord Weekly—I’m sure I’d recognize you. So: C. *</p> <p>AMY</p> <p>And you? Who are you?</p> <p>NICK</p> <p>I’m the guy to save you from all * this awesomeness</p> <p>(FLYNN, 2012, p. 4-6)</p>	<p>AMY</p> <p>Pode atrair alguns personagens desesperados.</p> <p>[...]</p> <p>NICK</p> <p>Então me diga, Amy. Quem é você?</p> <p>AMY</p> <p>R. Sou uma premiada escultora. B. Sou uma guerreira moderadamente influente. C. Escrevo questionários de personalidade para revistas.</p> <p>NICK</p> <p>(pegando a mão dela)</p> <p>R. Seus dedos são muito * delicados para um verdadeiro trabalho de escultura.</p> <p>B. Eu sou um assinante de * Middling Warlord Weekly - tenho certeza te reconheceria. Então: C. *</p> <p>AMY</p> <p>E você? Quem é você?</p> <p>NICK</p> <p>Eu sou o cara para te salvar de toda * essa grandiosidade</p> <p>(FLYNN, 2012, p. 4-6, tradução nossa)</p>
--	---

Amy, na obra literária, (FLYNN, 2012), é muito feliz e apaixonada, ela cantarola ao relatar como conheceu Nick “Tran and la!”. Na tradução (MARTINS, 2013, p. 19), Amy canta “Lá lá lá!” e continua sua narração, feliz e apaixonada. No roteiro (FLYNN, 2013), as indicações são para que Amy esteja anotando no diário, e a sua narração mostra um *flashback* para a cena de como eles se conheceram.

Amy descreve que Nick não procura emprego, gasta o dinheiro com coisas fúteis e que ela precisa ser paciente contra as ignorâncias dele quando ela menciona a falta de esforço dele. Quando a mãe de Nick fica muito doente, Amy narra que ele decide sozinho que eles devem se mudar para sua cidade natal e cuidar da sua mãe. Para Amy, a mudança é muito ruim, ela não é acostumada com a cidade pequena, não tem emprego ou amigos, não se relaciona com a família do marido; basicamente, ela é forçada a ficar em casa e não fazer nada. O dinheiro que ela tinha é usado para a nova casa deles e para Nick comprar um bar, onde ele trabalha junto com a irmã.

Amy mostra o quanto é paciente com Nick, que aceita todas as escolhas do marido e não as questiona, apenas o apoia. Ela fica sozinha em casa e percebe que seu marido está cada vez mais distante e agressivo. Mesmo após a morte da sogra, eles continuam na cidade por escolha de Nick. Como ela não tem ninguém, começa a desejar um filho para ter companhia. Quando menciona a ideia a Nick, ele se mostra verbalmente muito agressivo e até empurra Amy. A partir desta narração, Amy se encontra presa, desconfiada das atitudes do marido e com medo dele.

Assim, o leitor, que precisa tomar um lado dos protagonistas, percebe que Nick é agressivo, egoísta, esconde as coisas e mente várias vezes. Quando Amy desaparece, tomar o seu lado parece apropriado, pois ela é uma mulher boa, que abandonou toda sua vida para ficar com o marido e acabou sozinha em casa e traída. A investigação indica que Nick é o maior suspeito, suas mentiras ficam cada vez mais frequentes e começam a contradizer a narração de Amy.

A primeira pista aparece quando a detetive Boney e o policial Gilpin estão procurando pistas na casa de Nick e Amy. O Exemplo 11 a seguir apresenta a primeira pista:

#### Exemplo 11 – pista do caça ao tesouro 1 – obra

I picture myself as your student,  
With a teacher so handsome and wise  
My mind opens up (not to mention my thighs!)  
If I were your pupil, there'd be no need for flowers  
Maybe just a naughty appointment during your office hours  
So hurry up, get going, please do  
And this time I'll teach you a thing or two.

(FLYNN, 2012, p. 100)

Neste trecho, Amy escreve com dois objetivos. O primeiro objetivo é mostrar que ela está tentando reconquistar o marido por meio do caça ao tesouro que eles realizam em todos os aniversários de casamento. Contudo, seu segundo objetivo, seu mais verdadeiro em todas as pistas do caça ao tesouro, é mostrar para Nick que ela descobriu a traição dele com uma aluna. Amy quer mostrar nas pistas do caça ao tesouro que sabia da traição de uma forma que apenas Nick percebesse.

Quando Amy escreve na pista sobre fingir ser uma aluna com o seu professor, ela quer mostrar como sabia dos encontros de Nick com sua amante no escritório. Na tradução de Martins, a pista também mostra essa dualidade da narração de Amy, alinhada com a obra de partida:

Exemplo 11 – pista do caça tesouro 1 - tradução

Eu me imagino como uma estudante,  
 Com um professor tão belo e brilhante  
 Minha mente se abre (para não falar em minhas coxas!)  
 Se eu fosse sua pupila, não haveria necessidade de flores  
 Talvez apenas um encontro safado nos corredores  
 Então corra, ande logo, por favor  
 E desta vez eu ensinarei uma coisinha ou outra ao meu professor.

(MARTINS, 2013, p. 87)

No roteiro, os policiais estão na casa do casal procurando por pistas do desaparecimento de Amy e encontram um envelope. Nick não está com os policiais quando eles encontram a primeira pista. Portanto, Nick não lê a pista assim que ela é encontrada (FLYNN, 2013, p. 32). A polícia faz a análise do envelope e depois o apresenta para Nick, que explica que a esposa realiza um caça ao tesouro em todo aniversário de casamento deles. No roteiro, a pista do caça ao tesouro tem alguns versos menores:

Exemplo 11 – pista do caça tesouro 1 – roteiro

<p>He takes the clue, doubtfully, dreadfully, and reads.          NICK          “Although this spot couldn’t be~ *</p>	<p>Ele pega a pista, duvidoso, temeroso, e lê.          NICK          "Embora este local não possa ser ~ *</p>
--	--

<p>tighter/it's a cozy room for my * favorite writer" I think I know * this.</p> <p>INT. COLLEGE - DAY 58</p> <p>NICK and BONEY weave past bored summer-school kids. NICK reaches his office, finds his key, steps over a pile of MAIL.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>After-school meeting? Don't mind if * I do...</p> <p>GG - Yellow Revisions 9/27/13 38.</p> <p>59 INT. NICK'S COLLEGE OFFICE - DAY 59</p> <p>It's dust mote-y, messy, CRAMPED.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Maybe I'll teach you a thing or two.</p> <p>The blue ENVELOPE—CLUE TWO—sits in the center of Nick's desk.</p> <p>He gives a glance to BONEY before touching it.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 37-38)</p>	<p>mais apertado / é uma sala aconchegante para o meu * escritor favorito" acho que sei * esta.</p> <p>INT. FACULDADE - DIA 58</p> <p>NICK e BONEY passam por crianças entediadas da escola de verão. NICK chega ao escritório, encontra a chave, passa por cima de uma pilha de CORREIO.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Reunião depois da escola? Não se importa se * Eu fizer...</p> <p>GG - Revisões amarelas 27/9/13 38.</p> <p>59 INT. ESCRITÓRIO DA NICK'S COLLEGE - DIA 59</p> <p>Está muito sujo, bagunçado, CONHECIDO.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Talvez eu te ensine uma coisa ou duas.</p> <p>O ENVELOPE azul - PISTA DOIS - fica no centro da mesa de Nick.</p> <p>Ele lança um olhar para BONEY antes de tocá-lo.</p> <p>(FLYNN, 2013, p. 37-38, tradução nossa)</p>
--	---

Nick lê a pista, pensa e afirma que conseguiu decifrá-la, mas o telespectador não sabe o que está escrito nela. Enquanto eles se encaminham para o local em que estará a próxima pista, a narradora Amy fala a pista por *voice-over*, ou seja, o telespectador recebe a pista por meio da narração da voz da personagem de Amy.

Na segunda parte da obra, Amy mostra que sua narração no diário da primeira parte foi criada como uma prova para incriminar o marido. Ela decide se vingar encenando seu homicídio e deixando pistas para culpar Nick. Sua narração passa a ser introduzida como a de Nick, com a identificação de tempo. A narração mostra os pensamentos de Amy, que admite ter criado vários passos para “se matar” e culpar Nick, e um deles era a criação do diário. Neste trecho, Amy assume a narração simultânea, em que passa a ocorrer no momento dos acontecimentos.

Na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), Amy foge da cidade em que morava com Nick após deixar as provas para incriminar o marido. Amy conta e descreve o planejamento e etapas que realizou para incriminar Nick, como ela fez cada etapa para completar seu plano. O Exemplo 12 mostra como Amy se apresenta ao leitor:

#### Exemplo 12 - narração de Amy Dunne – obra

I'm so much happier now that I'm dead.

Technically, missing. Soon to be presumed dead. But as shorthand, we'll say dead. It's been only a matter of hours, but I feel better already: loose joints, wavy muscles.

At one point this morning, I realized my face felt strange, different. I looked in the rearview mirror – dread Carthage forty-three miles behind me, my smug husband lounging around his sticky bar as mayhem dangled on a thin piano wire just above his shitty, oblivious head – and I realized I was smiling. Ha! That's new.

(FLYNN, 2012, p. 295)

#### Exemplo 12 - narração de Amy Dunne – tradução

Estou muito mais feliz agora que estou morta.

Tecnicamente, desaparecida. Em breve, considerada morta. Mas para simplificar, digamos morta. São apenas horas, mas já me sinto melhor: articulações soltas, músculos relaxados. Em dado momento desta manhã me dei conta de que meu rosto parecia estranho, diferente. Olhei pelo retrovisor — a horrenda Carthage setenta quilômetros atrás de mim, meu marido autossuficiente fazendo hora em seu bar pegajoso enquanto a tragédia balança em uma fina corda de piano logo acima

de sua cabeça alienada de merda — e percebi que estava sorrindo. Rá. Isso é novidade.

(MARTINS, 2013, p. 241-247)

Na tradução, Martins mantém a narração de Amy em que ela faz sua confissão para o leitor. O tradutor escolhe transformar a distância de quarenta e três milhas para setenta quilômetros, privilegiando o leitor da língua de chegada.

No roteiro a confissão de Amy é feita por *voice over*, como mostra a narração do roteiro no Exemplo 12, a seguir:

Exemplo 12 – narração de Amy Dunne – roteiro

<p>BLACK SCREEN</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>I'm so much happier now that I'm dead.</p> <p>FADE IN TO:</p> <p>125 INT. AMY'S FESTIVA - DAY 125</p> <p>AMY is breezing down the highway, picture of freedom, hair flowing in the wind. On the seat next to her, all the PENS from her DIARY entries wobble. Amy grabs the pen from the first DIARY entry—PINK, feathered, silly—and snaps it in two.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Technically, missing. Soon to be presumed dead.</p> <p>126 EXT. HIGHWAY - DAY 126</p> <p>The Festiva zips past a sign: LEAVING NORTH CARTHAGE: Ya'll</p> <p>Come Back Now! The broken PINK pen hits it like gunshot.</p> <p>AMY</p> <p>Gone.</p>	<p>TELA PRETA</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Estou muito mais feliz agora que estou morta.</p> <p>FADE IN TO:</p> <p>125 INT. FESTIVA DE AMY - DIA 125</p> <p>Amy está andando pela estrada, imagem da liberdade, cabelos esvoaçando ao vento. No assento ao lado dela, todas as canetas de suas anotações de DIÁRIO balançam. Amy pega a caneta na primeira entrada do DIÁRIO - PINK, emplumada, boba - e a quebra em duas.</p> <p>AMY (V.0.)</p> <p>Tecnicamente, desaparecida. Em breve será presumida morta.</p> <p>126 EXT. ESTRADA - DIA 126</p> <p>O Festiva passa por uma placa: DEIXANDO NORTH CARTHAGE: Todos</p> <p>voltem agora! A caneta PINK quebrada bate como um tiro.</p> <p>AMY</p>
---	---

(FLYNN, 2013, p. 81)	Sumida.  (FLYNN, 2013, p. 81, tradução nossa)
----------------------	---

Amy mostra que é uma mulher manipuladora, capaz de tirar a própria vida para se vingar da traição do marido. Neste trecho, ela assume sua narrativa fora do diário e mostra que está feliz porque seu plano de vingança está se concretizando como planejado. No roteiro, este trecho é explicado pela seguinte instrução: (FLYNN, 2013, p. 82, tradução nossa): “Rolando a lista de tarefas da Amy, que tem envelhecida por: amassados, manchas de café, uma única gota de sangue. Está em três colunas, com 154 itens, em ordem cronológica. Em 5 de julho de 2012, nas grandes letras maiúsculas está escrito: MATAR AMY.”<sup>16</sup>

A narradora Amy é criativa e se esconde na narração em trechos do diário na primeira parte, para convencer seu leitor de que ela é uma mulher doce e meiga. Contudo, na segunda parte, essa narradora torna-se uma personagem inteligente e controladora. Quando Amy assume que a narração do diário era criação de sua personagem na segunda parte da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), a narradora fala diretamente com o leitor.

A narradora Amy utiliza o discurso direto na sua confissão “I hope you liked Diary Amy. She was meant to be likeable. Meant for someone like you to like her. She’s *easy* to like.” (FLYNN, 2012, p. 319). O destaque na palavra *easy* permanece na palavra *fácil* em *Garota exemplar* (MARTINS, 2013, p. 259) “Espero que você tenha gostado da Amy do Diário. A intenção era que ela fosse amável. Que alguém como você gostasse dela. É *fácil* gostar dela”.

Os dois narradores da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) utilizam seu discurso para manipular o leitor a acreditar na sua história. Os acontecimentos são os mesmos em suas narrativas, mas um deseja culpar o outro pelos fatos que levaram ao fracasso do casamento, como a traição, o problema com dinheiro e, até mesmo, o desaparecimento de Amy.

Quando Amy assume sua narrativa, na segunda parte da obra, ela admite que a Amy do diário era sua criação e que as pistas do caça ao tesouro também eram para incriminar Nick. Além disso, a narradora admite que a Amy que ela era quando conheceu Nick também era criação própria. Ela criou uma imagem de ‘Cool Girl’, ou seja, ‘Garota Legal’, que sabia

<sup>16</sup> “A scroll down Amy’s to-do list, which is aged: wrinkles, coffee splotches, a single drop of blood. It is in three columns, 154 items long, in chronological order. On July, 5, 2012, in the largest block letters it reads: KILL AMY.”

que agradaria Nick para conquistá-lo e, quando ela foi se transformando no seu verdadeiro eu, Nick foi se distanciando e o casamento deles foi morrendo, como mostra este trecho da narração de Amy em *Gone Girl*:

#### Exemplo 13 – *Garota Legal* - obra

That night at the Brooklyn party, I was playing the girl who was in style, the girl a man like Nick wants: the Cool Girl. Men always say that as the defining compliment, don't they? *She's a cool girl*. Being the Cool Girl means I am a hot, brilliant, funny woman who adores football, poker, dirty jokes, and burping, who plays video games, drinks cheap beer, loves threesomes and anal sex, and jams hot dogs and hamburgers into her mouth like she's hosting the world's biggest culinary gang bang while somehow maintaining a size 2, because Cool Girls are above all hot. Hot and understanding. Cool Girls never get angry; they only smile in a chagrined, loving manner and let their men do whatever they want. *Go ahead, shit on me, I don't mind, I'm the Cool Girl*.

(FLYNN, 2012, p. 299-301)

Na tradução, Martins (2013) mantém a narrativa crítica de Amy. O discurso da Garota Legal mostra como a personagem de Amy é calculista, seu comportamento é formado conforme as pessoas com quem ela convive:

#### Exemplo 13 – *Garota Legal* - tradução

Naquela noite da festa no Brooklyn eu estava interpretando a garota que tem estilo, a garota que um homem como Nick quer: a Garota Legal. Os homens sempre dizem isso como o elogio definidor, não é? *Ela é uma garota legal*. Ser a Garota Legal significa que eu sou uma mulher gostosa, brilhante, divertida, que adora futebol, pôquer, piadas indecentes e arrotos, que joga video game, bebe cerveja barata, adora *ménage à trois* e sexo anal e enfia cachorros-quentes e hambúrgueres na boca como se fosse anfitriã da maior orgia gastronômica do mundo ao mesmo tempo em que de alguma forma mantém um manequim 36, porque Garotas Legais são acima de tudo gostosas. Gostosas e compreensivas. Garotas Legais nunca ficam com raiva. Apenas sorriem de uma forma desapontada e amorosa e deixam seus homens fazerem o que quiserem. *Vá em frente, me sacaneie, não ligo, sou a Garota Legal*.

(MARTINS, 2013, p. 244, 245)

Na tradução, Martins (2013) retrata que Amy, para ser a garota legal, teve que se adaptar ao que Nick queria em uma mulher. Ao se transformar e fingir que era essa mulher que ele desejava, Amy guarda consigo rancor e decepção. Quando ela mostra quem realmente é, percebe que foi o momento em que todo o ódio começou. Entretanto, Nick não fica satisfeito com as mudanças da mulher, e ela não aguenta mais fingir ser a garota legal para agradar aos seus desejos.

Além de admitir que Amy fingia ser a Garota Legal para Nick, ela também afirma que essa atitude é o que todas as mulheres fazem nos relacionamentos, ou nos começos, ou seja, as mulheres se transformam para agradar um homem. As mulheres percebem o que o homem quer, fingem gostar das mesmas coisas e não reclamem de nada, para se tornar uma Garota Legal. A Garota Legal não pode ser ela mesma de verdade, ela precisa agir e pensar para ser o que ela acha que o companheiro quer que ela seja.

No roteiro, a cena que Amy narra como toda mulher se passa pela Garota Legal para agradar aos homens” revela a transformação de Amy. Amy mostra sua revolta por ter agradado a Nick e ter se tornado a Garota Legal que ele queria.

Exemplo 13 – *Garota Legal* – roteiro

<p>TITLE CARD: *</p> <p>JULY, 5, 2012 *</p> <p>1:17 PM *</p> <p>TWO HOURS GONE *</p> <p>From her plastic bag, she removes SCISSORS and begins angrily *</p> <p>sawing off her hair. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>Nick loved a girl I was pretending *</p> <p>to be. Cool Girl. Men always use *</p> <p>that as the defining compliment, *</p> <p>don't they? She's a cool girl. *</p> <p>She unpacks hair DYE, dons the dye gloves, SQUIRTS. *</p> <p>GG - Blue Draft - 8/29/13 87.</p> <p>AMY (V.0.) *</p>	<p>CARTÃO DE TÍTULO: *</p> <p>5 DE JULHO DE 2012 *</p> <p>13:17 *</p> <p>Duas horas depois *</p> <p>De sua sacola plástica, ela remove uma TESOURA e começa com raiva *</p> <p>serrar seus cabelos. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>Nick amava uma garota que eu estava fingindo *</p> <p>ser. Garota legal. Os homens sempre usam *</p> <p>como elogio definidor não é? Ela é uma garota legal. *</p> <p>Ela desembala a tinta do cabelo, veste as luvas, ESGUINCHA. *</p> <p>GG - Blue Draft - 29/8/13 87.</p> <p>AMY (V.0.) *</p>
---	---

<p>Cool Girl is fun. Cool Girl is * game. Cool Girl is hot. *</p> <p>Dye packed on her head, Amy deposits the long blonde hair * cuttings into a Ziploc marked AMY HAIR. She eats a candy bar. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>Cool Girl never gets angry at her * man. *</p> <p>She sheds her tight jeans, SIZE 2, and her Spanx, ref astens *</p> <p>her MONEYBELT and puts on a sundress, SIZE 8, her extra flesh * filling it easily. She shampoos her hair, rinses, brushes. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>She only smiles in a chagrined, * loving manner and then presents her * mouth for fucking. Go ahead I Cum on * me! I don't mind, I'm Cool Girl. (FLYNN, 2013, p. 86-87)</p>	<p>Garota legal é divertido. Garota legal é * jogo. Garota legal é gostosa. *</p> <p>Tinta na cabeça, Amy deposita os longos cabelos loiros * em um Ziploc marcado com AMY HAIR. Ela come uma barra de chocolate. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>Garota legal nunca fica com raiva do seu * homem. *</p> <p>Ela veste seu jeans apertado, TAMANHO P, e seu Spanx, reabastece* seu cinto de DINHEIRO e veste um vestido de verão, TAMANHO G, sua carne extra * preenchendo-o facilmente. Ela lava os cabelos, enxágua, escova. *</p> <p>AMY (V.0.) *</p> <p>Ela apenas sorri de desgosto, * de forma carinhosa e depois a apresenta * boca pra foder. Vá em frente I goze em * mim! Não me importo, eu sou a garota legal. (FLYNN, 2013, p. 86-87, tradução nossa)</p>
---	---

Amy quer o controle do relacionamento e o consegue quando retorna a sua casa depois de incriminar seu marido pelo seu homicídio. Amy, inicialmente, é a garota legal, romântica e encantadora, que se mostra apaixonada pelo marido. Quando ela começa a mostrar quem realmente é, Nick desiste do casamento e procura uma amante. Contudo, o casal fica junto no final do romance.

O leitor de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) conhece Amy como a Garota Legal na narração do diário na primeira parte da obra; o mesmo acontece na tradução *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013). No roteiro, Amy como a Garota Legal é retratada também pela narração de Amy no diário, com o uso do recurso de *voice over* (V.O.). O receptor se relaciona tanto com Amy quanto com Nick, quando percebe as mudanças de sua personalidade e entende o que leva a personagem a fazer essas mudanças.

Gillian Flynn permite que o receptor da adaptação fílmica possa encontrar no roteiro (2013) as personagens da obra literária (FLYNN, 2012), com suas características marcantes. Por exemplo, as personagens protagonistas mantêm sua manipulação com relação ao seu público, por meio da narração. Na obra literária a narração de primeira pessoa permite a narração não confiável e manipuladora de Nick e Amy, assim como ocorre na tradução em português (MARTINS, 2013). No roteiro, o *voice over* permite que a narração de primeira pessoa também aconteça, juntamente com as falas nas cenas.

## 2.5 Nível contexto sistêmico

No nível contexto sistêmico do modelo de Lambert e Van Gorp (1985), abordam-se a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e suas duas reescrituras para tratar das relações intertextuais de dois sistemas culturais, quais sejam Brasil e Estados Unidos, em que essas obras são publicadas. Além disso, analisam-se a contextualização da autora Gillian Flynn e uma entrevista de Flynn para o Clube do livro de Richard e Judy em 2013 (ANEXO 2). Observam-se elementos de sua obra, como a criação das personagens e o contexto da história. Em outras palavras, verifica-se como a referida obra se integra no sistema literário e cultural de partida (americano) e de chegada (brasileiro).

Gillian Flynn trabalhou com jornalismo e depois começou a escrever os seus livros, que envolvem mistérios e dramas. Flynn também trabalha na adaptação de suas obras literárias para produções cinematográficas, como em *Gone Girl* (FINCHER, 2014), na série *Sharp Objects* (VALLÉE, 2018) e no filme *Dark Places* (PAQUEST-BRENNER, 2015). O sítio da editora Intrínseca apresenta as seguintes informações da autora:

**Gillian Flynn** é jornalista e trabalhou por dez anos como crítica de cinema e TV para a *Entertainment Weekly* antes de se dedicar integralmente à carreira de escritora,

Nascida no Missouri e formada em jornalismo e inglês pela Universidade do Kansas, escreveu durante dois anos para uma revista de negócios na Califórnia e concluiu um mestrado em jornalismo na Northwestern University, em Chicago.

É autora de *O adulto*, *Lugares escuros* e dos premiados *Garota exemplar* e *Objetos cortantes*, que juntos já venderam mais de 200 mil exemplares no Brasil. Seus livros foram publicados em vinte e oito países. Atualmente, Gillian mora em Chicago com o marido e o filho.

O blog de Gillian Flynn em sua página inicial apresenta o *teaser* da série da HBO (2018), que é baseada na obra literária *Sharp Objects* (2006), e com roteiro da própria Gillian Flynn. Na mesma página, está a propaganda da obra literária *Sharp Objects* (FLYNN, 2006) e o *hiperlink*, ou seja, o endereço *online* para adquirir a obra. No final da página do blog, há a opção de se inscrever para receber notícias do blog.

O blog de Flynn também apresenta o resumo de todas as obras da autora: *Sharp Objects*, *Gone Girl*, *Dark Places*, *The Grownup*, *The complete Gillian Flynn* (coletânea com *Gone Girl*, *Dark Places*, *Sharp Objects*); os artigos de Gillian Flynn; as novidades e os artigos em jornais e revistas que mencionam a autora e suas obras. Cada obra literária tem uma página no blog com o primeiro capítulo da obra e algumas perguntas para guiar o leitor. Essa página também contém o trailer do filme e da série nas páginas das obras que foram adaptadas para o meio semiótico. Apresenta, também, as críticas de jornais e revistas norte-americanos, como *The Chicago Tribune*, *Chicago Sun-Times*, *People*, *Time*, *New York Times*, *Washington Post*, bem como a crítica de outros autores de prestígio, como Stephen King, autor de *It* (1986), *O Iluminado* (1977) e outras; Artur Phillips, autor de *The Tragedy of Arthur* (2011); Scott Smith, autor de *The Ruins and A Simple Plan* (2006) e outros.

A contracapa da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) apresenta as seguintes críticas de revistas e jornais de prestígio dos Estados Unidos: *Entertainment Week* afirma que a obra é "Um suspense engenhoso e trapaceiro... distorcido e selvagem",<sup>17</sup> que possibilita ao leitor ter curiosidade no suspense. *Boston Globe* indica a leitura da obra e explica que é: "Perversamente tramado e surpreendentemente pensativo, esta é uma leitura incrivelmente boa."<sup>18</sup> *Vanity Fair* entende que *Gone Girl* (FLYNN, 2013) é "Impiedosamente divertido."<sup>19</sup> e *People* instiga o leitor ao declarar: Irresistível ... Vai te dar arrepios e mantê-lo ansioso até a última página.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> "An ingenious and viperish thriller... twisted and wild."

<sup>18</sup> "Wickedly plotted and surprisingly thoughtful, this is a terrifically good read."

<sup>19</sup> "Mercilessly entertaining."

<sup>20</sup> "Irresistible... Will give you the creeps and keep you on edge until the last page."

A crítica da contracapa mostra que *Gone Girl* (FLYNN, 2012) é bem recebida pelos jornais e revistas dos Estados Unidos. A obra é qualificada como divertida e irresistível, instigando a realizar a leitura e se envolver na história.

Segundo blog de Flynn, a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) recebeu prêmios e nomeações nos Estados Unidos e em outros países (Reino Unido, França). Entre os prêmios, estão: *A People Magazine Best Book of the Year; New York Times Janet Maslin's 10 Favorite Books of 2012; Edgar Award Nominee for Best Novel; Anthony Award Nominee for Best Novel; Starred Publisher's Weekly, Booklist, Kirkus, Library Journal reviews; Entertainment Weekly's Entertainer of the Year, 2012; International Author of the Year, 2013 (National Book Awards, UK); Winner of the Grand Prix des Lectrices de Elle (France); Amazon and Barnes & Noble Best Books of the Year; Nominated for the Women's Prize for Fiction, IMPAC Award and Shirley Jackson Award; e Strand Critics Award nominee.*

De acordo com o sítio *PublishNews*, a tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013), publicada pela editora Intrínseca, foi o 16º livro mais vendido da editora em 2014, com 16.415 exemplares vendidos. Dentre os livros mais vendidos de ficção, *Garota exemplar* alcançou o oitavo lugar. O ranking é feito com pesquisa em determinadas livrarias do Brasil.

Segundo a editora Intrínseca, as obras *Objetos cortantes* (FLYNN, 2006) e *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) venderam mais de 200 mil exemplares no sistema cultural brasileiro. Conforme o sítio da editora Intrínseca (2013) menciona:

Em menos de uma semana, *Garota exemplar* chegou à lista de livros mais vendidos — e estreou em 6º lugar. O *thriller* de Gillian Flynn também está entre os e-books mais vendidos do país: ocupa a 1ª posição nos rankings da Kobo/Cultura e da Gato Sabido e está em 3º lugar na Amazon.

As críticas de jornais e revistas citadas na contracapa de *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) são diferentes das críticas de *Gone Girl* (FLYNN, 2012). *The New York Times* é um jornal estadunidense e *People, Entertainment Weekly, The New Yorker, Time* são revistas também do sistema cultural dos Estados Unidos. Assim, as críticas presentes na tradução brasileira não são do sistema cultural brasileiro, mas, sim, do sistema cultural norte-americano, de revistas e jornais de prestígio do sistema cultural de partida. Contudo, as críticas presentes na contracapa de *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) não são traduções das críticas apresentadas na contracapa de *Gone Girl* (FLYNN, 2012).

O jornal dos Estados Unidos *The New York Times* afirma que o livro é “Contudente, ardidoso, arrebatador. Um livro inteligente, cheio de camadas e com personagens extremamente bem construídos”. Enquanto uma das revistas americanas mais conhecidas, *Times*, influencia o receptor dizendo “O retrato de um casamento tão aterrorizante que vai fazer você passar um bom tempo pensando em quem realmente é a pessoa que está ao seu lado na cama”. Outro jornal, *The New Yorker*, afirma que o livro é “Um *thriller* envolvente, o retrato magistral do desenrolar de um casamento”.

A crítica na tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) da revista *Entertainment Weekly* inicia como na crítica da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), contudo continua com a afirmação: “Engenhoso e perverso. Uma leitura de tirar o fôlego, *Garota exemplar* mostra, por meio de reviravoltas e estranhezas, as tênues relações de poder entre homens e mulheres e como muitas vezes os casais estão à mercê de forças além de seu controle.”

Por fim, também aparece a crítica da revista *People*, que menciona Alfred Hitchcock, diretor e produtor britânico, para os leitores brasileiros, declarando que “Com uma trama digna de Alfred Hitchcock, *Garota exemplar* vasculha os recônditos mais sombrios da psique humana. Uma leitura deliciosa, que vai prendê-lo até a última página”.

Obras de autores diversos são, muitas vezes, usadas para inspirar a produção de filmes, que têm ligação direta com a literatura, pois são conectados com o imaginável e o real presentes em dada produção literária. Dentre os filmes inspirados em obras literárias, encontra-se o caso em análise desta dissertação: *Gone Girl*, da escritora Gillian Flynn, que foi publicado pela editora Crown em Nova York, conforme já mencionado. O filme foi dirigido por David Fincher com o roteiro elaborado por Gillian Flynn, lançado nos cinemas brasileiros em outubro de 2014, pelo estúdio de cinema Fox Film.

*Gone Girl* (FINCHER, 2014) recebeu os prêmios de *Empire Award*: melhor atriz, para Rosamund Pike, em 2015, *Critic’s Choice Award*: melhor roteiro adaptado, para Gillian Flynn, em 2015 e também *People’s Choice Award: Thriller Favorito*, 2015. O filme é classificado como um *thriller*, suspense, romance; drama; mistério. O filme *Garota Exemplar* foi lançado em 2 de outubro de 2014 nos cinemas do Brasil.

Gillian Flynn, em uma entrevista (ANEXO 2) em 2013 para o Clube de livro de Richard e Judy, do Reino Unido, declara que ela escolheu escrever sobre casamento para abordar as mudanças de comportamento de uma pessoa em um relacionamento. A dualidade

entre o casal mostra que ambos sofrem com suas próprias mudanças e com as mudanças do outro. A autora defende que toda pessoa se apresenta primeiramente com suas melhores características e oculta seus defeitos para conquistar essa outra pessoa, mas que, com o tempo, as pessoas se tornam como elas realmente são.

Na entrevista, Flynn afirma que a escolha de um casal protagonista também está relacionada à escolha de ter dois narradores. Desde o começo de seu planejamento, Gillian Flynn gostaria que os narradores fossem não confiáveis, de modo que o leitor tivesse a sensação de ser enganado, assim como quando escuta uma história manipulada de uma pessoa. A autora (FLYNN, 2013) explica que:

Eu sabia que, essa estrutura, eu queria isso; ele disse, ela disse e assim. E eu queria que eles fossem narradores não confiáveis. Eu amo essa sensação de inquietação que você tem quando você começa a pensar ‘ah, essa pessoa que eu confiei pode não ser confiável.’<sup>21</sup>

Portanto, as personagens protagonistas não foram criadas por Flynn para serem identificadas com alguém ou amigáveis. O que Flynn deseja é apenas que os receptores entendam o que causa as ações de suas personagens. Contudo, Flynn admite que há semelhanças entre ela e Nick, o protagonista, pois “Nick tem um pouco a ver comigo porque eu também comecei a vida como jornalista e muito imersa na cultura pop, escrevi para a *Entertainment Weekly* por muitos anos aqui nos Estados Unidos”.<sup>22</sup>

Seus protagonistas têm justificativas para suas atitudes que podem ser consideradas cruéis, e a infância de ambos é apresentada com problemas na criação. Além disso, Nick e Amy são pessoas inteligentes, que pensam e controlam seus sentimentos para tomar suas atitudes “eu entendo de onde os dois vem e eu acho que há certas coisas que eu gosto neles. Cada um tem senso de humor e são pessoas muito inteligentes. E mesmo que eles estejam fazendo coisas terríveis, eu entendo de onde eles vêm.”<sup>23</sup> Entender as personagens e por que elas fazem as coisas que fazem é o que Gillian Flynn busca. Apesar de suas características, Amy e Nick não foram criados para serem heróis ou vilões. Gillian Flynn criou suas

---

<sup>21</sup> “I knew that in one that structure and I wanted it that he said she said back and forth. And I wanted them to be unreliable narrators. I’ve always loved, I’ve always loved unreliable narrators. I love that sense of unease you get when you’re when you start thinking ‘oh, this person I’ve trusted myself with might not be trustworthy’.”

<sup>22</sup> “Nick has a little bit to do with me because I also you know I started life as a journalist myself and very immersed in pop culture I wrote for *Entertainment Weekly* for many years here in the States.”

<sup>23</sup> “I get where they’re both coming from and I though certain things I like about them. They each have a sense of humor and they each are very smart people. And even though they’re doing these awful sort of things, I understand where they’re coming from.”

personagens de forma que suas atitudes fossem entendidas pelos receptores. A autora afirma que não precisa que aceitem ou rejeitem suas personagens, não precisam gostar deles, mas entendê-los.

Um tópico muito importante da história de *Gone Girl* (FLYNN, 2013) é o desemprego. Nick e Amy perdem seus empregos e são forçados a voltarem para a pequena cidade de Nick, lugar que sofre com o grande shopping que faliu e deixou vários cidadãos desempregados. Flynn afirma que inicialmente a história aconteceria em Chicago, onde a autora mora. Contudo, devido ao tema da crise e do desemprego, ela decidiu realocar a história para um lugar pequeno e desconhecido.

Além da perda de seus empregos, Amy e Nick sofrem com a doença da mãe de Nick e, posteriormente, com sua morte. O pai de Nick apresenta problemas mentais, além de ser extremamente machista e ignorante. Amy e Nick enfrentam vários problemas e também as mudanças em cada um, pois, com a mudança de cidade, também ocorreram mudanças em seus comportamentos.

De acordo com o modelo de Lambert e Van Gorp (1985), observa-se que a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e suas reescrituras compartilham várias semelhanças. Nos dados preliminares, destaca-se que a obra (FLYNN, 2012) e a tradução (MARTINS, 2013) têm as capas parecidas, com fundo preto e título e nome da autora, apesar de as críticas na contracapa não serem iguais, são todas de jornais e revistas do sistema cultural norte-americano; a obra e sua tradução têm a mesma quantidade de capítulos, contudo, o roteiro é separado em cena. No nível macroestrutural, a obra e suas reescrituras mantêm a intercalação dos narradores manipuladores, porém algumas cenas são adaptadas ou omitidas. No nível microestrutural, a narração de Nick e Amy é analisada na obra e em suas reescrituras; conclui-se que a manipulação dos narradores se vale de diferentes características, como a narração simultânea e ulterior. Por fim, o contexto sistêmico apresenta a autora Gillian Flynn e a interpretação de sua obra e de seus narradores. A obra da autora e sua tradução têm prestígio e são bem recepcionadas nos sistemas culturais americano e brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação abordou como os narradores manipuladores e não confiáveis de *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foram apresentados na sua tradução correspondente, *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013), e no seu roteiro correspondente, *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Os dois narradores, que são personagens protagonistas, da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) se utilizaram da narração intercalada para manipular o leitor a acreditar na história conforme foi apresentada por cada um dos narradores. O romance em questão, escrito por uma mulher, mostrou um lado feminino inovador por ser romântico e controlador ao ponto de ser psicótico, e um lado masculino que mentiu e se humilhou para ter sua mulher.

A análise da obra de partida e de suas duas reescrituras foi realizada com base no modelo teórico-metodológico de Lambert e Van Gorp (1985), o qual possibilitou descrever, analisar e compreender de forma mais ampla duas novas obras e sua obra correspondente de partida do ponto de vista sociocultural. Na análise dos dados preliminares, verificou-se que a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e sua tradução para o português do Brasil (MARTINS, 2013) tiveram características semelhantes, no que se refere à quantidade de capítulos e à imagem da capa e da contracapa. Contudo, o roteiro (FLYNN, 2013), que é uma reescritura da obra em novo formato de texto (MCSILL; SCHUCK, 2016), foi dividido em cenas. Analisou-se obra (FLYNN, 2012) e a tradução em formatos impressos, mas o roteiro estava em formato digital.

No nível macroestrutural, verificou-se que a obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), sua tradução *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013) e o roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013) tenderam a manter as características da obra de partida. Além disso, a narração intercalada de primeira pessoa das personagens protagonistas estava tanto na obra quanto em suas reescrituras. A quantidade de capítulos e seus acontecimentos foi a mesma na obra de partida e em sua tradução (MARTINS, 2013); contudo, no roteiro (FLYNN, 2013), alguns acontecimentos foram omitidos, por exemplo, o medo de sangue de Amy, algumas incriminações de Amy contra Nick e, também, algumas personagens, como Maureen.

Na análise macroestrutural, apresentou-se os exemplos que mostraram as diferenças e semelhanças da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) e suas duas reescrituras. No Exemplo 1, o dia do casamento de Amy e Nick na obra e em sua tradução foi descrito pelo retrato do

casamento na praia, enquanto que, no roteiro, a proposta de Nick aconteceu através de um *flashback*, no evento do livro *Amazing Amy*. No Exemplo 2 ocorreu a manipulação de Amy e a adaptação da discussão de Amy e Nick pois na obra e na tradução eles apenas discutiram sobre ter filhos e como está o casamento; no roteiro, Nick agrediu a esposa e não demonstrou culpa. No Exemplo 3, a obra mostrou a ocorrência de uma das formas de manipulação de Amy, que se referiu ao seu medo de sangue, que foi mantido na tradução; no roteiro essa manipulação foi omitida. No Exemplo 4, Amy confessou sua manipulação para Nick, como no caso do diário, da tentativa de envenenamento e assassinato, que foi semelhante tanto na obra quanto tradução; no roteiro, essa confissão ocultou o envenenamento.

Na análise microestrutural, observou-se os exemplos da narração das personagens protagonistas Nick e Amy. No Exemplo 5, uma das características físicas de Nick, seu sorriso assassino foi destacada na obra e na tradução, Nick explicou que usa seu sorriso para não parecer babaca, enquanto que, no roteiro, apenas retratou-se a crítica ao sorriso, que aparece em momentos inoportunos, como no momento da comissão constituída para encontrar a esposa. No Exemplo 6, a primeira narração de Nick mostrou seus pensamentos sombrios sobre a esposa e o casamento; na tradução esses pensamentos foram mantidos, mas, no roteiro, alguns foram omitidos. No Exemplo 7, Amy voltou e Nick apresentou seus pensamentos sobre o retorno de sua esposa, que se voltaram aos mesmos pensamentos que ele teve no início da obra; na tradução, Martins manteve os fatos; já, no roteiro, Nick abraçou a esposa e a insultou. No Exemplo 8, o narrador Nick manipulou o leitor e utilizou do discurso direto quando seu leitor descobriu sobre sua amante; essa manipulação foi mantida na tradução; já no roteiro, Nick não utilizou o discurso direto, apenas continuou a narrativa de seus pensamentos. No último exemplo da narração de Nick, Exemplo 9, o narrador apresentou sua opinião sobre como é Amy, enquanto foi interrogado pela polícia; Nick mentiu enquanto pensava em como realmente que Amy era; essa postura de Nick foi mantida por Martins na tradução; já no roteiro, Nick não apresentou sua opinião, apenas respondeu às perguntas dos policiais.

Na narração de Amy, no Exemplo 10, Amy narrou no diário quando ela conheceu Nick. Na obra, na tradução e também no roteiro, Amy apresentou quem ela é através de opções, como nos testes de personalidade. No Exemplo 11, a narração de Amy na pista do caça ao tesouro manipulou o leitor a acreditar que ela estava apaixonada e tentando salvar o casamento, além de sua segunda intenção, de culpar Nick pela traição; essa dualidade foi mantida na obra e em suas duas reescrituras. No Exemplo 12, Amy assumiu sua narração

simultânea e confessou todo seu planejamento ao receptor na obra, na tradução e no roteiro. Por fim, no Exemplo 13, a crítica da narradora Amy ao tentar ser a Garota Legal retratou o discurso de como uma mulher deve se adaptar aos desejos do homem para agradá-lo; essa posição da narradora apresentada na obra foi mantida em suas duas reescrituras.

No nível microestrutural, também se averiguou que a narração da obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012) aconteceu pelas suas duas personagens principais mediante narração de primeira pessoa intercalada entre Nick e Amy. Na tradução esse modo de narração foi mantido por Martins; no roteiro o mesmo processo de narração ocorreu por meio da indicação das falas em *voice over*, que narraram a história pelo casal. Os exemplos da obra tendem a apresentar uma reescritura dos acontecimentos que mantiveram as características dos narradores Nick e Amy tanto na tradução quanto no roteiro.

A narração intercalada, ou seja, simultânea e ulterior, (REIS; LOPES, 1988, p. 112), que acontece na obra literária (FLYNN, 2012), conservou-se em sua tradução para o português (MARTINS, 2013) e também em seu roteiro (FLYNN, 2013). Na obra, há a narração de cenas no passado, observou-se através de pensamentos dos narradores. Essa narração se manteve na tradução de Martins. No roteiro as cenas formaram *flashbacks*, quando mostraram acontecimentos e os pensamentos e perspectivas dos narradores no passado.

No nível contexto sistêmico, notou-se que a autora estadunidense Gillian Flynn recebeu muitos prêmios por suas obras literárias e pela adaptação de suas obras. Em 2015, Flynn foi premiada pelo roteiro de *Gone Girl* como *Critic's Choice Award*: melhor roteiro. Flynn produziu adaptações, transformando parte de sua obra literária em arte cinematográfica. A adaptação, que é a transmutação de formas, ocorre de um signo para outro signo, que terá um novo objeto e novo interpretante (PLAZA, 2003).

A obra literária *Gone Girl* (FLYNN, 2012) foi considerada um *best-seller*, que foi sucesso de vendas por várias semanas após sua publicação nos Estados Unidos. Além disso, em *Gone Girl* (FLYNN, 2012), a autora afirmou que escolheu ter dois narradores manipuladores para contar a história, não para que os leitores gostem ou se identifiquem com os personagens, mas para que Nick e Amy possam ser entendidos.

Gillian Flynn é uma autora contemporânea que escreve romances e roteiros de suas próprias obras. Como roteirista de *Gone Girl* (2013), Flynn realizou as escolhas de adaptações referentes ao seu próprio romance (FLYNN, 2012). Assim, a autora trabalhou

com o formato novo do texto no roteiro, resumiu e adaptou seu romance, ao identificar local de cena e falantes, além das descrições de emoção e sentimentos de personagens que foram necessárias para o roteiro (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 18).

Uma obra literária como *Gone Girl* (FLYNN, 2012) pode ser considerada um signo que foi traduzido para um novo signo, a tradução da obra, *Garota Exemplar* (MARTINS, 2013), e depois foi adaptado para o roteiro do filme *Gone Girl* (FLYNN, 2013). Para Candido (1976, p. 48), dada obra literária tem objetivos, e esses objetivos podem ser alcançados pelo seu receptor. A obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012) encontrou seus receptores também através de suas reescrituras, tradução e adaptação para filme, em outros sistemas culturais.

A tradução *Garota exemplar* (MARTINS, 2013) e a adaptação em forma de roteiro, *Gone Girl* (FLYNN, 2013), são reescrituras produzidas por pessoas diferentes, destinadas a receptores diversos. Os dados obtidos da obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012), de sua tradução para o português (MARTINS, 2013) e de seu roteiro *Gone Girl* (FLYNN, 2013) comprovaram que as reescrituras mostraram uma tendência em manter os narradores manipuladores e não confiáveis como apresentados na obra *Gone Girl* (FLYNN, 2012).

Esta dissertação contribuiu com a área de estudos da tradução no sentido de avançar no campo da tradução como um processo que envolveu diferentes sistemas culturais e diferentes formas de traduzir/ adaptar/ reescrever uma obra literária. Ao analisar a tradução para uma nova língua e a adaptação para um novo gênero textual, apresentou-se uma proposta para investigar aspectos relacionados à construção da narrativa do texto de partida e sua formulação nos seus dois textos de chegada.

Além disso, com relação a possibilidades de estudos futuros, poderia se propor analisar como foi produzida uma terceira reescritura, ou seja, o filme *Gone Girl* (FINCHER, 2014), para observar como é apresentada a narrativa manipuladora de suas personagens protagonistas nessa tradução intersemiótica. Outro aspecto a ser estudado nessa tradução diz respeito à legendagem e/ou dublagem, já que o filme foi produzido no sistema cultural dos Estados Unidos, e foi veiculado no Brasil. Além dessas investigações, outra poderia tratar da tradução para o português, para fins de publicação, do roteiro do filme.

## REFERÊNCIAS

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Rev. Ana Maria Chaves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CANDIDO, Antonio, GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CATTRYSSE, Patrick. *Descriptive Adaptation Studies: epistemological and methodological issues*. Antwerp: Garant, 2014.

CHIARO, Delia. *Issues In Audiovisual Translation*. In: MUNDAY, Jeremy. *The Routledge Companion to Translation Studies*. Nova York: Routledge, 2009, p. 141-165.

CURADO, Maria Eugênia. Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n° 9, Jan/Dez 2007.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. *Subtitling*. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (ed.) *Handbook of Translation Studies*, v. 1, p. 344-349. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

EDITORA INTRÍNSECA. *GILIAN FLYNN*. Disponível em <<https://www.intrinseca.com.br/autor/147>>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

EDITORA INTRÍNSECA. *Livro Garota exemplar* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jessicacostalemos@gmail.com> em 16 de setembro de 2020.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. In: *Poetics Today - Internacional Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, v. 11, n.º 1. Tel Aviv University. Durham: Duke University Press, 1990.

FLYNN, Gillian. *Gone Girl*. New York: Crown Publishing Group, 2012.

\_\_\_\_\_. *Garota exemplar*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Intrinseca, 2013.

\_\_\_\_\_. *Gone Girl* Screenplay by Gillian Flynn. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, 2014. Disponível em <<https://thescriptsavant.com/pdf/GoneGirl.pdf>>. Acesso em 19/09/2018.

\_\_\_\_\_. *Blog de Gillian Flynn: Gone Girl A Novel*, 2019. Disponível em: <<http://gillian-flynn.com/books/gone-girl-tr>>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

Garota Exemplar (*Gone Girl*). Roteiro: Gillian Flynn; Direção: David Fincher. New York – USA, Regency Enterprises & TSG Entertainment, 2014 – DVD (148 MIN). Produzido por FoxFilm.

GAMBIER, Yves. Screen Translation: Special Issue of *The Translator*. Manchester: Editora St. Jerome, v.9, n.2, 2003.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da Tradução: A legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. Brasília: Editora UNB, 2006.

HATJE-FAGGION, Válmi. A presença discursiva do tradutor em narrativas machadianas em múltiplas traduções para o inglês. *Linguagem em Foco*, v.2, n.1, p.79-92, 2009.

HERMANS, Theo. The translator's voice in translated narrative. *Target*, v.8, n.1, p.23-48, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos linguísticos da tradução*. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. *On Describing translations*. In: HERMANS, Theo (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translations*. New York: St Martins, 1985, p. 42-53.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia, Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_. *Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm*. In: HERMANS, Theo (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translations*. New York: St Martins, 1985. p. 215-243.

LEITE, Ligia. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS Editora, 2016.

MILTON, John. Tradução & Adaptação. In: AMORIM, Lauro Maia, RODRIGUES, Cristina C.; STUPIELLO, Érika N. A. (Org.). *Tradução &: Perspectivas Teóricas e Práticas*. São Paulo: Unesp, 2015, p. 17-43.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

*Lista de Mais Vendidos Geral de 2014 Intrínseca*. Disponível em <<https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/0/2014/3/0>>. Acesso em: 19 Fev. 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, VILTO. Prolepse, Analepse, Flashforward e Flashback na literatura – Entenda cada um deles, como e quando usar. *Viltoreis.com*, 2018. Disponível em :< <https://viltoreis.com/flashback-na-literatura/>> Acesso em: 19 nov. 2019.

RICHARD; JUDY. *Gone Girl - Gillian Flynn*. 2013. (8m41s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4WfwH7YIN-k>> Acesso em: 19 set. 2019.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. Nova York: Routledge, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

## ANEXOS

ANEXO 1 – Tabela 1 – Capítulos

<i>Gone Girl</i> (FLYNN, 2012)	<i>Garota Exemplar</i> (MARTINS, 2013)
Part One	Parte Um
Boy Loses Girl	Rapaz Perde Garota
1. Nick Dunne The Day Of	1. Nick Dunne O Dia Do
2. Amy Elliott January 8, 2005	2. Amy Elliott 8 De Janeiro De 2005
3. Nick Dunne The Day Of	3. Nick Dunne O Dia Do
4. Amy Elliott September 18, 2005	4. Amy Elliott 18 De Setembro De 2005
5. Nick Dunne The Day Of	5. Nick Dunne O Dia Do
6. Amy Elliott Dunne July 5, 2008	6. Amy Elliott Dunne 5 De Julho De 2008
7. Nick Dunne The Night Of	7. Nick Dunne A Noite Do
8. Amy Elliott Dunne April 21, 2009	8. Amy Elliott Dunne 21 De Abril De 2009
9. Nick Dunne One Day Gone	9. Nick Dunne Um Dia Sumida
10. Amy Elliott Dunne July 5, 2010	10. Amy Elliott Dunne 5 De Julho De 2010
11. Nick Dunne One Day Gone	11. Nick Dunne Um Dia Sumida
12. Amy Elliott Dunne August 23, 2010	12. Amy Elliott Dunne 23 De Agosto De 2010
13. Nick Dunne Two Days Gone	13. Nick Dunne Dois Dias Sumida
14. Amy Elliott Dunne September 15, 2010	14. Amy Elliott Dunne 15 De Setembro De 2010
15. Nick Dunne Three Days Gone	15. Nick Dunne Três Dias Sumida
16. Amy Elliott Dunne October 16, 2010	16. Amy Elliott Dunne 16 De Outubro De 2010
17. Nick Dunne Four Days Gone	17. Nick Dunne Quatro Dias Sumida
18. Amy Elliott Dunne April 28, 2011	18. Amy Elliott Dunne 28 De Abril De 2011
19. Nick Dunne Four Days Gone	
20. Amy Elliott Dunne July 21, 2011	
21. Nick Dunne Five Days Gone	
22. Amy Elliott Dunne August 17, 2011	
23. Nick Dunne Five Days Gone	

24. Amy Elliott Dunne October 21, 2011	19. Nick Dunne Quatro Dias Sumida
25. Nick Dunne Six Days Gone	20. Amy Elliott Dunne 21 De Julho De 2011
26. Amy Elliott Dunne February 15, 2012	21. Nick Dunne Cinco Dias Sumida
27. Nick Dunne Six Days Gone	22. Amy Elliott Dunne 17 De Agosto De 2011
28. Amy Elliott Dunne June 26, 2012	23. Nick Dunne Cinco Dias Sumida
29. Nick Dunne Seven Days Gone	24. Amy Elliott Dunne 21 De Outubro De 2011
Part Two	25. Nick Dunne Seis Dias Sumida
Boy Meets Girl	26. Amy Elliott Dunne 15 De Fevereiro De 2012
30. Amy Elliott Dunne The Day Of	27. Nick Dunne Seis Dias Sumida
31. Nick Dunne Seven Days Gone	28. Amy Elliott Dunne 26 De Junho De 2012
32. Amy Elliott Dunne The Day Of	29. Nick Dunne Sete Dias Sumida
33. Nick Dunne Seven Days Gone	Parte Dois
34. Amy Elliott Dunne Five Days Gone	Rapaz Encontra Garota
35. Nick Dunne Eight Days Gone	30. Amy Elliott Dunne O Dia Do
36. Amy Elliott Dunne Seven Days Gone	31. Nick Dunne Sete Dias Sumida
37. Nick Dunne Eight Days Gone	32. Amy Elliott Dunne O Dia Do
38. Amy Elliott Dunne Eight Days Gone	33. Nick Dunne Sete Dias Sumida
39. Nick Dunne Eight Days Gone	34. Amy Elliott Dunne Cinco Dias Sumida
40. Amy Elliott Dunne Nine Days Gone	35. Nick Dunne Oito Dias Sumida
41. Nick Dunne Nine Days Gone	36. Amy Elliott Dunne Sete Dias Sumida
42. Amy Elliott Dunne Nine Days Gone	37. Nick Dunne Oito Dias Sumida
43. Nick Dunne Ten Days Gone	38. Amy Elliott Dunne Oito Dias Sumida
44. Amy Elliott Dunne Ten Days Gone	39. Nick Dunne Oito Dias Sumida
45. Nick Dunne Ten Days Gone	40. Amy Elliott Dunne Nove Dias Sumida
46. Amy Elliott Dunne Ten Days Gone	41. Nick Dunne Nove Dias Sumida
47. Nick Dunne Ten Days Gone	42. Amy Elliott Dunne Nove Dias Sumida
48. Amy Elliott Dunne Eleven Days Gone	43. Nick Dunne Dez Dias Sumida
49. Nick Dunne Fourteen Days Gone	
50. Amy Elliott Dunne Twenty-Six Days Gone	

51. Nick Dunne Thirty-Three Days Gone	44. Amy Elliott Dunne Dez Dias Sumida
52. Amy Elliott Dunne Forty Days Gone	45. Nick Dunne Dez Dias Sumida
Part Three	46. Amy Elliott Dunne Dez Dias Sumida
Boy Gets Girl Back (Or Vice Versa)	47. Nick Dunne Dez Dias Sumida
53. Nick Dunne Forty Days Gone	48. Amy Elliott Dunne Onze Dias Sumida
54. Amy Elliott Dunne The Night Of The Return	49. Nick Dunne Quatorze Dias Sumida
55. Nick Dunne The Night Of Return	50. Amy Elliott Dunne Vinte E Seis Dias Sumida
56. Amy Elliott Dunne The Night Of The Return	51. Nick Dunne Trinta E Três Dias Sumida
57. Nick Dunne The Night Of The Return	52. Amy Elliott Dunne Quarenta Dias Sumida
58. Amy Elliott Dunne Five Days After The Return	Parte Três
59. Nick Dunne Thirty Days After The Return	Rapaz Consegue Garota De Volta (Ou Vice-Versa)
60. Amy Elliott Dunne Eight Weeks After The Return	53. Nick Dunne Quarenta Dias Sumida
61. Nick Dunne Nine Weeks After The Return	54. Amy Elliott Dunne A Noite Do Retorno
62. Amy Elliott Dunne Ten Weeks After The Return	55. Nick Dunne A Noite Do Retorno
63. Nick Dunne Days Twenty Weeks After The Return	56. Amy Elliott Dunne A Noite Do Retorno
64. Amy Elliott Dunne Ten Months, Two Weeks, Six Days After The Return	57. Nick Dunne A Noite Do Retorno
	58. Amy Elliott Dunne Cinco Dias Após O Retorno
	59. Nick Dunne Trinta Dias Após O Retorno
	60. Amy Elliott Dunne Oito Semanas Após O Retorno
	61. Nick Dunne Nove Semanas Após O Retorno
	62. Amy Elliott Dunne Dez Semanas Após O Retorno

	<p>63. Nick Dunne Dias Vinte Semanas Após O Retorno</p> <p>64. Amy Elliott Dunne Dez Meses, Duas Semanas, Seis Dias Após O Retorno</p>
--	--

## ANEXO 2 - Entrevista à autora Gillian Flynn pelo Clube do Livro de Richard e Judy

Entrevista à autora Gillian Flynn

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4WfwH7YIN-k>>

Gone Girl - Gillian Flynn

Judy: Hi, welcome to the Richard and Judy book club exclusively to WH Smith. And this week's book, well, my goodness, what a book! It's frightening, its macabre, it's very, very complex and it's absolutely brilliant. It's called *Gone Girl* by Gillian Flynn and it's the story of a marriage which has gone horribly and toxically wrong. Nick Dunne wakes up on the morning of the fifth anniversary of his marriage to Amy, straightaway his attitude towards her is frighteningly ambivalent. The book is written partly from Nick's point of view partly from his wife's point of view and you can see the difference in their attitudes towards each other. On their fifth wedding anniversary, Amy goes missing, she just disappears from their house completely. The police are called in, they begin to treat it not just as a runaway or a missing person but as the potential murder. And Nick, the husband, is very much in their sights. Unfortunately, Gillian Flynn couldn't get over here to talk to us, so we went over to talk to her.

It's a brilliant concept novel and utterly compelling.

How did you come up with the central plotline?

Gillian Flynn: I knew I really wanted to get into marriage. I knew I wanted to create kind of almost a marital thriller, like a thriller told through the lens specifically of a relationship and the things that we kind of do to each other during relationships and the power plays of it. And I liked the idea of marriage as a really long con sort of like but we start any sort of relationship by putting our best self forward. And I think that's kind of what love is, like you almost start believing that you are that best self and that you've you know each so you feel wonderful in this relationship and everything. Well you know one can pretend to be someone who's perfect forever. And you know get a couple years two or three, four years you do become sort of different people than the people you would you tricked into marrying you. And, so I wanted that when it to take that to a really intense high degree and that these two people fell madly in love with each other and then found out that they were madly not supposed to be together. And to tell it so I knew that in one that structure and I wanted it that he said she said back

and forth. And I wanted them to be unreliable narrators. I've always loved, I've always loved unreliable narrators. I love that sense of unease you get when you're when you start thinking "oh, this person I've trusted myself with might not be trustworthy." And so as you go forward you really have to kind of do decide who's telling the truth. Is it Nick telling the truth that he didn't kill his wife? Or: Is it Amy is leading you to believe certainly that things you know are not as Nick is presenting them.

Do you know anyone like Nick and Amy?

Your descriptions of their characters are sharply observed and go very deep.

Gillian Flynn: Thank, goodness, I do not know anyone like Nick and Amy but what I wanted to do is make them feel believable. I think is really important this is kind of a it's a big story. It's you know, it's it kind of deal with all sorts of issues about marriage and everything. So I wanted everyone to at least feel that they could empathize with them and kind of understand where they were coming from even, as you begin to suspect that things are very awry in their marriage. Nick has a little bit to do with me because I also you know I started life as a journalist myself and very immersed in pop culture I wrote for Entertainment Weekly for many years here in the States. And so he also is one of those people he tends to filter everything through the lens of pop culture you know. Even as his wife is missing he's thinking oh this is sort of like a police episode that I saw. So he gets that from me, that part's a little bit like me but otherwise, thank goodness. No, I don't know too many people that are exactly like them.

They're both pretty vile people, but on balance we preferred Nick.

Did you have a preference?

Gillian Flynn: You know, I would like them both. I really like, I like them. I think you... I think the writer has to like the characters that they're writing or a reader can sense that they don't like them. And so you know what I want to drive cross-country with them or have them as my roommate? No. But I get where they're both coming from and I though certain things I like about them. They each have a sense of humor and they each are very smart people. And even though they're doing these awful sort of things, I understand where they're coming from. And that's why I kind of include a little bit about their childhood in each of the books in each of the the stories because I feel like if you do that, if you know where someone's coming

from and why they are that way, you're usually much more empathetic towards them. So I like them each. And I think whoever I was writing at the time is probably who I was kind of siding with.

Many readers, while thoroughly enjoying Nick and Amy's exploits, found them quite loathsome.

Did you set out to make them such un-redeeming characters?

Gillian Flynn: I didn't care if they are redeemable. I guess is the answer to that question: I didn't seek to make them irredeemable and or not. I think they are actually redeemable characters, for me. I didn't set out to make them redeemable characters. That is not a reason I ever read books. I don't need to like the person I'm reading about, I need to be interested in them. And I need them to explain to me how they think and it that helps me figure out how other people in the world think. And you know, use that very much as a characters as a lens onto other people. And, so I don't need a hero's quest, I don't need to actually be rooting for the character but I need to understand them. And, so to me Nick and Amy had to be the way they were because otherwise they wouldn't have gotten themselves in the situation that they find themselves in. So, they kind of had to be that way they were but I find them quite enjoyable.

One of the things that comes through quite strongly in your book is the backdrop.

Unemployment, the recession and the decline of middle America all feature.

Was this deliberate?

Gillian Flynn: I knew I wanted the recession to feel very present. And the end of work for a lot of people. And certainly as I was writing the book that was... you know was at the height of the recession in the states. I had just lost my job, I'd been laid off. And, so Nick has that in common with me again. It's that sense of well, you know, if you can't do what you thought you were gonna do the rest of your life, what that takes away from a person. And so I wanted to kind of strip that away from Nick and have him be you know former magazine writer who had lost his job, and lost that sort of sense of his identity. And it kind of went from there. I had originally set the book in Chicago because I live in Chicago and I was ready to write a big Chicago book. And it didn't work for the story. I knew it really it was very quickly, that I needed them back in a very dead-end sort of town, in a town that had been hit very much

by the recession. So I moved them back to a little even more to the center of the country, to this little fictional town that had been dominated by a shopping mall that had been one of these massive American shopping malls that take up, you know, miles and miles of space and that the shopping mall had gone under and bankrupted the whole town. And that sense that I liked this sense of this symbol of materialism and consumerism, this big empty husk at the center of the town. And, again what that does when an entire town, it loses its sense of purpose in the way that you do if you're laid off. And, so I wanted to kind of drop him in the center of all this. And it says at one point, he felt like he'd brought his wife to the end of everything that was the end of a way of living his way of life or her way of life. His parents were dying, and kind of that sense of you know when you look at your partner and think: well everything else is gone, this partner at least is gonna save me. And what that answer is to that for them.

Richard: Well it's one of our favorites on the list. So it's many newspapers thriller of the year and it really really stands up to being read it's a wonderful book. Thank you very much, indeed Julian, for telling us about it. Remember if you buy your copy from WH Smith directly from the store you will get lots of extra content in the back that you don't get if you buy the book elsewhere. Things like our interviews the author's our question-and-answer session details on how to download our podcasts what we talk to the author's personally one-to-one lots of stuff like that but only if you get the book from WH Smith. Anyway, enjoy it.