

QUANDO O GÓTICO E O FEMININO SE ENCONTRAM: *THE STEPFORD WIVES* NO CINEMA E A TRADUÇÃO DO APAGAMENTO DA MULHER

WHEN THE GOTHIC AND THE FEMININE MEET EACH OTHER: *THE STEPFORD WIVES* IN CINEMA AND THE ADAPTATION OF FEMALE ERASURE

Ana Beatriz Tavernard Fernandes¹
 Emílio Soares Ribeiro²

RESUMO: O presente trabalho aborda discussões sobre representações do feminino no gótico, entre elas o apagamento da mulher, a ascensão hegemônica masculina e as críticas à sociedade patriarcal, empregadas por Ira Levin em seu romance *The Stepford Wives* (1972). Escrita na época da segunda onda feminista, a obra de Levin traz um grupo de homens que se junta para criar robôs semelhantes a seres humanos, réplicas mecanizadas e submissas que substituem as mulheres de Stepford, o que permite uma reflexão acerca do papel da mulher na sociedade. Três anos após sua publicação, o livro foi adaptado para o cinema em um filme de mesmo nome dirigido por Bryan Forbes. O trabalho busca analisar como os aspectos góticos da obra literária, em especial o apagamento da mulher, foram traduzidos no cinema. Primeiramente, discute-se a tradução enquanto processo criativo, sob um viés pós-moderno, e aborda-se a relação entre literatura e cinema enquanto tradução. Faz-se também uma revisão de autores que discorrem sobre o gótico, mais especificamente sobre as representações femininas no gótico, e sobre como o papel social da mulher se relaciona a tais construções. Por fim, analisa-se a adaptação do romance *The Stepford Wives* para o cinema, destacando como o filme traduz os aspectos góticos e a representação feminina da literatura. Trata-se de uma análise voltada menos para um suposto desejo por fidelidade e equivalência, e mais para como a adaptação fílmica reconstrói sentidos da obra de Levin em uma nova mídia e dialoga com seu contexto de produção.

Palavras-chave: Adaptação fílmica; gótico; mulher; *The Stepford Wives*; distopia.

ABSTRACT: This work addresses discussions on representations of the feminine in Gothic, including the erasure of women, the male hegemonic rise and criticism of patriarchal society,

¹ Graduada em Letras Inglês na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Foi bolsista PIBIC/UERN desenvolvendo pesquisa sobre a literatura e o cinema góticos. Seu interesse de estudo inclui o feminino, a ficção gótica e a adaptação fílmica.

² Doutor em Estudos Linguísticos pela UNESP, com Estágio Sanduíche no Centre for Adaptations da De Montfort University, em Leicester, Inglaterra, e tese sobre as adaptações do horror cósmico e dos monstros de Lovecraft para o cinema contemporâneo. Professor Adjunto de Língua e Literatura de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, no Campus Central, em Mossoró/RN, e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN, no qual orienta trabalhos sobre adaptações fílmicas da literatura gótica, em especial. É membro do Grupo de Estudos do Gótico e do Grupo de Estudos da Tradução – GET/UERN e autor do livro *O gótico e seus monstros*, lançado em 2021 pela editora Cartola.

employed by Ira Levin in his novel *The Stepford Wives* (1972). Written at the time of the second feminist wave, Levin's work features a group of men who come together to create robots similar to human beings, mechanized and submissive replicas that replace the women of Stepford, which allows for a reflection on the role of women in society. Three years after its publication, the book was adapted into a film with the same name directed by Bryan Forbes. This work analyzes how the Gothic aspects, especially the erasure of women from the literary work were translated into cinema. First, translation as a creative process is discussed from a postmodern point of view, and we talk about the relationship between literature and cinema as translation. There is also a review of authors who discuss about the Gothic, more specifically about female representations in Gothic, and about how the social role of women is related to such constructions. Finally, the adaptation of the novel *The Stepford Wives* for the cinema is analyzed, highlighting how the film translates the gothic aspects and the female representation of literature. It is an analysis focused less on a supposed desire for fidelity and equivalence, and more on how the film adaptation reconstructs the meanings of Levin's work in a new medium and dialogues with its production context.

Keywords: Adaptation; gothic; woman; *The Stepford Wives*; dystopia.

Introdução

Ira Levin, em seu prestigiado romance *The Stepford Wives* (1972), discorre sobre o apagamento da mulher na sociedade e a ascensão hegemônica masculina por meio do assassinato das mulheres da pequena cidade de Stepford e sua substituição por réplicas mecânicas, programadas com o intuito de serem submissas e satisfazerem os desejos masculinos. O livro narra a história de Joanna Eberhart, uma mãe de família com aspirações feministas, que, junto de sua amiga, começa a desconfiar da conduta dos homens e das outras mulheres da cidade, as quais ela caracteriza como “mulheres altamente orientadas para o lar” (LEVIN, 2002, p. 93). Levando mais adiante a sua investigação acerca do comportamento das mulheres de Stepford e sua falta de autonomia, Eberhart descobre o projeto vil dos homens de substituí-las por robôs de aparência física semelhante, contudo, com modificações que cumprissem às expectativas masculinas, como corpos voluptuosos. Ao final, Eberhart é morta, e um ser robótico também toma seu lugar. Os homens de Stepford (que formam a *Men's Association*), dotados de conhecimento técnico e de recursos científicos e de engenharia, e claramente motivados por ideais antifeministas (eles são influenciados por obras como *Men in Groups*, escrita por Lionel Tiger em 1969,³ um estudo de antropologia que, baseando-se em argumentos biológicos, explica a exclusão de mulheres de certos grupos masculinos), criam, assim, mulheres que se resumem a obedecer aos padrões aceitáveis de beleza e aos desígnios patriarcais.

A obra de Levin, *The Stepford Wives*, caracterizada como história de ficção, apresenta também aspectos do gótico combinados com ficção científica como forma de retratar os ideais feministas do contexto de produção da obra. Tendo sido elaborada nos anos 1970, em meio a

³ Essa e outras obras teóricas escritas pelo antropólogo américo-canadense Lionel Tiger trazem afirmações polêmicas e tidas como misóginas, como a ideia de que o controle de natalidade pelas mulheres promoveria a castração masculina e alteraria negativamente a dinâmica das famílias, visto que estaria retirando do homem o poder de escolha em sua vida. Da mesma forma, seus livros apresentam uma defesa pela manutenção da mulher fora do mercado de trabalho, de forma que os homens possam ser os únicos provedores.

uma conjuntura que apresentava anseios acerca do feminismo e, conseqüentemente, sobre as expectativas a respeito da conduta dos homens e mulheres da época, a obra apresenta o gótico enquanto aspecto importante da trama ao evidenciar as mulheres robóticas, desprovidas de pensamentos e sentimentos, sendo postas em um local de subordinação.

A história criada por Levin se passa nos subúrbios estadunidenses no final do século XX e aborda o âmbito doméstico (as rotinas nas casas dos residentes de Stepford). Trata-se de uma época em que havia um promissor desenvolvimento nos campos da animatrônica e da robótica (os primeiros robôs humanoides em escala 1/1 foram criados na década de 70). Há inclusive passagens no romance que fazem referência ao avanço tecnológico, como quando Eberhart descobre que Coba, presidente da *Men's Association*, tinha o hábito de “trabalhar em ‘audioanimatronics’ na Disney, ajudando a criar [...] bonecos presidenciais que falavam e se movimentavam” (LEVIN, 2002, p. 99). Tal descoberta é o gatilho para que a personagem associe as criações robóticas da Walt Disney à condição das mulheres de Stepford. Tais invenções, desse modo, fazem dos homens da cidade cientistas loucos que usam seu conhecimento especializado para fins moralmente repreensíveis.

Levando em consideração o contexto de produção da obra de Levin e a crescente onda de manifestações feministas a respeito do longo histórico de exclusão social das mulheres, o presente trabalho busca analisar como o projeto de Ira Levin, por meio da sátira, constrói o caráter monstruoso das personagens femininas e o apagamento de sua identidade por parte das personagens masculinas, além deles se apropriarem de sua capacidade reprodutiva. Tendo em vista o contexto de publicação da obra de Levin, tratando-se de um cenário que pune as mulheres pela sua liberdade, autonomia e ainda tenciona restringir suas aspirações feministas, a pesquisa busca investigar também como o desejo pela manutenção da subordinação das mulheres se relaciona com o contexto de produção da obra. Procura, além disso, discutir como a adaptação fílmica *The Stepford Wives* (1975) reconstrói,⁴ três anos depois, os aspectos do gótico literário de Levin e as políticas de apagamento da mulher com vistas à garantia do controle e da supremacia masculina. Ademais, busca analisar como os recursos e estratégias do cinema traduziram aspectos góticos da obra literária em estudo, entre eles, a opressão, o papel do vilão monstruoso e o ambiente doméstico enquanto espaço da ficção de horror.

A pesquisa que culminou com o presente trabalho foi qualitativa, de caráter analítico-descritivo. Primeiramente, discute-se a adaptação fílmica, partindo do pressuposto de que as análises de traduções feitas de um sistema de signos para outro englobam diversos aspectos, tais como o papel do intérprete, do contexto de produção e de chegada, além dos artifícios presentes no meio cinematográfico. Desconsiderando concepções preconceituosas a respeito das adaptações fílmicas e questionando a fidelidade como critério de análise, o que historicamente motivou a desvalorização desses filmes em relação às obras literárias, abordamos estudos de teóricos que se voltam para a análise do processo tradutório, não do produto, como Arrojo (2003), Rodrigues (2000) e Vieira (1996a e 1996b). Além disso, discutimos teorias com enfoque na relação entre cinema e literatura e as particularidades de cada sistema sógnico, a partir de autores como Ribeiro (2007), Stam (2000), Julie Sanders (2016), Linda Hutcheon (2013).

Posteriormente, para embasar os estudos da literatura do gênero gótico e compreendermos a representação do gótico de Ira Levin, revisamos trabalhos de teóricos que retratam o feminino e a ficção de horror, como Punter e Byron (2004) e Williams (1995). E, mais especificamente, discutimos aspectos concernentes ao gótico feminino, com base em autoras como Moers (1976), Ribeiro (2021) e Santos (2017), e ao papel social da mulher, a partir de

⁴ STEPFORD Wives. Direção de Bryan Forbes. Los Angeles: Palomar Pictures, 1975. Som, colorido. Legendado.

teóricas como Lopes (2012), Saffioti (2015) e Simonetti (1998).

A análise do romance *The Stepford Wives* (1972) de Ira Levin se deu a partir da investigação dos aspectos constituintes do gótico na história, como o apagamento da mulher, o papel da personagem masculina e a construção do vilão monstruoso, trazendo também a distopia e o ambiente doméstico como o espaço da ficção de horror. Além disso, analisaram-se os aspectos da obra que dialogam com o contexto de produção.

Em relação à adaptação *The Stepford Wives* (1975), dirigida por Bryan Forbes, realizou-se uma descrição detalhada das sequências de plano, da movimentação de câmera e de outros recursos das cenas que traduzem os aspectos góticos analisados do romance de Levin. Investigaram-se os processos pelos quais os signos tradutórios são construídos na tela do cinema de modo a representar tanto os aspectos góticos da obra literária de Levin, entre eles, a opressão, o papel do vilão monstruoso e o ambiente doméstico enquanto espaço da ficção de horror, quanto a própria condição social de apagamento da mulher na década de 1970. Através de análise acerca do diálogo entre os materiais literário e fílmico, investigou-se como a adaptação fílmica dirigida por Forbes traduz a literatura gótica da obra homônima de Ira Levin e a crítica social que esta apresenta.

1 Adaptação fílmica enquanto processo tradutório

1.1 Panorama de estudos tradutórios

A captura de imagens em movimento para contar histórias tornou-se objeto de fascínio desde seu invento, mantendo-se até hoje com o desenvolvimento de novas tecnologias e artifícios empregados nas produções audiovisuais. Traz, desse modo, inovações na maneira de contar histórias, e é responsável por conquistar cada vez mais espectadores interessados na variedade de gêneros e subgêneros veiculados pelo cinema. Sabe-se, assim, que o consumo dessas obras vem crescendo progressivamente e ocupando um grande espaço na indústria cultural, tornando-se uma arte que alcança boa parte da população. No entanto, apesar de sua popularidade e talvez graças ao fato de atingir grandes públicos, desvendando-se de uma essência elitista, o cinema é tido, constantemente, como uma arte inferior às outras. As adaptações fílmicas são analisadas sob o mesmo viés preconceituoso, resumindo-se a cópias de obras literárias, que por sua vez são avaliadas como uma arte originária e soberana.

Tendo em vista os fatores mencionados e considerando a adaptação fílmica em seu caráter tradutório, uma produção que permite expandir o universo de obras específicas (seja por meio do tempo, espaço ou contexto), discutiremos como, ao longo das décadas, os Estudos de Tradução passaram de abordagens que privilegiavam o suposto “texto fonte” a tendências menos essencialistas. O panorama dos estudos tradutórios traçados destaca, em uma perspectiva mais atual, a falta de origem dos significados e os questionamentos da noção de equivalência enquanto critério de análise de adaptações fílmicas. Com o intuito de desmistificar crenças acerca das adaptações fílmicas, e atribuir a elas o seu próprio valor, esse estudo permitirá analisar, brevemente, o percurso dos Estudos de Tradução, com ênfase na abordagem pós-moderna e desconstrução.

A tradução foi objeto de muitas discussões ao longo das décadas, e por meio de diferentes abordagens. Foi somente no final do século XVI que encontramos os primeiros comentários

teóricos sobre tradução, principalmente de poetas ingleses do período chamado *Augustan*. Todavia, eram comentários dos próprios escritores sobre as suas traduções e não se constituíam enquanto escola de tradutores ou enquanto movimento ou área teórica definida, o que só veio com as Teorias Linguísticas de Tradução, em meados do século XX.

Considerando a antiga dicotomia entre tradução literal e livre, uma relacionada à ideia de fidelidade e neutralidade, a outra ligada à subjetividade e à imparcialidade nas traduções, os Estudos Linguísticos da Tradução, seguindo um viés estruturalista, surgem argumentando a favor da tradução literal. Os linguistas não definiam a tradução como um processo de transferência, mas sim de substituição de significados. Catford (1980) argumenta a favor da literalidade nas traduções ao afirmar que esse processo se trata de uma substituição de signos linguísticos de uma língua para signos equivalentes de outra, desconsiderando questões culturais da língua de chegada e fatores como o espaço e tempo, além de descartar o papel do agente tradutor. Seguindo a mesma perspectiva de equivalência e literalidade, os estudos de Nida (1982) divergem dos de Catford ao considerarem aspectos como a cultura e a recepção dos textos pela língua de chegada. A teoria de tradução de Nida tinha como objetivo descrever cientificamente o processo de transferência de uma mensagem de uma língua para outra. Apesar disso, segundo Rodrigues (2000, p. 63), “nos pontos em que efetivamente trata da tradução, há uma série de orações em que emprega ‘é necessário’, ‘o tradutor deve’, ‘deveríamos’, que apontam para a prescrição e não para uma mera descrição de problemas”.

Afastando-se do viés estruturalista de tradução e atentando-se ao contexto e intenção do emissor, os estudos de cunho funcionalista passaram a considerar a tradução como uma atividade de comunicação. Foi na perspectiva funcionalista que Reiss e Vermeer (1996) inseriram aos estudos tradutórios o conceito de *Skopos* (ou propósito). Ou seja, a tradução passava a ter uma finalidade e através disso poderia ser validada. A equivalência deixava de ser o objetivo mais proeminente. Assim, o texto deveria cumprir sua função, procurando atender aos interesses do leitor-final.

Nos estudos descritivos, Even-Zohar introduz, na década de 1970, o conceito de “polissistemas”, considerando a tradução como parte integrante do sistema literário de um país. Ele apresenta, em sua teoria, a interação dinâmica e os processos de transferência da língua de origem para a língua de chegada. Ao desenvolver sua tese, buscando defender a heterogeneidade dos sistemas, Even-Zohar (1979, p. 290) esclarece: “Ele é assim, raramente um uni-sistema, mas necessariamente um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários elementos que se interceptam e se sobrepõem”. De acordo com Even-Zohar, os valores de um signo de um determinado país se davam por meio de seus opostos. “Em outras palavras, o termo “polissistemas” ressalta a ideia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura” (VIEIRA, 1996a, p. 125). Ao permitir o surgimento de uma perspectiva que engloba a literatura traduzida relacionada com o polissistema, os estudos descritivos defenderam a importância dos aspectos culturais e sociais da língua de chegada, argumentando sobre a influência nas decisões dos tradutores, determinando noções estéticas a serem adotadas.

Após isso, ao transitar por uma corrente ideológica, os estudos descritivos perdem espaço com a chegada de teóricos como André Lefevere, estudioso culturalista que acrescentou significativamente ao acervo bibliográfico dos estudos tradutórios, colaborando com a desmistificação do juízo de equivalência e fidelidade nas traduções. Desvincilhando-se do que os pesquisadores da vertente descritiva defendiam, Lefevere (1992) acrescenta novas ideias, formulando, por exemplo, a teoria das refrações. Ao apresentar a sua teoria, ele defende a importância de uma tradução romper com as convenções da língua de origem para, desse modo, ser inserida no sistema da língua receptora, podendo adequar-se ou não às suas ideologias. Essa

teoria surge com a intenção de acabar com “a visão da literatura como reflexo ou da tradução como representação especular do original” (VIEIRA, 1996b, p. 139). O autor busca, assim, explicar as traduções como refrações, as quais permitem expandir o auditório de consumidores de conteúdos específicos ao fazer alterações que facilitem seu alcance. De acordo com ele: “É através das refrações críticas que um texto se estabelece dentro de um sistema” (LEFEVERE apud VIEIRA, 1996b, p. 141). Ou seja, é através desses processos tradutórios, ou refratários, que as obras conseguem incorporar outros sistemas e, desse modo, manter-se vivas através do tempo, contexto e espaço. Apesar do impacto que causou no processo de desenvolvimento do estudo de tradução, Lefevere voltou-se mais para fatores como “condições sociais e formais da interpretação; o público alvo e as condições de reescrita” (VIEIRA, 1996b, p. 148), descartando o papel do leitor e de seus sistemas mentais na atividade de interpretação. O termo “refração”, no entanto, passou a ser descartado por Lefevere na década de 1980, quando preferiu utilizar a palavra “reescrita”.

Observa-se uma tendência de se analisar as traduções menos na busca por supostas essências e mais enquanto textos que produzem sentidos. Nesse contexto, o filósofo Jacques Derrida teve grande significância para abordagens pós-modernas de tradução. Embora não fosse teórico na área, foi responsável por levantar questões importantes acerca da linguagem, questionando a origem dos sentidos e refletindo sobre a semiose infinita dos signos, o que nos permite repensar a tradução e associá-la mais à noção de diferença do que à ideia de igualdade. Derrida, em uma corrente ideológica pós-moderna, insere nos seus estudos o conceito de alteridade, descartando a noção de equivalência e o logocentrismo que embasaram as teorias linguísticas em geral. O logocentrismo pressupõe a ilusão de que o sentido teria um local plenamente verificável em um texto e que, desse modo, poderia ser replicado em outros textos, transcendendo épocas e locais. Levando adiante a sua perspectiva, Arrojo (2003, p. 70) argumenta que “o projeto logocêntrico está fadado à frustração e ao insucesso pois ignora a temporalidade, a finitude e a mortalidade de todos os empreendimentos humanos”.

Desse modo, tem-se que os estudos voltados para o viés logocêntrico defendem a primazia da palavra em detrimento da escrita, considerando-a como essencial. Derrida (1972), no entanto, desvincilhando-se de concepções logocêntricas, baseia-se nessa temática para fundamentar seus estudos acerca da similaridade de atividades como a fala e a escrita, considerando-as igualmente mediadas. Como elucida Derrida (1972, p. 35), “se os signos são convencionais e arbitrários, nem os falados, nem os escritos podem ser ‘naturais’, pois, o ‘próprio do signo’ é não ser imagem”. Assim, passa-se a analisar a escrita como uma possibilidade da fala, que, por sua vez, se trata de algo que advém de pensamentos, considerando como processos que necessitam de mediação e que conversam entre si em um sistema diferencial. Dando continuidade à sua teoria, Derrida insere o conceito de “diferência”, que, fazendo uso das palavras de Rodrigues (2000, p. 198), trata-se de algo que:

[...] não é presença, pois em um sistema em que os signos se referem apenas a outros signos, há um infinito processo de adiamentos e remissões, nunca há o encontro de uma presença exterior à linguagem. A diferença também não é transcendência, porque não remete a qualquer verdade universal acima ou fora da linguagem.

Isto é, enquanto o logocentrismo intervém a favor da integridade da palavra, argumentando que a presença do significado está disposta nela, encontrando-se em si mesma, Derrida justifica que não se pode haver um significado transcendental, ou seja, o significado não seria transmitido na palavra, mas se constituiria através da interação com os sistemas. A

“diferença” derridiana aponta tanto para a ideia de adiamento do sentido de um signo, algo nunca presente e que não pode ser determinável, quanto para a diferença: um signo nunca é o objeto representado, apenas o substitui em sua ausência, representando-o para certo intérprete em certa época.

As abordagens pós-modernas nos Estudos de Tradução consideram as relações entre os textos, sem traçar juízos de valor entre os signos envolvidos e seus sentidos e sem levar em conta uma suposta “primazia” de determinadas formas de representação, ao passo em que se debruçam também sobre investigações envolvendo não apenas as relações entre signos verbais. Já em 1959, Roman Jakobson incluía entre as formas de tradução a relação entre signos de naturezas diversas, e, embora estruturalista, trouxe uma nova perspectiva aos estudos da tradução. Ele foi responsável por sistematizar e definir os tipos de tradução (intralingual, interlingual e intersemiótica), possibilitando uma forma mais ampla de análise dos métodos tradutórios. A partir de seus estudos, pôde-se observar a tradução como algo que pode incluir o que chama de transmutação entre signos verbais para signos não-verbais. A partir disso, Jakobson impulsionou o crescimento de estudos que compreendiam a tradução como alterações que iam além das mudanças entre signos verbais, abrindo espaço para os estudos da tradução intersemiótica.

Conforme Plaza (2001, p. 14), em seus estudos acerca das relações entre signos de naturezas diferentes, a tradução intersemiótica se configura como “pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade”. Ou seja, consiste na transmutação de signos de um sistema para outro. Plaza argumenta a favor da significação das coisas através das traduções do pensamento, não de forma intuitiva, mas sim através dos conhecimentos que seriam evocados a partir do contato do intérprete com o significado. A perspectiva é baseada no questionamento da ideia de original enquanto fonte dos sentidos, na consciência de que até mesmo os pensamentos estão em uma cadeia infinita de derivações, assim também estarão todas as artes.

Dessa forma, torna-se um desafio inatingível descobrir uma relação de simetria de valor ou de similitude entre aquilo que é representado e aquilo que representa, e nem deve ser esse o papel de nenhuma análise de tradução intersemiótica. O signo traduz seus objetos de forma que apenas atualiza determinados níveis, representando tais objetos semióticos para outros públicos, em outra realidade espaço-temporal. E a adaptação fílmica é um exemplo de tradução intersemiótica, que, ao reescrever a literatura para as telas do cinema, no caso em estudo, permite investigações sobre como os signos se constituem e significam em cada meio e sobre como se relacionam na construção de novos sentidos.

1.2 Os estudos de adaptação fílmica enquanto tradução

Há muito tempo a ideia de fidelidade está relacionada às adaptações fílmicas, no entanto, de acordo com Robert Stam (2000), trata-se de um equívoco esperar que as produções adaptadas cumpram com o desejo de cada telespectador. Stam argumenta que, ao se referir à ideia de fidelidade, estamos lidando, majoritariamente, com os desejos do auditório de uma obra e ainda colocando seus interesses acima de qualquer julgamento crítico. Stam também descarta a noção de fidelidade, defendendo as múltiplas interpretações que podem advir de um único texto e a personificação daquilo que era virtual e imaginário. Ele considera o termo “tradução” como mais adequado para se tratar de adaptações, por apresentar uma nova perspectiva que subentende as modificações que ocorrem ao se adaptar de uma mídia para outra. Como explica Ribeiro:

Muitos estudos passaram a incluir outras formas de adaptação, envolvendo produções televisivas, musicais, videogames e a relação entre filmes, e a associar a adaptação fílmica a concepções de tradução que evitam o caráter prescritivo e que valorizam o papel do tradutor enquanto agente importante no processo. (2007, p. 33)

Tendo isso em vista, uma importante estudiosa que buscou ampliar os estudos da adaptação fílmica, inserindo ao seu acervo de estudos conceitos como a intertextualidade e a intersemiose, foi Linda Hutcheon (2006), que, seguindo a mesma perspectiva de Stam, buscou desconstruir preconceitos a respeito das adaptações e teorizá-la de modo geral. Para ela, a adaptação se apresenta como um produto e como produção, um palimpsesto, ou uma obra como produção de outra, e como uma atividade que requer leitura, interpretação e reinvenção. A autora argumenta também sobre a importância e influência do contexto na elaboração das traduções.

Considerando os estudos de Hutcheon a respeito da intertextualidade e os desenvolvidos por Julie Sanders na sua produção *Adaptation and Appropriation* (2016), nota-se que os termos “adaptação” e “apropriação” definidos por Sanders nada mais são do que uma subseção da própria intertextualidade. As adaptações caracterizam-se como obras que dialogam com o texto traduzido de uma forma mais próxima, tratando-se de reinterpretações desses textos, inseridos em um novo contexto ou em diferentes mídias. Enquanto isso, as apropriações definem-se como produções que, ao contrário das adaptações, percorrem um caminho mais afastado do texto de origem, sem necessariamente explicitá-lo (SANDERS, 2016). Desse modo, considerando os trabalhos dos teóricos mencionados acima, vemos que os estudos atuais da adaptação:

[...] consideram também o diálogo contínuo entre os textos e a instabilidade dos significados, mais do que as qualidades formais dos textos literários e fílmicos. Tal enfoque denota uma dissociação entre os filmes e fontes textuais específicas, ou seja, uma menor preocupação com supostas correspondências formais entre texto literário e texto fílmico. (RIBEIRO, 2007, p. 37)

Somam-se, então, os estudos de cunho tradutório, mencionados na seção anterior, aos estudos da adaptação. Vázquez-Ayora (1977, p. 322) discorre sobre as divergências culturais e sociais que se encontram na fronteira entre a língua de “origem e chegada”. Quanto maiores as diferenças, maior a dificuldade no processo tradutório, tornando-se imprescindível a técnica de adaptação das obras, com objetivo de aproximar as histórias do seu público. Assim, “toda falta de adaptação significaria obrigar o leitor a transportar-se a uma realidade estranha e falsa e, para que isso seja evitado, há que se efetuar mudanças radicais e alterações em grande escala” (VÁZQUEZ-AYORA, 1977, p. 330). O tradutor torna-se responsável por realizar as adaptações que achar necessárias. Utilizando-se das palavras de Amorim:

Para realizar a adaptação, o tradutor poderia lançar mão dos procedimentos complementares de tradução: [...] compensando, quando se pretende repor as perdas de conteúdo ou de recursos estilísticos do texto de partida de forma diversa na tradução. (2013, p. 295)

Sobre os desafios na tradução entre signos de naturezas diferentes, além das adaptações envolvendo o novo contexto e a nova cultura de chegada, podemos citar, por exemplo, as traduções de sentimentos de obras literárias e sua abstração por meio da utilização de tomadas menos gerais e mais aproximadas no cinema, bem como pela aproximação das lentes, com enfoque nas expressões faciais das personagens na grande tela.

Refletindo quanto à importância das adaptações e apropriações, que permeiam as obras consumidas atualmente, sejam filmes, videogames, livros e músicas, e levando-se em consideração as diversas traduções que envolvem esse tipo de trabalho, é indispensável mencionar, entre os diversos gêneros adaptados, a influência do gênero gótico e de suas ramificações, como o gótico feminino. Não é à toa que desde *O Exorcista* (1973), adaptação homônima do romance de William Peter Blatty, primeiro filme de terror a ganhar uma estatueta do Oscar, diversas obras da literatura têm sido ainda mais adaptadas e inúmeros trabalhos acadêmicos têm sido publicados: há uma grande demanda audiovisual desse público e expectativas latentes dos leitores e fãs de terror por ver suas obras preferidas nas telas do cinema. Quanto aos pesquisadores, não falta material para que se investiguem as construções de sentidos e os aspectos envolvidos no gótico. E, quando se trata do Gótico Feminino, faz-se necessária uma atenção especial para investigações acerca do papel da mulher na sociedade e de como suas ansiedades e medos são representados nas artes em geral.

2 A mulher e o gótico

2.1 O gótico e o feminino

O termo “gótico”, referência ao povo godo, surgiu no período da queda do império romano, retratando um estilo artístico europeu que, por um longo período, foi utilizado como termo pejorativo para qualificar a arquitetura da Idade Média. Considerado como um estilo inferior, esteve relacionado à barbárie e à monstruosidade por não seguir os padrões do estilo clássico. Somente a partir do séc. XVIII passou a ser analisado sob outra perspectiva, quando a Inglaterra, Alemanha e a França decidiram reavaliá-lo e desfizeram-se das construções negativas a respeito desse estilo. Como resultado dessas mudanças culturais que permeavam a época, o gótico como gênero literário emergiu, abrindo espaço, também, para obras da categoria do gótico feminino.

As narrativas de ficção voltadas para o sobrenatural têm acompanhado a humanidade desde o início dos tempos, através das histórias do folclore medieval, superstições populares e conceitos de magia que transitavam entre vilarejos e comunidades de toda a Europa. Não obstante, apenas em meados do século XVIII, em um contexto de romantismo europeu, o estilo gótico ascende como gênero de ficção, a partir da obra de Horace Walpole (1764), *O Castelo de Otranto*, carregando o subtítulo que a definia como *Um romance gótico*. O impacto causado pelas obras de Walpole em sua época colaborou para o desencadeamento de um novo cenário em que o fantástico passava a ser abordado, possibilitando o desenvolvimento de uma tradição gótica e, com isso, a eclosão de autores significativos do gênero de horror.

De tal forma, o gênero gótico, que tem como uma de suas características principais, incitar medo/angústia em seus telespectadores, expandiu-se, permitindo análises a respeito de sua construção e recursos utilizados para constituir as obras que integram o Gótico. Utilizando-se das palavras de Ribeiro (2021, p. 25),

O gótico literário apresenta, como mola propulsora dos seus enredos, como inspiração para a construção das tramas ou apenas como pano de fundo para sua criação, transgressões de limites territoriais, identitários e sexuais, assim como violações de valores culturais, sociais e religiosos.

Nesse sentido, o gótico surge com o intento de quebrar paradigmas e tecer críticas à sociedade por meio de representações monstruosas das personagens ou de sistemas opressores. Essas produções trazem, por vezes, personagens ameaçadoras e ambientes sombrios, e se caracteriza, acima de tudo, por ser envolta em “uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Diferentemente das obras cujos toques sobrenaturais são dados em momentos isolados, as obras góticas provocam no leitor um grande senso de pavor e o põem em contato com esferas do desconhecido.

Assim, levando em conta o contexto de ascendência do gótico, e a influência do sentimentalismo e do romanesco sobre ele, desvencilhando-se das construções realistas defendidas pelo iluminismo, houve uma expansão do público literário e, desse modo, a prática de leitura tornou-se menos elitista, permitindo que a atividade alcançasse também as mulheres. Foi a partir do seu ingresso na literatura que, como explica Virginia Woolf (1990), suas perspectivas começaram a entrar em evidência, abrindo espaço para o surgimento de um novo eu-lírico, manifestando em produções literárias as vivências e valores das mulheres. Essa nova concepção somada ao gênero gótico culminou na chegada do Gótico Feminino. Ao abrir espaço para este público, tanto o gênero gótico quanto o romanesco viabilizaram o surgimento de diversas autoras, como Ann Radcliffe, Clara Reeve, Regina Maria Roche e outras que colaboraram com a construção e solidificação do estilo gótico voltado para a perspectiva feminina.

O Gótico Feminino (*Female Gothic*) foi definido por Ellen Moers em sua obra *Literary Women* (1976). A teórica buscou conceituar a ficção gótica enquanto obras que se voltam para a incitação do medo, e o Gótico Feminino como as narrativas góticas produzidas por mulheres. O estudo de Ellen Moers, embora não abrangesse de fato a variedade das obras góticas femininas, foi fundamental para a consolidação do termo e para permitir análises a respeito das diversas problemáticas que abrangem o tema.

Williams (1995), seguindo, em parte, a mesma perspectiva defendida por Moers, argumenta, em sua obra, *Art of Darkness: Poetics of Gothic*, a possibilidade da dicotomia entre masculino e feminino no gênero Gótico, levando em consideração análises feministas a respeito de obras góticas produzidas por mulheres e as diferenças presentes nas duas tradições. Apesar do gênero ser composto por grandes nomes femininos, como Ann Radcliffe, Clara Reeve, Regina Maria Roche, Mary Shelley e Jane Austen, a distinção entre as duas tradições vai além de produções elaboradas apenas por mulheres.

Dito isto, sabe-se que o gótico feminino apresenta efeitos estéticos e características narratológicas que divergem do gótico masculino. Um dos seus aspectos característicos é o sobrenatural explicado, que se deu através da necessidade das mulheres da época de cumprirem com os papéis de gênero e manter uma narrativa exemplar, elaborando, em suas produções, instruções morais em conjunto com a produção do medo, intrínseco ao próprio estilo gótico. Como mencionado anteriormente, o surgimento da perspectiva feminina no estilo gótico possibilitou diversas conversões. Como explica Santos,

A adoção de uma nova perspectiva acarretou uma série de modificações nas obras góticas: se antes o enredo conferia maior importância às transgressões cometidas por personagens masculinos, na tradição feminina do Gótico o foco passa a ser a experiência de uma protagonista mulher, e a trama procura retratar as ameaças e os maus tratos a ela infligidos. (2017, p. 37)

Diante disso, analisam-se as distinções significativas das duas convenções góticas e a forma como o medo se manifesta em suas diferentes formas. O gótico masculino enfatiza as transgressões cometidas pelo homem, apresentando mulheres como vítimas, além de incitar a conexão por parte do auditório com o papel do vilão através dos prazeres estéticos elaborados a partir de um forte teor sexual. Enquanto isso, as obras do gótico feminino apresentam a personagem principal simultaneamente como vítima e heroína, pondo-a como protagonista de sua própria história, da mesma forma que exprime as dificuldades e opressões enfrentadas por elas tanto no âmbito privado quanto social. A heroína feminina apresenta “valores morais, como a virtude, a pureza e a bondade, enquanto o vilão gótico encarna vícios – o ódio, a ambição, e apresenta um comportamento transgressivo” (SANTOS, 2017, p. 39).

Embora haja algumas divergências a respeito das obras escritas por homens pertencerem ou não à tradição feminina, as obras analisadas no presente estudo, elaboradas e/ou adaptadas por homens, apresentam, em sua estrutura, aspectos referentes ao gênero gótico feminino, tais como a representação das opressões sofridas por personagens femininas, o vilão gótico traduzido para o corpo masculino e a perpetuação dos papéis de gênero. O que está sendo investigado no presente trabalho não é, portanto, o gótico feminino, mas as representações femininas no gótico no romance de Levin e em sua adaptação fílmica, o que requer um embasamento mais aprofundado acerca das construções envolvendo a figura da mulher e seus papéis na sociedade, bem como acerca de suas representações nas obras góticas.

2.2 O papel social da mulher e o feminino na literatura gótica

A construção dos papéis atribuídos aos homens e mulheres ocorre desde o momento do nascimento e se perpetua até a morte do indivíduo, realizando-se em vários níveis e esferas, seja no âmbito escolar, familiar, no setor de trabalho, na igreja ou através dos diversos meios de comunicação. Assim, todo o círculo social é responsável por distribuir as bagagens que acompanharão os indivíduos a partir da designação do seu sexo. Aos homens, são atribuídos os cargos de chefia, a liderança familiar e a liberdade. Enquanto às mulheres, depois de muito reivindicar pela sua voz na sociedade, ainda são atribuídos cargos inferiores, a subordinação e salários menores pelo mesmo trabalho realizado pelos homens. Ainda na segunda década do século XXI, pode-se analisar a discrepância do prestígio masculino em detrimento do feminino ao atentarmos para os cargos políticos, em sua maioria ocupados por homens. Não são as mulheres dignas de liderança ou a elas não são concedidos esses papéis?

Há muito tempo a mulher tem sido relegada ao âmbito familiar, como cuidadora de sua casa e família. Dela se espera uma postura educada, dócil e que seja capaz de adiar seus desejos para satisfazer, primeiramente, as vontades de seu pai, enquanto solteira, e, posteriormente, de seu marido. Esse sistema patriarcal, como o próprio termo denuncia, “é o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens” (SAFFIOTI, 2015, p. 44). Esse regime, que traz benefícios somente para os homens, tem sido perpetuado e preservado por eles. Assim,

As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos doces, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem. (SAFFIOTI, 2015, p. 35)

Isto é, nessa posição de superioridade, os indivíduos do sexo masculino tendem a acreditar no dever de subordinação do sexo feminino, analisando-o como um objeto de sua posse. Assim, por vezes, quando as mulheres rompem com as expectativas de seus pais ou cônjuges, recusando, por menor que seja, o que lhes foi imposto pelo sistema patriarcal, os homens, cegos pelo poder sobre o outro sexo, recorrem à violência para firmar a sua autoridade masculina diante da sociedade. Essa violência pode ser manifestada de várias formas, seja através da violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. Muitas vezes a agressão vem disfarçada de uma manipulação sutil, que gera traumas e danos permanentes à saúde mental da vítima, levando-a a acreditar nas calúnias e injúrias perpetuadas pelo agressor.

Todos os dias, em diversos locais do mundo, os noticiários exibem casos de violência de diversas naturezas promovidas contra pessoas do sexo feminino. No Brasil, não é diferente. Episódios como da garota de nove anos que, em setembro de 2022, denunciou, em carta, os estupros cometidos pelo avô e pelo pai em São José dos Campos, em São Paulo, não são exceções, mas uma prática comum, infelizmente. Não bastassem os inúmeros casos de violência obstétrica no Brasil, marcados principalmente por procedimentos médicos muitas vezes desnecessários e agressões verbais, até hoje se veem casos de abusos físicos promovidos por homens, como quando um anestesista estuproou, em julho de 2022, uma mulher grávida e sedada dentro da sala de parto, na cidade de São João do Meriti, na Baixada Fluminense. São exemplos das consequências de um poder que aterroriza mulheres até hoje, prova de que a demanda por sua total independência ainda é necessária e urgente.

Ainda sobre o poder, Saffioti (2015, p. 51) elucida que apresenta duas faces: a da potência e a da impotência. “As mulheres estão familiarizadas com esta última, mas este não é o caso dos homens, acreditando-se que, quando eles perpetraram violência, estão sob o efeito da impotência.” Ou seja, a violência é motivada pelo ego ferido dos homens ao se sentirem impotentes em determinada situação. Buscam, assim, formas de imposição em relação ao sexo feminino. Embora a mulher ainda hoje se encontre em um local de inferioridade, há pequenos ganhos e evolução nos discursos, em locais isolados e, quase sempre, em ambientes acadêmicos, conforme mostra Simonetti:

Quando se olha para alguns números, ainda que não componham um quadro estatístico amplo, nota-se que a mulher ganhou importância maior do que lhe é normalmente atribuída. Enquanto a discussão continua em ambientes acadêmicos ou reuniões feministas, a mulher está destruindo, silenciosamente, o mito da desigualdade, sem que ninguém precise puxá-la pelo braço. Ela já sabe andar sozinha. (1998, p. 52)

Dito isto, vemos a relevância de assuntos como esse serem retratados em todos os meios possíveis, para que assim, essa desigualdade engendrada por homens se desmanche, permitindo que as mulheres se tornem livres do fardo que é ser mulher e das expectativas de toda a sociedade

sobre elas. Trata-se de uma conjuntura recorrente em diversas esferas sociais: os meios de comunicação, a roda de amigos, a política, as instituições ou os órgãos públicos, para citar alguns exemplos, nenhum deles está livre do domínio exercido pelo sistema patriarcal vigente, fruto das violências e dos apagamentos das mulheres.

A literatura e o cinema como meios de comunicação também são responsáveis por retratar o cotidiano das mulheres e dos homens, trazendo à tona as vivências e culturas diversas, tornando-as acessíveis à boa parte da população, além de trazer à tona os perigos que acometem a vida das mulheres. Tendo isso em vista, discutiremos sobre o papel do eu-lírico feminino na literatura somado aos estudos do gótico.

Ao reconhecer o gótico feminino como categoria distinta, Ellen Moers (1976), pioneira nesses estudos, foi responsável por definir o corpo como cerne desse gênero, de tal forma que o horror e terror são produzidos através das reações do corpo. Seguindo essa perspectiva, Lopes (2012, p. 27) explica,

Neste sentido, o gótico feminino e o corpo apresentam uma relação muito estreita. Com efeito, o corpo surge no seu papel de objecto enquanto elemento de representação e foco de reflexão, e num papel de sujeito, pois é nele que incidem os efeitos do gótico, enquanto gênero literário que o pretende despertar para sensações mais extremas.

Dessa forma, observa-se novamente a relação de dependência entre heroína e vilão na construção da atmosfera de horror. O corpo da heroína, como mencionado, apresenta-se como sujeito e objeto, assim as transgressões do monstro só ganham forma ao entrar em contato com ele, e é a partir dele e de suas representações que a história passa a ter sentido. Levando isso em consideração, pode-se constatar que a peça indispensável da tradição feminina é o papel de heroína representado pelo eu-lírico feminino. Isto posto, poder-se-ia argumentar que as produções do gótico feminino não necessariamente devam ser criadas por mulheres, mas sim apresentarem mulheres no papel de heroínas e suas vivências. Por outro lado e em outra perspectiva, mesmo na condição de ficcionistas e poetas, homens não estariam aptos a retratar, em todas as suas instâncias e com a mesma nitidez e lucidez, a dor e angústia vivenciada por uma mulher. Porém, por limitação de espaço, essa discussão não é objeto deste trabalho, ficando apenas enquanto instigação para o leitor. Deixa-se claro, contudo, que tal ponderação não inviabiliza estudos acerca das representações femininas em obras literárias ou fílmicas produzidas por homens, mas leva análises como aquelas realizadas no presente trabalho a considerar que se trata de representações masculinas de mulheres, algo que pode, inclusive, ser utilizado como critério e parâmetro na investigação. A respeito da tradição do gótico feminino e suas representações, Lopes elucida:

[...] são a floradas temáticas de índole mais delicada, de carácter ideológico, designadas por questões-tabu, das quais faziam parte a menstruação, a gravidez, o parto ou o desequilíbrio mental. Estes assuntos do foro privado foram introduzidos, de forma gradual e sub-reptícia, na ficção de várias autoras, abrindo assim espaço para um discurso que se apressava a reflectir acerca de certos mitos historicamente construídos acerca da natureza inerente ao sexo feminino, e que jaziam intocados no seio de uma sociedade marcadamente patriarcal. (2012, p. 27)

Portanto, para elaborar a análise da obra de Ira Levin, *The Stepford Wives* (1972) e sua tradução para o cinema, é preciso levar em conta aspectos inerentes do gótico somado ao feminino, tais como a construção do vilão e sua representação no contexto social da publicação da obra, representando os anseios femininos e as opressões sofridas pelas mulheres. Além disso, torna-se relevante uma investigação acerca da maneira como ocorreu a tradução do feminino da literatura e de aspectos como o *locus horribilis* ou o ambiente doméstico, constituído como fator que acentua as angústias e inquietações do universo da mulher.

3 *The Stepford Wives* adaptado para o cinema

3.1 O vilão gótico e o apagamento da mulher

As adaptações surgiram simultaneamente ao invento do cinema. A partir do crescimento elevado do consumo das obras cinematográficas, também se ampliou a quantidade de adaptações. Muitas obras do gótico foram e vêm sendo adaptadas para as telas de cinema e TV, entre elas, a produção de Bryan Forbes, *The Stepford Wives* (1975), adaptada da criação homônima de Ira Levin (1972). A narrativa, produzida e adaptada em um contexto de segunda onda feminista, tece críticas ao sistema patriarcal, que oprime e silencia mulheres, trazendo personagens masculinas como representação dos anseios femininos e como agentes responsáveis pela criação da monstruosidade da obra.

O romance de Ira Levin, *The Stepford Wives*, conta a história de uma família que acaba de se mudar da cidade grande para uma cidadezinha em Connecticut, enfrentando grandes mudanças de costumes e estilo de vida. Joanna Eberhart, a matriarca da família, tem aspirações de ser fotógrafa e se mostra uma mulher de personalidade forte, deixando suas opiniões sempre explícitas a favor do movimento feminista. Eberhart fica horrorizada ao se deparar com as mulheres da cidade e sua grande aptidão para o lar, percebendo a gritante diferença existente entre elas. Em contrapartida, seu marido, que a princípio se mostra um apoiador da causa, ao ingressar na *Men's Association* da cidade de Stepford, alegando tentar mudar essa organização ultrapassada agindo como um infiltrado, age pelas costas da sua esposa ao planejar transformá-la em um robô à sua imagem e semelhança, elaborado com o intuito apenas de satisfazer ao homem e ao lar. Essa manipulação pode ser observada se atentarmos para alguns trechos do livro:

– Mudei de ideia; vou entrar para a Associação Masculina. [...] Eles *concordam* que esse negócio de menina-não-entra está mesmo ultrapassado. [...] Mas a única maneira de mudar é participando ativamente. Logo, vou ajudar a fazê-lo. [...] Você vai ver; se esses sujeitos com quem falei forem exemplos típicos, muito em breve essa será a *Associação de Todo Mundo*. (LEVIN, 2004, p. 22, grifo do autor)

Utilizando-se de artifícios que poderiam agradar sua mulher, Walter Eberhart levou-a a acreditar que seu ingresso em uma comunidade machista seria para um fim benéfico. Assim, observa-se que a construção do caráter vilanesco dos homens no livro se dá a partir da relação destes com as personagens que são diretamente afetadas pelas transgressões masculinas, as mulheres de Stepford. Na elaboração das teses sobre os monstros ou vilões, Cohen defende que,

O corpo monstruoso é pura cultura. Um constructo e uma projeção, o monstro existe apenas para ser lido: o *monstrum* é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez. (2000, p. 27)

Assim, o autor argumenta que a corporificação do monstro se dá como resposta a um momento cultural e relaciona o significado de monstro com o conceito de “diferência” defendido por Derrida. Essa relação ocorre porque, como explica Cohen, a interação entre monstro e vítima depende diretamente do contexto. Analisa-se que, tanto na obra de Levin quanto em sua adaptação, a construção do monstro surge como resposta ao movimento de segunda onda feminista, sendo o homem responsável por causar reações que só são visíveis ao entrar em contato com o corpo da vítima, as personagens femininas.

No caso da adaptação fílmica, pode-se analisar a elaboração da vilania em aspectos cinematográficos que remetem ao suspense e ao terror, como se observa nas cenas em que Walter, de fora da sua casa, entra em contato com seu vizinho e tece elogios sobre a esposa de seu colega, como se observa nos fotogramas capturados e expostos na figura 1.

Figura 1 - O vilão masculino



Fonte: The Stepford Wives, 1975.

A partir da análise das cenas em que as personagens masculinas são apresentadas, provocando certa angústia tanto na personagem principal quanto nos telespectadores, pode-se inferir a construção do papel de vilão através das ações das personagens e da elaboração do cenário e efeitos sonoros.

Na referida cena da adaptação, Walter Eberhart, parado no jardim de sua casa, troca palavras com outra personagem masculina pela primeira vez. Elogia a aparência e os dotes culinários da esposa do vizinho, o qual esboça um sorriso prepotente. Observa-se, juntamente com a apresentação de um tempo nublado e escuro, sons que remetem à criação de suspense quando o marido de Joanna, Walter, entra em contato com seu vizinho. Mais adiante no filme, há uma cena que mostra novamente a interação de Walter com outra personagem masculina,

dessa vez o presidente da *Men's Association*, Dale Coba, como se observa na figura 1B. Coba se mostra como um machista orgulhoso, trajando vestimentas escuras e sendo apresentado em um ambiente de iguais tonalidades, transmitindo o desconforto que deve ser gerado pelo papel do vilão. No livro, uma representação semelhante do presidente da *Men's Association* pode ser observada:

Coba olhava-a, encostado na porta, de braços cruzados, com seu ombro no umbral. Muito calmo, com sua camisa de gola alta cor de jade (combinando com os olhos, naturalmente) e seu terno cinzento de veludo cotelê.

Ele sorriu para ela e disse:

– Gosto de ver as mulheres no desempenho de pequenas tarefas domésticas. (LEVIN, 2004, p. 47)

Já na cena em que Joanna retorna à sua casa, com intenção de apanhar seus filhos para fugir da cidade, como se observa nas figuras 1C e 1D, Walter, despindo-se de sua imagem de bom moço e apoiador das causas feministas, confronta Joanna e desperta sentimento de medo e repulsa na heroína. Além disso, as ações das personagens masculinas, principalmente de Walter Eberhart, levam Joanna a questionar sua sanidade. Esse ponto nos leva ao que foi mencionado a respeito das violências sofridas pelas mulheres por seus cônjuges. A violência psicológica sofrida pela personagem Joanna, tanto no livro quanto no filme, representa questões bastante discutidas na sociedade por se apresentar de forma recorrente no cotidiano das mulheres. A obra escrita, por meio da sátira, critica a sociedade patriarcal vigente ao trazer homens machistas que, através de manipulação, fazem-nas duvidar de suas capacidades cognitivas, para que sejam vistas como histéricas, loucas e incapazes.

– Nada vai acontecer com você! [...] Não há nada na água, não há nada no ar – disse ele. – Elas se transformaram exatamente pelas razões que lhe deram: porque compreenderam que eram preguiçosas e negligentes. Se Bobbie resolveu se preocupar com sua aparência, já não era sem tempo. Não lhe faria mal algum, também, se olhar no espelho de vez em quando. (LEVIN, 2004, p. 103)

Diante de falas como esta e acusações de histeria, Joanna é convidada a consultar um psicólogo. Como elucidam Punter e Byron (2004, p. 2019), “ainda que a heroína possa ser ameaçada por elementos sobrenaturais, por uma natureza sublime e destrutiva, ou imaginar os perigos que a cercam do *locus horribilis*, no gótico feminino o homem transgressor é a principal ameaça a ser enfrentada pela protagonista”. Apesar de *Stepford Wives* ter sido escrito por um homem, o romance traz representações da opressão promovida pelo patriarcado e das tentativas de apagamento da mulher que são características comuns ao gótico feminino, motivo pelo qual as palavras de Punter e Byron se aplicam, também à obra em estudo.

Desse modo, tem-se uma clara visão da construção do vilão gótico e do papel masculino nas histórias do gênero gótico. O homem, impondo seus desejos à mulher, com características autoritárias e até manipuladoras, deseja apagar a humanidade da personagem feminina e transformá-la em sua criada. Tanto o papel da heroína quanto o do vilão são complementares, a heroína depende das transgressões masculinas para criação do seu enredo enquanto o vilão necessita da existência do papel feminino para pôr em prática sua vilania.

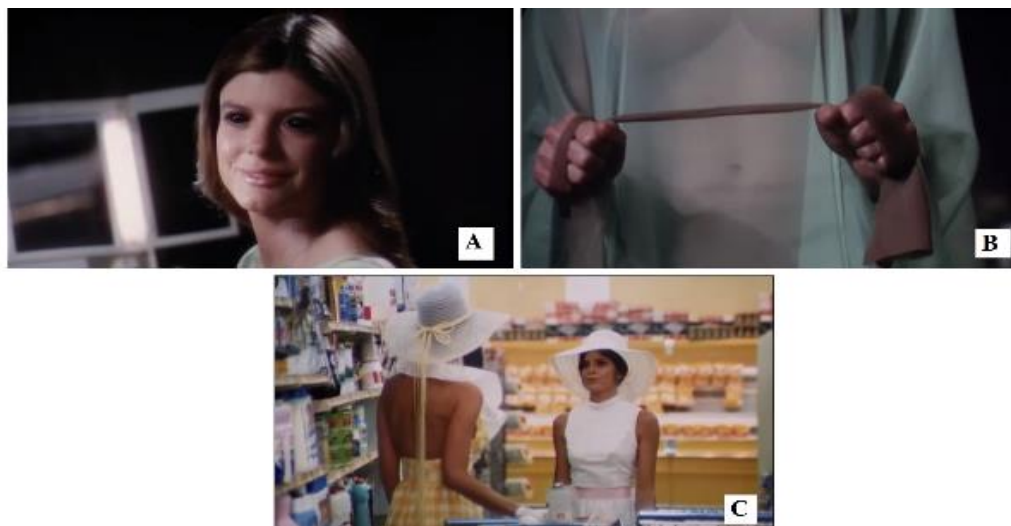
A heroína, em contraposição ao vilão, representa valores morais como a pureza e a bondade e, como mencionado anteriormente, depende, muitas vezes, da ação do vilão para o desenvolvimento do seu enredo. Joanna Eberhart é apresentada como uma mãe de família que, além de cuidar do seu seio familiar, tem aspirações e desejos que vão além de sua família. A partir dessa construção menos conservadora da personagem de Joanna, Levin relaciona sua personagem ao contexto de criação de sua obra, produzida na década de 70, período em que as discussões feministas ganharam evidência. A caracterização heroica de Joanna pode ser analisada em suas falas e pensamentos transmitidos nos livros e traduzidos para o cinema:

Ela não faria qualquer trabalho doméstico por questão de princípios. [...] Não, senhor. Walter entrara para a Associação Masculina; muito bem; ele *precisava* ir lá para participar, e teria de fazê-lo uma ou duas vezes por semana, a fim de transformá-la. Mas ela não faria qualquer trabalho doméstico enquanto ele estivesse lá. (LEVIN, 2004, p. 29, grifo do autor)

Observam-se, assim, os princípios menos conservadores carregados pela heroína e a postura tomada por ela quando seu marido decide ingressar na *Men's Association*. Outro ponto a ser analisado é a eficácia da manipulação do vilão nesse primeiro momento do livro, quando Joanna acredita em suas palavras de revolução. A personagem heroína, confiando em seu marido, permite que este ingresse em uma sociedade carregada de costumes antiquados com o intuito de mudá-la como um infiltrado. Seu marido, utilizando-se de técnicas manipuladoras, a convence de que o ingresso na sociedade, com membros influentes e bem-sucedidos, é uma oportunidade de expandir suas conexões, o que a faz ceder, sem imaginar que seu marido seria capaz de trair a sua confiança.

O perfil da esposa, que a distinguia das demais figuras femininas em *Stepford*, passa a incomodar Walter. Em uma cena no filme, Joanna menciona ter tido relações pré-maritais com um antigo namorado. De acordo com Santos (2017), no gótico feminino, as personagens heroínas são divididas em dois grupos: aquelas que possuem sua virgindade intacta e tentam fugir das garras dos vilões que desejam desvirtuá-las, e aquelas que perderam a sua castidade e, a partir disso, serão levadas à própria ruína. A obra de Levin, embora não pertença ao gênero gótico feminino, baseia-se nas características do gênero para representar a heroína e os vilões. Ao atentar para revelação casual de Joanna acerca de seu ex-namorado, analisa-se que sua independência e sua postura progressista tenham causado insatisfação em seu marido, levando-o a desejar alguém “puro”, que satisfizesse seus desejos sexuais e que fosse voltado para o lar, mesmo que fosse um robô.

Figura 2 - o final da heroína



Fonte: *The Stepford Wives*, 1975.

A cena final do filme (figura 2) mostra o infortúnio que acomete a vida de Joanna. Antes mesmo do período estipulado para a sua transformação em um robô, ao observar a inquietação de sua mulher e seu desejo de mudar-se de cidade, Walter decide antecipar a alteração de Joanna para um robô semelhante a ela, com características modificadas para agradar a ele. Como se observa na cena, Joanna, em busca de seus filhos para sair da cidade de Stepford, entra na mansão da *Men's Association*. A mulher é surpreendida por Dale Coba, que a leva para um quarto e mostra sua réplica e futura substituta (figura 2A e 2B), a robô semelhante à Joanna, com os olhos ainda escuros e peitos avantajados. Trajando apenas um robe como demonstração da sexualização, a substituta faz os serviços exigidos pelos homens e, como o filme leva a acreditar, dá fim a vida da própria Joanna. Após essa cena, no final da adaptação, as robôs de Joanna e Bobbie, sua melhor amiga, cumprimentam-se de forma mecanizada no supermercado (figura 2C). Trata-se de um cenário de caráter distópico, em que se imaginam condições de extrema privação e aponta para o sucesso do grupo hegemônico. Justificando o triunfo dos homens e o azar das mulheres de Stepford, tem-se que “a maioria das obras desta tradição insiste nos mais terríveis desfechos, pois suas histórias retratam a desfavorável condição feminina na sociedade” (SANTOS, 2017 p. 42).

Observa-se, dessa forma, que o êxito dos homens ocorre a partir do apagamento e da derrota das mulheres, as quais são transformadas em seres mecanizados para cumprir com o desejo dos homens e manter o regime patriarcal determinado por eles. As mulheres, na história, são vistas como meros objetos, possíveis de serem descartadas e substituídas por uma “atualização” melhorada a partir da perspectiva masculina, sendo incapazes de expor opiniões, sem ideologias, autonomia ou liberdade.

O espaço narrativo é responsável por adicionar às histórias características e sensações específicas do gênero artístico retratado. Um ambiente feliz e claro suscitará felicidade, enquanto ambientes lúgubres, suscitarão, por vezes, medo ou melancolia. A construção do espaço narrativo, somado às características do gênero gótico, trará, por vezes, espaços elaborados com o intuito de reprimir, amedrontar e causar angústia, seja nas personagens da narrativa, seja no público. Pode-se observar que, ao longo dos anos, os ambientes narratológicos do gênero gótico passaram por uma transformação, foram dos castelos e ruínas, catacumbas e mansões familiares, até casas comuns no subúrbio de uma cidade de Connecticut, como as obras aqui analisadas. Apesar da aparência inócua, tanto a cidade de Stepford quanto a casa dos Eberhart apresentam uma atmosfera de terror, por ser palco das transgressões dos homens e do infortúnio das mulheres.

Com a ascendência das escrituras produzidas por mulheres, notou-se uma reincidência nas ambientações, em sua maioria, concebidas em um espaço doméstico. Essa repetição, como pode ser constatada, deu-se a partir do momento em que as mulheres ingressaram no campo da literatura, produzindo histórias que retratavam suas vivências em um ambiente predominado por elas, como no romance de Margareth Atwood, *The Handmaid's Tale*, e no conto de Charlotte Perkins Gilman, "The Yellow Wallpaper".

Nesse sentido, a tradição feminina do gótico também apresenta, em suas ambientações, o ambiente doméstico como espaço narrativo. Nesse local, onde as mulheres passavam a maior parte do seu tempo, seria constituído o clima de terror e horror. Assim, embora não seja parte do chamado gótico feminino, a obra de Levin traz uma narrativa em que a heroína enfrenta as monstruosidades do vilão em seu espaço doméstico. Além de sua casa, outros ambientes, como a própria cidade de Stepford e a *Men's Association*, são representados como agentes do terror. A cidade de Stepford, no livro, é apresentada como uma cidade tranquila. Logo no início da narrativa, pode-se observar esta caracterização em um diálogo de Joanna com a mulher do comitê de boas vindas: "A senhora vai gostar mesmo daqui! Está é uma cidade boa, de gente simpática! A senhora não poderia ter feito uma escolha melhor (LEVIN, 2004, p. 17)!" No entanto, ao conhecê-la de perto, Joanna começa a notar as estranhezas que estão presentes em sua nova moradia, como as casas intactas, as mulheres obcecadas pela manutenção de seu lar, a falta de lazer na cidade concedido ao gênero feminino e, por fim, a *Men's Association*, frequentemente descrita como uma organização cujo perfil a lembrava das estruturas dos Estados Unidos no Período Colonial:

- Eu pensei que remontasse ao tempo dos Puritanos – disse Joanna.
- O que lhe deu essa ideia? – perguntou Walter, despejando os cubos de gelo dentro do balde.
- Não sei – disse ela, enquanto mexia a salada. – Da maneira como está organizada, e aquela casa velha... (LEVIN, 2004, p. 67)

Enquanto isso, no filme, quando a família de Joanna se muda para Stepford, vê-se uma cidade organizada, limpa, bem cuidada e longe dos perigos da cidade grande (figura 3A). Stepford é caracterizada, tanto no livro quanto no filme, como uma cidade tranquila e de boa vizinhança.

Nas primeiras partes da adaptação fílmica, a casa dos Eberhart apresenta-se como uma casa comum dos subúrbios do estado de Connecticut. Ao contrário das outras casas da vizinhança, a de Joanna não aparenta ser inabitada ou zelada por um robô. No decorrer do filme, o ambiente doméstico passa a adquirir características macabras, como tons azulados e escuros para inferir medo (figura 3B), além do silêncio exagerado seguido por sons que remetem à criação de suspense como trilha sonora. Essa construção do medo no ambiente doméstico ocorre a partir do momento em que Walter Eberhart se torna o vilão na perspectiva da heroína.

Figura 3 - *locus horribilis*

Fonte: *The Stepford Wives*, 1975.

Da mesma forma, o ambiente doméstico no livro se torna um espaço de terror com a presença de Walter Eberhart, o marido de Joanna e vilão gótico. “Ela olhou para ele, de pé, lá embaixo, com uma das mãos na parede e a outra no corrimão, olhou para o seu casaco na cadeira... virou-se e subiu rapidamente as escadas. Entrou no quarto e fechou a porta; torceu a chave e acendeu as luzes” (LEVIN, 2004, p. 123).

Tanto o romance quanto sua adaptação apresentam o ambiente da *Men’s Association* (figura 3C) como aspecto utilizado para provocar medo e oprimir as personagens femininas. As grandes construções surgem como símbolo comum ao gênero gótico, assim como descrito por Santos (2017, p. 43): “a velha casa, antiga e decrépita, símbolo de uma estirpe em decadência, tornou-se, então, um outro cenário ideal para a produção do medo nos enredos dessa literatura.”. A mansão, além de criar a atmosfera de terror, representa a opressão feminina por se tratar de um ambiente voltado a manutenção do patriarcado, onde acontecem as reuniões masculinas e a substituição das mulheres por suas cópias robóticas, programadas para cumprir o papel de faxineiras, cozinheiras, mães e objetos sexuais, sem vontades ou opiniões próprias.

4 Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo principal analisar como os aspectos do gênero gótico foram traduzidos da obra *The Stepford Wives* (1972), de Ira Levin, para a produção cinematográfica homônima de 1975. Nesta perspectiva, buscou-se analisar como o contexto de produção da obra, elaborada no período de segunda onda feminista, dialoga com o romance de Levin e sua adaptação, dirigida por Bryan Forbes.

Inicialmente, discutiu-se sobre questões teóricas a respeito da adaptação fílmica como processo tradutório, explorando, de forma resumida, o desenvolvimento das teorias da tradução e a desconstrução gradativa de ideias arcaicas a respeito desta esfera de estudos. Em seguida, discutiu-se o gótico relacionado ao feminino, bem como aspectos relativos às produções góticas e

às representações da mulher nesse gênero, em especial, o poder, o patriarcado, o *locus horribilis*, e a opressão deles oriunda. Ao aliar aspectos do gótico a elementos da ficção científica, *The Stepford Wives*, de certo modo, retrata os ideais feministas do contexto de produção da obra. Produzida na década de 70, época de efervescência dos movimentos feministas, e marcado por pressões em relação a uma mudança de paradigma nos comportamentos masculinos, o livro de Levin traz o gótico enquanto cenário que permite tornar evidente o apagamento das mulheres e o poder e a opressão que emanam do patriarcado.

A partir da análise da obra, pôde-se investigar os aspectos constituintes do gótico na história, como a representação do apagamento da mulher, o papel do vilão transgressor e a construção monstruosa das personagens masculinas. Pôde-se, também, analisar a concepção do ambiente doméstico como espaço narrativo de horror, além da construção distópica da cidade de Stepford e sua relação com o contexto histórico.

Em relação à obra cinematográfica, analisou-se como os recursos foram empregados na construção da ficção de horror. Destacam-se a construção dos ambientes góticos e o vilão gótico manipulador do filme dirigido por Bryan Forbes. O *locus horribilis*, simbolizado principalmente pelo espaço doméstico e pela sede da *Men's Association*, é adornado com recursos cinematográficos, como os tons azulados e/ou obscuros, para a construção de uma atmosfera de terror e opressão. Ademais, o trabalho com a trilha sonora, em especial a utilização de música com tom assustador após longos momentos de silêncio da narrativa, permitiu, por exemplo, a construção de suspense. É interessante notar que de um lado há a representação monstruosa, assumida pelos homens de Stepford, o que inclui o marido de Joanna, Walter, e do outro, os efeitos desse monstro. A partir do momento da narrativa em que a protagonista percebe toda a conjuntura e sistema em que está inserida e decide reagir de forma a não sucumbir, há a construção, por parte da adaptação fílmica, de uma atmosfera que traduz o medo da literatura de Levin em cenas de terror. O pavor do ambiente doméstico e o inevitável apagamento e transformação em robôs coincide, e não à toa, com a constituição do caráter monstruoso do patriarcado. São os polos antagônicos que caracterizam as sociedades de base moderna, em que se opõem uma classe ou grupo desprestigiado e cujas ações são deslegitimadas a uma classe ou grupo dominante, que detém o poder e que trabalha na tentativa de manutenção desse poder.

A leitura que se faz da obra de Levin e de sua adaptação fílmica no século XXI torna nítida a continuidade de práticas moderadoras e coercitivas por parte do patriarcado. Ao observarmos a construção de marcantes características distópicas apresentada na adaptação ao traduzir a narrativa de Levin enquanto um estado imaginário, percebemos que as transgressões masculinas promovidas no filme se assemelham analogamente às práticas vilânicas empreendidas até os dias de hoje contra mulheres em diversos contextos, e que nada têm de imaginárias ou ficcionais. Robôs e autômatos são correlatos de um desejo cultural sistêmico por uma mulher submissa e dependente, que se apague diante do domínio e supremacia do homem.

Referências

AMORIM, M. A. de. *A adaptação como procedimento técnico de tradução: uma leitura descritiva do Hamlet em quadrinhos brasileiro*. RBLA, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, pp. 287-311, 2013.

ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

- CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio em lingüística aplicada*. Trad. Centro de Especialização de Tradutores de inglês do Instituto de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. São Paulo: Cultrix; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1980.
- COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, T. T. da (org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- EVEN-ZOHAR, I. The Relations between Primary and Secondary System in the Literary Polysystem. In: *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1974.
- HUTCHEON, L. *A theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- LEFEVERE, A. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London: Routledge, 1992.
- LEVIN, I. *Stepford Wives*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- LOPES, E. C. S. *Desmontando Narrativas e Corpos: uma reflexão sobre o corpo no gótico feminino na obra poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman*. 2012. 623 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura, Universidade Aberta, Lisboa, 2012.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MOERS, E. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday, 1976.
- NIDA, E.; TABER, C. R. *The theory and practice of translation*. Leiden: E. J. Brill, 1982.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- REISS, K.; HANS, J. V. *Fundamentos para una Teoría Funcional de la Traducción*. Trad. Sandra Reina e Celia de León. Madrid: Akal, 1996.
- RIBEIRO, E. S. *A relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra o senhor dos anéis: uma análise intersemiótica*. 150f. Dissertação (Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – UECE. Fortaleza, CE, 2007.
- RIBEIRO, E. S. *O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. 2. ed. New York: Routledge, 2016.
- SANTOS, A. P. dos. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SIMONETTI, E. O fim do feudo masculino. *Veja*, São Paulo, 25 fev. 1998. Seção Geral, p. 52.

STAM, R. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*. In: NAREMORE, J. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, 2000.

VIEIRA, E. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos Poli-Sistemas. In: VIEIRA, E. (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. 1. ed. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da UFMG, 1996a.

VIEIRA, E. André Lefevere: a teoria das refrações e da tradução como reescrita. In: VIEIRA, E. (org.). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996b.

VASQUEZ-AYORA, G. *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington Georgetown University Press, 1977.

WILLIAMS, A. *Art of Darkness: A poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Circulo do Livro, 1990.

Recebido em: 09/02/2023

Aceito em: 23/04/2023