

Gabriela Spinola Silva

Bacharel em Tradução pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão (UFG/RC).

E-mail: tradspinola@gmail.com

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: Da novela *História da sua vida* ao filme *A chegada*

Resumo: Roman Jakobson definiu três tipos de tradução, sendo um deles a tradução intersemiótica: uma “transposição criativa (...), de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1976, p.71). Tal forma de tradução está presente no cinema desde sua gênese: o clássico *Viagem à Lua* (1902) é uma adaptação dos romances *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne (1865), e *Os primeiros homens da Lua* (1901), de H.G. Wells. Esse diálogo permanece forte nos dias de hoje: quatro das dez maiores bilheterias mundiais são traduções intersemióticas. Considerando-se esta importância cultural das traduções intersemióticas, este trabalho busca traçar uma análise comparativa entre a narrativa literária da novela *História da sua vida*, de Ted Chiang (2016) e o filme *A chegada* (2016), de Denis Villeneuve, considerando os elementos apresentados dentro das duas narrativas distintas (literária e audiovisual) e fazendo um contraste entre ambos, a fim de comparar e analisar quais dos elementos presentes na obra literária estão também na cinematográfica, quais não, e quais as possíveis justificativas para a utilização (ou não) de tais elementos, além de analisar quais os efeitos destas alterações no resultado final da obra cinematográfica.

Palavras-chaves: Tradução intersemiótica. Cinema. Ficção Científica. *A chegada*. *História da sua vida*.



1. INTRODUÇÃO

Livros têm sido transformados em filmes desde o surgimento da sétima arte. Em 1902, alguns anos após adquirir um cinematógrafo e experimentar com vários curtas-metragens documentais no estilo dos irmãos Lumière, o ilusionista e diretor de teatro francês Georges Méliès lança aquela que seria conhecida como sua obra-prima: *Viagem à Lua* (1902).

Valendo-se de muita experimentação, práticas oriundas de sua vivência enquanto ilusionista, e técnicas de stop-motion, Méliès introduziu simultaneamente a ficção científica e a adaptação para o cinema: seu filme baseava-se nos romances *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne (1865), e *Os primeiros homens da Lua*, de H.G. Wells (1901).

O primeiro a introduzir uma forma de se definir filmes que, tais como o *Viagem à Lua* (1902) de Méliès, fossem criados com base em outras mídias, para além do mero termo “adaptação”, contudo, foi o linguista russo Roman Jakobson. Em 1959, em um ensaio chamado “Aspectos linguísticos da tradução”, Jakobson definiu três tipos de tradução: a tradução intralingual, a tradução interlingual, e a tradução intersemiótica.

A tradução intersemiótica, segundo ele, é uma “transposição criativa (...), de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (JAKOBSON, 1976, p. 71). Como dito anteriormente, tal prática existe desde o início do cinema, e sempre foi muito presente em todos os âmbitos da sétima arte.

Nos EUA, por exemplo, Edwin S. Porter e D.W. Griffith estavam ocupados aprimorando seus métodos exclusivos de criação de narrativas cinematográficas através dos livros *A cabana do*

Pai Tomás, de Harriet Beecher Stowe; e *The Pit* [sem título em português], de Frank Norris; respectivamente, em 1903 e 1909. Na França, Georges Méliès adaptou *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne, em seu filme *Viagem à Lua* (1902); e o estúdio francês Film d'Art produziu, de 1908 a 1913, incontáveis versões de obras literárias de Dickens, Goethe, Bulwer-Lytton, Dumas e Balzac. Na Grã-Bretanha, Cecil Hepworth fez uma versão de 16 cenas de *Alice no País das Maravilhas*, em 1903. Uma versão de *O médico e o monstro*, livro de Robert Louis Stevenson, foi feita na Dinamarca pelo cineasta August Bloom em 1909. (TIBBETS; WELSH, 2005, p. XV) (Tradução minha)¹.

Figuras, tabelas, gráficos e quadros devem estar formatados de acordo com o exemplo a seguir:

Dentro deste quadro, este trabalho intenciona analisar a tradução intersemiótica da novela *História da sua vida* (originalmente publicada em 1998 na revista *Starlight 2*), ao longa-metragem *A chegada* (2016), dirigido por Denis Villeneuve.

A novela *História da sua vida*, publicada pela primeira vez em 1998, é protagonizada pela linguista Dr^a Louise Banks. A história é narrada pela mesma no dia da concepção da sua filha, e desenrola-se em dois espaços temporais, os quais nos são apresentados de forma não-linear: o passado, enquanto a protagonista conta à filha, ainda não nascida, sobre a chegada dos *aliens*, aqui chamados de heptápodes, e o envolvimento de Louise com os mesmos; e o futuro, enquanto ela narra (conforme diz o título da novela) a história da vida da filha, chegando, eventualmente, à morte da garota. A fim de estabelecer essa narrativa não-linear de forma coerente e de forma a transparecer a onisciência adquirida por Louise em certo ponto da narrativa, o escritor estadunidense Ted Chiang vale-

¹“In America, for example, Edwin S. Porter and D. W. Griffith were busily grafting their uniquely cinematic methods of storytelling onto Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* and Frank Norris’s *The Pit* in 1903 and 1909, respectively. In France, Georges Méliès adapted Jules Verne’s *A Trip to the Moon* (1902); and the Film d’Art Studios from 1908 to 1913

produced numerous versions of literary properties of Dickens, Goethe, Bulwer-Lytton, Dumas and Balzac. In Britain, Cecil Hepworth made a 16-scene version of *Alice in Wonderland* (1903). A version of Robert Louis Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* appeared in Denmark in 1909”. (p. XV).



se da mesma arma que a sua protagonista: a linguagem. Suas escolhas lexicais denotam, desde a primeira página da novela, o estado de onisciência alcançado pela protagonista.

Assim como em *História da sua vida*, no filme *A chegada* o roteirista Eric Heisserer e o diretor Denis Villeneuve, responsáveis pela adaptação (e indicados ao Oscar pelos seus respectivos trabalhos), também se valem da linguagem para contar a história de Louise: aqui, é a linguagem cinematográfica. Por meio de diversos recursos inerentes à sétima arte, tais como a montagem e o *plot-twist*, o diretor e o roteirista realizam uma releitura da história de Ted Chiang, contando-a de forma consoante com suas interpretações da novela e suas respectivas filmografias.

Indicado a oito Oscars em 2017 (e vencedor do Oscar de Melhor Edição de Som), o filme *A chegada* foi um sucesso de crítica e também de público. Já a novela *História da sua vida*, por sua vez, rendeu a Ted Chiang o Nebula Award, um prêmio literário simbólico concedido pela *Science Fiction and Fantasy Writers of America* (SFWA), no ano 2000, e o *Theodore Sturgeon Award*, prêmio de ficção dado pelo Centro de Estudos de Ficção Científica da Universidade do Kansas, no ano de 1999.

A literatura e o audiovisual possuem estruturas narrativas bem específicas e, devido às particularidades dos meios onde essas narrativas são

exibidas, distintas. Devido às especificidades de cada mídia, são necessárias mudanças ao “passar” uma história de uma mídia a outra.

Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial, para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade. É por meio dessa prática que se divulga o literário, atualizando-o e, com isso, atraindo um público cada vez mais diversificado para a leitura do mesmo. (AMORIM, 2012, p. 1)

Segundo o site estadunidense Box Office Mojo², 4 das 10 maiores bilheterias da história são baseadas em alguma outra obra não-audiovisual, sendo estas *Vingadores: Guerra infinita* (2018), *Jurassic World: O mundo dos dinossauros* (2015), *Os Vingadores: The Avengers* (2012) e *Vingadores: Ultimato* (2019). Ainda com dados do mesmo site³, foi possível fazer um levantamento dos filmes que constituem tradução intersemiótica e que estiveram entre os 10 filmes de maior bilheteria dos seus respectivos anos de lançamento. Foram considerados apenas filmes baseados em algum livro, conto, música, quadrinho ou qualquer outra mídia que não fosse o audiovisual cinematográfico (que, por sua vez, difere-se do audiovisual televisivo); ignorando, assim, filmes que fossem apenas sequências de franquias interrompidas há décadas, como por exemplo *Star Wars* e *Mad Max*, as quais não possuem nenhuma fonte de adaptação externa presente em outra mídia. Tal levantamento está presente no Quadro 1, a seguir.

² Disponível em:

https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/

³ Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/>

**Quadro 1:** Filmes que constituem traduções intersemióticas, entre as 10 maiores bilheterias mundiais dos seus anos de lançamento

Ano	Filmes	Total de filmes
2000	X-Men; O Grinch	2
2001	Hannibal; Planeta dos Macacos; Jurassic Park III; Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel; Harry Potter e a Pedra Filosofal	5
2002	Homem-Aranha; Harry Potter e a Câmara Secreta; Senhor dos Anéis: As Duas Torres	3
2003	X-Men 2; Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei	2
2004	A Paixão de Cristo; Homem-Aranha 2; Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban	3
2005	Batman Begins; A Fantástica Fábrica de Chocolate; Guerra dos Mundos; As Crônicas de Nárnia: O Leão, A Feiticeira e o Guarda-Roupa; Harry Potter e o Cálice de Fogo	5
2006	Superman: O Retorno; X-Men 3: O Confronto Final; 007: Cassino Royale; O Código da Vinci	4
2007	300; Eu Sou a Lenda; Homem-Aranha 3; Harry Potter e a Ordem da Fênix	4
2008	As Crônicas de Nárnia: Príncipe Caspian; Homem de Ferro; 007: Quantum of Solace; Batman: O Cavaleiro das Trevas	4
2009	Anjos e Demônios; Sherlock Holmes; A Saga Crepúsculo: Lua Nova; Harry Potter e o Enigma do Príncipe	4
2010	Homem de Ferro 2; A Saga Crepúsculo: Eclipse; Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 1; Alice no País das Maravilhas	4
2011	A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 1; Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 2	2
2012	Jogos Vorazes; O Espetacular Homem-Aranha; A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2; O Hobbit: Uma Jornada Inesperada; Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge; 007: Operação Skyfall; Os Vingadores: The Avengers	7
2013	Thor: Mundo Sombrio, Homem de Aço, Jogos Vorazes: Em Chamas, O Hobbit: A Desolação de Smaug; Homem de Ferro 3; Frozen	5
2014	O Espetacular Homem-Aranha 2; Capitão América: Soldado Invernal; X-Men: Dias de um Futuro Esquecido; Jogos Vorazes: Amanhecer – Parte 1; Maléfica; Guardiões da Galáxia; O Hobbit: A Batalha dos Cinco Exércitos	7
2015	Jogos Vorazes: A Esperança – Parte 2; 007 Contra Spectre; Jurassic World: O Mundo dos Dinossauros; Vingadores: Era de Ultron	4
2016	Esquadrão Suicida, Deadpool, Animais Fantásticos e Onde Habitam; Batman vs Superman: A Origem da Justiça; Mogli: O Menino Lobo; Capitão América: Guerra Civil	6
2017	Mulher-Maravilha; Thor: Ragnarok; Guardiões da Galáxia Vol. 2; Homem-Aranha: De Volta ao Lar; A Bela e a Fera	5
2018	Aquaman; Animais Fantásticos e Onde Habitam: Os Crimes de Grindelwald; Deadpool 2; Venom; Jurassic World: Reino Ameaçado; Pantera Negra; Vingadores: Guerra Infinita	7



2019	Coringa; Homem-Aranha: Longe de Casa; Capitã Marvel; Vingadores: Ultimato; Frozen 2	5
Total	88	

Julio Plaza (2003), em seu livro *Tradução intersemiótica*, declara que a ação de se traduzir intersemioticamente é “uma forma de arte, (...) uma prática artística na medula da nossa contemporaneidade”. (p. XII) Como visto no quadro anteriormente citado, as traduções intersemióticas são nitidamente populares, compondo 44% das maiores bilheterias anuais, e 40% das maiores bilheterias de todos os tempos.

Considerando-se os fatores anteriormente citados, o presente trabalho justifica-se em razão da necessidade de se conceituar as adaptações audiovisuais de outras obras enquanto traduções intersemióticas, de se entender o processo de adaptação – ou, no caso, tradução intersemiótica – e de encarar tal processo como um dos alicerces da sétima arte; afinal, desde a sua gênese, histórias oriundas de outras mídias têm sido transformadas em filmes.

Portanto, o presente trabalho, que busca estudar a narrativa e adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual, justifica-se pela necessidade de reconhecer aquilo que é cultura de massa como algo a ser estudado, analisado e, principalmente, conceituado enquanto tradução intersemiótica, a fim de estreitar a distância entre o popular e o acadêmico, contribuindo simultaneamente, assim, com os Estudos da Tradução e com o conhecimento popular, ao tentar desconstruir a ideia de que as traduções intersemióticas são meramente um fruto da modernidade, e não uma prática artística já consolidada e intrínseca a ela.

De acordo com Corinne Squire (2014), a narrativa é, de forma geral, “uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares” (SQUIRE, 2014, p.273). Entendendo, portanto, a narrativa como um conjunto de signos particulares com significados socioculturais e históricos reconhecíveis, pode-se afirmar que

existem diversos tipos de narrativa. Este trabalho tem por função ressaltar dois desses tipos: a narrativa literária e a narrativa audiovisual.

Ambas as narrativas possuem suas particularidades. Segundo a autora Cândida Vilhars Gancho (2006), em seu livro *Como analisar narrativas*, cinco elementos constituem a narrativa literária: elementos da narrativa, enredo, personagens, tempo, espaço e narrador. O conjunto “elementos da narrativa”, citado pela autora como sendo um elemento da narrativa literária, é sujeito, ainda, às características particulares do gênero literário ao qual a obra analisada pertence. *História da sua vida* é uma obra de ficção, mais especificamente uma novela de ficção científica e, portanto, os elementos da narrativa destacados e analisados no trabalho que se propõe serão sujeitos às particularidades de tal gênero.

Quanto à narrativa audiovisual, é preciso ressaltar que o outro objeto de estudo deste trabalho trata-se de um longa-metragem de ficção científica (*A chegada*), cujo arco narrativo ocorre dentro de 120 minutos e é sujeito às convenções (ainda que estas não se apresentem de forma convencional) tanto da narrativa cinematográfica quanto, mais especificamente, da narrativa cinematográfica de ficção científica.

Quanto à tradução intersemiótica, ela pode ser definida como a “tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico” (DINIZ, 2008, p. 313). Dessa forma, é possível caracterizar a adaptação de obras como livros, quadrinhos e, por vezes até pinturas e músicas para o meio audiovisual como sendo, portanto, traduções.

Desta forma, este trabalho tem a intenção de compreender como se deu a tradução da novela *História da sua vida* para o seu equivalente cinematográfico; e qual o tratamento e a abordagem dispensada em cada uma das mídias aos principais



elementos da narrativa em ambas as obras. Busca, ainda, contribuir com os Estudos da Tradução ao voltar-se para a tradução intersemiótica, modalidade de tradução essa que nem sempre é resgatada quando há a intenção de se realizar análises de adaptações de obras literárias para o meio audiovisual.

No presente trabalho, portanto, serão analisadas – ao longo da divisão em tópicos no próximo item – as principais diferenças entre a novela e o filme, as quais constituem uma tradução intersemiótica, realizada majoritariamente pelo diretor Denis Villeneuve e pelo roteirista Eric Heisserer, principais responsáveis pelo roteiro e pelas tomadas de decisões a respeito de como conduzir a narrativa cinematográfica.

2. A TRADUÇÃO INTERSEMÍOTICA

Neste tópico, estarão presentes alguns pontos principais presentes na narrativa literária, divididos em subtópicos, e será feita uma análise da forma como estes tópicos são apresentados na narrativa cinematográfica e quais os efeitos das mudanças, ou omissões feitas, no resultado final da narrativa cinematográfica.

Dessa forma, este tópico será subdividido em seções relativas aos principais pontos de divergência conferidos entre a obra literária e a obra cinematográfica, sendo eles: Hannah, os *aliens* em si (suas características físicas, nomes, e informações sobre seu planeta), o uso de Heptápode A e Heptápode B, Princípio de Fermat x Hipótese de Sapir-Whorf, a onisciência, e a troca de presentes.

1) Hannah

A trajetória de Hannah, filha da protagonista, se apresenta de forma bastante distinta nas duas obras. Já na primeira página da novela, sabemos que a garota morre e, através do uso de diversos tempos verbais, percebemos que Louise está conversando com a filha já morta.

Eu e seu pai estamos casados há cerca de dois anos, morando na Ellis Avenue; quando nos

mudarmos, você ainda vai ser nova demais para se lembrar da casa, mas vamos lhe mostrar fotos dela, contar histórias sobre ela. Eu adoraria lhe contar a história desta noite, a noite em que você foi concebida, mas a hora certa de fazer isso seria quando você estivesse pronta para ter os próprios filhos, e nunca vamos ter essa chance. [...]

Isso vai ser na casa da Belmont Street. Vou viver para ver estranhos ocuparem as duas casas: a casa em que você foi concebida e aquela em que você cresceu. Seu pai e eu vamos vender a primeira alguns anos depois da sua chegada. *Vou vender a segunda logo depois da sua partida.* (CHIANG, 2016, p. 127-128) (grifos meus).

No filme, devido a uma montagem rápida nos primeiros minutos, somos induzidos a crer que a morte de Hannah ocorreu antes do contato de Louise com as criaturas alienígenas. A apresentação da personagem no início do filme como solitária e introspectiva (morando sozinha, conversando apenas com a própria mãe no telefone e dizendo a ela várias vezes que “está bem”, como se estivesse se reafirmando, e indo dar aula e trabalhar em seu gabinete mesmo diante do caos iminente) contribui para a solidificação dessa “certeza” no público, assim como a apresentação de diversos “*flashbacks*” ao longo do filme – os quais, depois descobre-se, são na verdade “*flashforwards*” (cenas que se passam no futuro).

Com *A chegada* (2016), é a mesma coisa: somos induzidos a acreditar que Hannah já está morta, até a cena em que Louise conversa com o alienígena apelidado de Costello, recebe a informação de que eles conseguem ver o futuro, e diz “eu não entendo, quem é esta criança?”.

Quanto às circunstâncias da morte de Hannah, elas também são distintas na novela e no filme. Na novela, Hannah morre aos vinte e cinco anos, em um acidente de alpinismo; e no filme, ela morre durante a adolescência, acometida por alguma doença não definida.

Aquela solicitação de reunião talvez seja o segundo telefonema mais importante da minha



vida. O primeiro, é claro, será o da equipe de Resgate de Montanha. A essa altura, seu pai e eu falaremos um com o outro, no máximo, uma vez por ano. Porém, após receber esse telefonema, a primeira coisa que farei será ligar para ele.

Nós vamos juntos fazer a identificação, uma viagem longa e silenciosa de carro. Eu me lembro do necrotério, todo de azulejos e aço inoxidável, o zumbido da refrigeração e o cheiro de antisséptico. Um auxiliar de enfermagem puxará o lençol para revelar seu rosto. Seu rosto, de algum modo, vai ter a aparência errada, mas saberei que é você.

— Sim, é ela — direi. — Minha filha.

Você vai ter vinte e cinco anos. (CHIANG, 2016, p. 132) (grifos meus).

De acordo com o roteirista Eric Heisserer em entrevista ao podcast *The Q&A with Jeff Goldsmith*⁴, a escolha de mudança se deu devido à idade da atriz Amy Adams, intérprete da protagonista Louise Banks, a qual tinha 42 anos durante o lançamento do filme. Segundo ele, seria mais verossímil, e mais pertinente à decisão tomada de valer-se dos *flashforwards* e de um *plot-twist*, que a personagem (tendo a mesma idade da atriz, e uma trajetória como professora universitária) tivesse tido uma filha adolescente e a perdido, do que uma filha já adulta. Seguir as especificidades da novela significaria sacrificar o efeito do *plot-twist* e, portanto, prejudicar o impacto do filme como um todo, dificultando que o espectador comprasse a ideia de que Louise havia tido uma filha antes do contato com os alienígenas. Segundo Heisserer, a forma como o falecimento de Hannah se deu também foi alterada para se encaixar em toda essa verossimilhança: um acidente de alpinismo é algo evitável. Se Louise já sabia que a filha morreria, que não poderia evitar isso, e mesmo assim escolheu tê-la, então a perda da filha deveria ser algo completamente fora do controle da protagonista. Uma escalada fatal poderia, hipoteticamente, ser

solucionada com uma ligação e uma súplica para que a filha não fosse, sob a desculpa de ter sido alertada pelo “instinto materno”.

Um detalhe final é que, na novela, o pai de Hannah se chama Gary, e no filme, se chama Ian. Tal mudança não é nem um pouco relevante para as narrativas, tanto a da novela quanto a do filme, tendo em vista que só entendemos que Gary/Ian é o pai de Hannah quando Louise descobre, ela mesma, a onisciência; e só foi realizada, segundo o roteirista Eric Heisserer no podcast já citado no parágrafo anterior, pois ele não gosta do nome Gary.

2) Aliens

A presença dos heptápodes, por sua vez, é retratada de forma diferente nas duas obras. Na novela, diz-se sobre onde eles estão e como é dado o contato:

[...] No centro do acampamento havia um dos aparelhos alienígenas, chamado de “espelho”.

Segundo as reuniões diretas das quais participei, havia *nove aparelhos como aquele nos Estados Unidos, cento e doze no mundo*. Os espelhos agiam como aparelhos de comunicação, supostamente com as naves em órbita. Ninguém sabia por que os alienígenas não falavam conosco pessoalmente; medo de piolhos, talvez. Uma equipe de cientistas, incluindo um físico e um linguista, foi designada para cada espelho. Gary Donnelly e eu fazíamos parte de um desses grupos. (CHIANG, 2016, p. 132) (grifos meus).

Na novela, as naves ficavam em órbita, enviando apenas para contato os referidos espelhos. Além disso, há uma quantidade significativa de espelhos enviados – cento e doze ao redor do mundo; só nos EUA, há nove. Isso faz com que o contato de Louise e Gary (no filme, Ian) com demais

⁴ Disponível em:

<http://www.theqandapodcast.com/2016/11/arrival-q.html>



pesquisadores seja restrito majoritariamente ao seu próprio território nacional.

Por outro lado, no filme, não há espelho enviado: as naves simplesmente “pousam” na Terra, pairando a alguns metros do chão. A cada 18 horas, abre-se uma porta ao fundo da nave, para que os humanos possam entrar e fazer contato com os heptápodes. Dentro das naves, os humanos têm acesso a uma sala adaptada com oxigênio, para que possam respirar (ainda que não o façam livremente, sem auxílio de trajes especiais, antes que Louise retire o traje para melhor se comunicar), e um “espelho”, o qual, por sua magnitude, remete a uma tela de cinema, evocando então uma certa metalinguagem.

Tal mudança é uma forma mais intimista e, ao mesmo tempo, mais cinematográfica de se apresentar os aliens. A presença apenas de espelhos não parece tão ameaçadora quanto naves em solo terrestre (ou quase) – e essa mudança contribui tanto para a construção da atmosfera paranoica em que a humanidade se submerge no longa, quanto para momentos específicos de conflitos acrescentados na narrativa cinematográfica, os quais possivelmente não existiriam caso os humanos tivessem tido contato apenas com meros espelhos.

No filme, ainda, a quantidade de naves é bem menor do que a quantidade de espelhos apresentados na novela: são 12 naves espalhadas pelo mundo, em contraste com os nove espelhos encontrados nos EUA e os demais 103 ao redor do mundo apresentados na narrativa literária, o que faz com que a comunicação entre Louise e Ian e os demais pesquisadores seja amplificada a uma escala global, em contraste com a visão mais estreita e restrita ao território nacional que nos é apresentada na novela. No filme, os heptápodes pousaram nos seguintes países: Dinamarca, EUA, Austrália, Paquistão, Venezuela, Japão, China, Serra Leoa, Sudão, Reino Unido e Rússia (nas regiões do Mar Negro e da Sibéria).

Desta forma, o Outro apresentado no filme não se restringe apenas aos heptápodes: há também as outras 10 nações e todas as suas maneiras de lidar

com a presença dos seres extraterrestres e diversas abordagens comunicativas.

Além dos nomes (na história de Ted Chiang, são Melindrosa e Framboesa; no longa-metragem, são Abbott e Costello), a aparência dos heptápodes também é um ponto de divergência entre as duas obras. Na novela, aparecem da seguinte forma:

Parecia um barril suspenso no ponto em que seus sete membros se encontravam. Era radialmente simétrico, e qualquer um dos membros podia servir como braço ou perna. O que estava à minha frente caminhava em quatro pernas, com três braços não adjacentes curvados junto à lateral do corpo. Gary os chamou de “heptápodes”.

Eu tinha visto fitas de vídeo e, ainda assim, fiquei pasma. Os membros deles não tinham juntas distinguíveis; anatomistas achavam que podiam ser sustentados por colunas vertebrais. Qualquer que fosse sua estrutura de sustentação, os membros dos heptápodes conspiravam para se mover de uma maneira desconcertantemente fluida. O “torso” seguia acima dos membros ondulantes tão suavemente como um aerobarco.

Sete olhos sem pálpebras circundavam o topo do corpo do heptápode. Ele caminhou de volta até a porta por onde entrou, fez um breve som escarrado e voltou ao centro da sala seguido por outro heptápode; em nenhum momento se virou. Era estranho, mas lógico; com olhos em todos os lados, qualquer direção seria a da frente. [...]

Eu me aproximei do espelho e um heptápode do outro lado fez o mesmo. A imagem era tão nítida que me arrepiei. Eu podia ver a textura de sua pele cinza, como rugas de veludo cotelê dispostas em espirais e laços. Nenhum cheiro nos alcançava através do espelho, o que, de algum modo, aumentava a estranheza da situação. [...]

Um dos heptápodes apontou para si mesmo com um de seus membros, os quatro dígitos terminais apertados juntos. Foi sorte. Em algumas culturas, as pessoas apontam com o queixo; se o heptápode não tivesse usado um de seus membros, eu não saberia qual gesto procurar. Ouvi um estrépito breve, e vi um orifício enrugado no alto de seu corpo vibrar: ele estava falando. Então, ele apontou para o companheiro e emitiu o estrépito outra vez. (CHIANG, 2016, p. 134-136).



Villeneuve acabou não utilizando a maioria dos designs elaborados por Konig. O responsável pelo visual final dos heptápodes foi Carlos Huante.

Na segunda aparição dos heptápodes, é possível perceber um pouco mais sobre sua aparência: ao final de seus sete “pés”, há algo análogo a uma mão com dedos, porém similar a um conjunto de tentáculos; contudo, ao contrário da descrição da novela, não são quatro dígitos terminais, e sim, sete, em consonância com a quantidade total de membros que eles possuem e com o consequente nome de “heptápodes” (“sete pés”).

Mais adiante no longa, é possível ver toda a estrutura física do corpo de um heptápode, quando Louise entra na nave de outra maneira e vai para o outro lado do espelho. Ainda que o heptápode aparente ter um longo corpo com um formato quase humanoide, não há nele nada análogo a um olho ou a uma boca, contrariando assim a descrição presente na novela e reafirmando, portanto, que a intenção do cineasta era realmente a de se distanciar daquilo apresentado no material de origem no que tange a aparência dos seres extraterrestres.

No filme, contudo, não recebemos maiores informações a respeito dos heptápodes e nem de seu planeta: não sabemos muito sobre a sua composição biológica para além da aparência física, e não somos informados sobre nada a respeito de seu planeta. Já na novela, é dito por um dos heptápodes (Melindrosa) que

o planeta dos heptápodes tinha duas luas, uma significativamente maior que a outra; os três principais constituintes da atmosfera eram nitrogênio, argônio e oxigênio; e quinze vinte e oito avos da superfície do planeta eram cobertos de água. (CHIANG, 2016, p. 165)

As outras informações a respeito da natureza dos heptápodes presentes na história de Ted Chiang são descritas por Louise no momento da última “troca de presentes”: ela diz que os heptápodes já haviam dado aos humanos lições de xenobiologia (as quais indicavam que, em termos biológicos, os humanos se assemelhavam aos heptápodes mais do

que qualquer outra espécie com a qual os aliens tivessem se deparado até aquele momento) e História dos Heptápodes.

3) Haptápode A e Haptápode B

Na novela, logo que os estudos se iniciam, Louise e sua equipe percebem que os sons emitidos pelos heptápodes não têm relação alguma com a escrita deles e, desta forma, o Heptápode A (a língua “falada”; os sons emitidos pelos heptápodes) é muito pouco explorado, em particular pela dificuldade de se estudar e decodificar um “idioma” que não tem relação alguma com sua forma escrita, quando quem profere aquele idioma não é sequer humanoide e não aparenta ter um sistema fonador que seja análogo ao sistema fonador humano. No filme, exceto pelo resumo narrado por Ian, aos 52 minutos de filme, nada se fala sobre a diferença entre Heptápode A e Heptápode B (a escrita semasiográfica) que seja muito distante do descrito anteriormente neste mesmo parágrafo – discorre-se apenas sobre a primeira grande descoberta de Louise, que foi o fato de que não há correlação entre o que um heptápode “fala” e o que um heptápode “escreve”.

4) Princípio de Fermat x Hipótese de Sapir-Whorf

A novela e o filme usam diferentes teorias para explicar a percepção não-linear dos heptápodes, a qual Louise acaba por absorver. Enquanto a novela abre muito mais espaço para o personagem Gary (Ian, no filme) e sua área de atuação (a física), o filme o relega a segundo plano e foca majoritariamente em Louise. Sendo assim, é perfeitamente compreensível e justificável a escolha do roteirista e do cineasta por trocarem o Princípio de Fermat pela Hipótese de Sapir-Whorf.

Na narrativa literária, explica-se o Princípio de Fermat como sendo “o princípio do menor tempo possível” e, através dele, Gary e Louise percebem que a ideia de “simplicidade” dos heptápodes é diferente da dos humanos (CHIANG, 2016, p. 123-124). Depois, Louise também percebe que o princípio é capaz de explicar a forma não-linear



como os heptápodes veem o tempo, sendo portanto capazes de “ver o futuro”.

— Então estamos quites?

— Quitos. — Tomei um gole de meu chá. — Mas eu queria lhe perguntar sobre o princípio de Fermat. Algo sobre ele me parece estranho, não consigo saber exatamente o quê. Simplesmente não me parece uma lei da física.

Um brilho surgiu nos olhos de Gary.

— Aposto que sei do que está falando. — Ele partiu um guioza ao meio com os hashis. — Você está acostumada a pensar na refração em termos de causa e efeito: chegar à superfície da água é a causa, e a mudança de direção, o efeito. O princípio de Fermat parece estranho porque ele descreve o comportamento da luz em termos orientados para um objetivo. Parece um mandamento para um raio de luz: “Minimizarás ou maximizarás o tempo levado para chegar ao teu destino.”

Pensei um pouco.

— Continue.

— É uma velha questão na filosofia da física. As pessoas falam sobre isso desde que Fermat o formulou pela primeira vez nos anos 1600; Planck escreveu volumes sobre o assunto. A situação é que, enquanto a formulação das leis de física é causal, um princípio variacional como o de Fermat é dotado de propósito, quase teológico.

— Hum, é um modo interessante de explicar. Deixe-me refletir sobre isso por um minuto. — Peguei uma caneta e desenhei em meu guardanapo uma cópia do

diagrama que Gary desenhara no quadro-negro. Pensando em voz alta, continuei: — Está bem. Então vamos dizer que o objetivo de um raio de luz é pegar a trajetória mais rápida; como a luz resolve fazer isso?

— Bom, se eu posso falar de forma antropomórfica e projecional, a luz precisa examinar os caminhos possíveis e calcular quanto tempo cada um levaria.

Gary pegou o último guioza da travessa.

— E, para fazer isso, o raio de luz precisa saber exatamente qual é seu destino. Se o destino

fosse outro, o caminho mais rápido seria diferente — continuei.

Gary assentiu.

— Isso mesmo. A noção de uma “trajetória mais rápida” não significa nada a menos que haja um destino específico. E calcular quanto tempo determinado trajeto leva também exige informação sobre o que há ao longo desse caminho, sobre onde fica a superfície da água.

Parei de olhar para o diagrama no guardanapo.

— E o raio de luz precisa saber tudo isso de antemão, antes de começar a se mover, certo? — perguntei.

— Digamos assim: a luz não pode começar a viajar em uma direção qualquer e fazer correções de percurso posteriormente, porque o caminho resultante desse comportamento não seria o mais rápido possível. A luz precisa fazer todos os cálculos logo no início — respondeu Gary.

Pensei comigo mesma: *o raio de luz precisa saber onde vai parar antes de poder escolher a direção em que vai começar a se mover*. Eu sabia o que isso me lembrava. Olhei para Gary.

— É isso que estava me incomodando. (CHIANG, 2016, p. 167-168).

Já no filme, a física (tal qual o personagem de Jeremy Renner) é relegada a segundo plano, portanto, torna-se mais fácil explicar a forma como a mente dos heptápodes funciona através do uso de algum conceito da área das Humanidades. Aí entra a Hipótese de Sapir-Whorf, a qual relaciona-se ao relativismo linguístico e dita que a estrutura do idioma utilizado por um indivíduo ou comunidade dita a sua visão de mundo. Esta hipótese é descrita e explicada brevemente em uma cena envolvendo Louise e Ian, onde ele pergunta a ela se ela está sonhando no idioma dos heptápodes, a 1h de filme.

5) Onisciência

Tanto na novela quanto no filme, Louise começa a acessar a onisciência no exato mesmo momento, e a transitar entre o “tempo presente” da chegada dos aliens e as suas “memórias do futuro”,



com sua filha. Ainda que na novela saibamos desde a primeira página que Louise é detentora desta habilidade, a narrativa e estrutura literária permite que nós, leitores, descubramos exatamente em que momento a Louise do “tempo presente” começa a adquirir tal capacidade, tornar-se consciente deste fato, e dele valer-se.

Lembro-me de quando você terá quatorze anos. Você vai sair de seu quarto com um laptop na mão, coberto de pichações, e estará fazendo um trabalho para a escola.

— Mãe, como se diz quando os dois lados podem vencer?

Vou erguer os olhos do computador e do artigo que estarei escrevendo.

— Como assim? Você quer dizer uma situação em que os dois lados ganham?

— Tem um nome técnico para isso, uma palavra matemática. Lembra a vez que papai estava aqui, e ele estava falando sobre o mercado de ações? Ele usou esse termo.

— Hum, acho que lembro, mas não consigo me lembrar de como ele chamou isso.

— Preciso saber. Quero usar essa expressão no trabalho de estudos sociais. Não consigo nem fazer pesquisa sobre ela a menos que descubra o nome.

— Desculpe, também não sei. Por que não liga para o seu pai?

A julgar por sua expressão, é mais esforço do que você gostaria de fazer. A essa altura, você e seu pai não vão estar se dando bem.

— Você poderia ligar para o papai e perguntar? Mas não diga que é para mim.

— Acho que você mesma pode ligar para ele.

Você vai ficar furiosa.

— Meu Deus, mãe, eu nunca consigo ajuda com meu dever de casa desde que você e papai se separaram.

É impressionante a diversidade de situações nas quais você pode citar o divórcio.

— Eu ajudei você com o dever de casa.

— Tipo há um milhão de anos, mãe.

Vou deixar que isso passe.

— Eu ajudaria com esse se pudesse, mas não me lembro da expressão.

Você vai voltar para seu quarto bufando.

[...] “O que quero dizer é o seguinte: o motivo pode não ser comercial, mas isso não significa que nós não possamos estabelecer comércio. Simplesmente precisamos saber por que eles estão aqui, e o que temos a oferecer que possa lhes interessar. Depois que tivermos essa informação, podemos dar início a negociações comerciais.

“Preciso destacar que nossa relação com os heptápodes não precisa ser de antagonismo. Esta não é uma situação em que um ganho da parte deles seja uma

perda nossa ou vice-versa. Se nos comportarmos corretamente, tanto nós quanto os heptápodes podemos sair vencedores.

— Você quer dizer que é um jogo de soma diferente de zero? — disse Gary, com incredulidade fingida. — Minha nossa.

— Um jogo de soma diferente de zero.

— O quê? — Você vai parar a caminho do quarto e voltar, na minha direção.

— Quando os dois lados podem ganhar. Acabei de me lembrar: chama-se um jogo de soma diferente de zero.

— É isso! — você dirá, anotando em seu laptop. — Obrigada, mãe!

— Acho que eu sabia a expressão no fim das contas — direi. — Depois de todos esses anos com seu pai, alguma coisa deve ter ficado.

— Eu sabia que você ia se lembrar — você dirá. Você vai me dar um abraço repentino e breve, e seu cabelo terá cheiro de maçãs. — Você é a melhor.

— Louise?

— Hã? Desculpe, estava distraída. O que você disse? (CHIANG, 2016, p. 168-172).

No filme, a 1h20 de duração, Louise se “lembra” de Hannah perguntando qual o termo



técnico para o momento quando ambas as partes de um embate podem entrar em um acordo e sair ganhando. Louise, então, dá todas as respostas erradas, e diz a Hannah para ligar para o pai e perguntar. Então, o filme corta a cena e nos mostra Louise no tempo presente, juntamente a Ian, conforme ambos decodificam a mensagem confusa deixada por Costello ao fugir da sala de observação durante a explosão da bomba. Ambos discutem com Weber e Halpern, a fim de tentar convencê-los a compartilhar as descobertas da base norte-americana com as outras 11 bases ao redor do mundo, e Ian sugere que a troca de informações seria “um jogo de soma diferente de zero”. Enquanto o personagem fala exatamente essa frase, o filme corta novamente para o “flashback” de Louise com Hannah, onde ela diz à filha o termo, solucionando assim a dúvida da adolescente. Através da montagem, o filme replica o efeito que a quebra de parágrafo e divisão do texto literário em blocos tem no leitor.

A partir deste momento, o filme nos mostra Louise como um ser onisciente, capaz de ver o tempo de forma não-linear tal como os heptápodes, e capaz de “acessar” momentos exatos da sua existência, a fim de solucionar as intempéries que lhe são apresentadas, como é possível ver no terceiro ato do longa: ao passo em que as ameaças de ataques aos heptápodes por parte das forças armadas de cada uma das 12 nações vão aumentando, Louise eventualmente “se lembra” de um momento futuro onde conversa com o General Shang e, através dessa “memória”, obtém o número de telefone do General e as palavras que precisaria dizer para solucionar a crise. Ao “voltar” para o presente, Louise vale-se destas informações e salva a humanidade, estabelecendo assim a paz, a união e a cooperação entre as nações.

6) Troca de Presentes

Na novela, ao final das interações entre os heptápodes e os humanos há uma “troca de presentes”: as criaturas dão informações sobre si aos humanos, e vice-versa. Ocorrem ao total oito trocas e Louise participa de duas, estando presente na última. Após a oitava troca, todos os heptápodes

retiraram-se da atmosfera terrestre, deixando a humanidade com o presente final – o da informação e conhecimento.

Ele sorriu e me cutucou. Na verdade, eu desejava que os heptápodes tivessem dado outra lição de xenobiologia, como tinham feito nas duas trocas anteriores; a julgar por essas, os humanos eram mais parecidos com os heptápodes do que qualquer outra espécie que eles já haviam encontrado. Talvez outra lição sobre história dos heptápodes; as primeiras foram cheias de conclusões aparentemente sem conexão lógica com as premissas, mas ainda assim eram interessantes. Não queria que os heptápodes nos dessem nova tecnologia, porque não queria ver o que nossos governos poderiam fazer com ela. [...]

O coronel Weber se virou.

— Vocês dois — disse ele, apontando para mim e depois para Burghart. — Marquem o horário e o local da próxima troca.

Depois seguiu com os outros até a tela de reprodução. [...]

Escrevi os semagramas para “local troca-transação conversa incluindo-nós” com o aspecto de modulação projetiva.

Framboesa escreveu sua resposta. Foi minha deixa para franzir a testa e para Burghart perguntar:

— O que ele quer dizer com isso?

A pronúncia de Burghart foi perfeita.

Escrevi um pedido de esclarecimento. A resposta de Framboesa foi a mesma de antes. Então, eu o observei sair flutuando da sala. A cortina estava prestes a cair sobre aquele ato de nossa performance.

O coronel Weber se adiantou.

— O que está acontecendo? Aonde ele foi?

— Ele disse que agora os heptápodes vão embora — respondi. — Não apenas ele, mas todos.

— Chame-o de volta aqui agora mesmo. Pergunte a ele o que isso quer dizer.

— Hum, não acho que Framboesa esteja usando um pager — ironizei.



A imagem da sala através do espelho desapareceu tão abruptamente que levou um momento para meus olhos registrarem o que eu estava vendo no lugar: era o outro lado da tenda do espelho. O objeto tinha se tornado completamente transparente. A conversa em torno da tela de reprodução se silenciou. (CHIANG, 2016, p. 188-190).

No longa, não há nenhuma troca de presentes entre os heptápodes e os humanos; pelo menos, não de forma ampla e mútua como ocorre na novela. No filme, também, os heptápodes não vão embora após concluírem a troca de presentes e a disseminação de conhecimento: há, ali, um conflito.

Ainda que a comunicação com os alienígenas tenha se aperfeiçoando conforme o tempo decorrido, o estado de espírito das 11 nações não havia se atenuado, conforme pode ser visto em uma cena que apresenta um soldado ao telefone com sua esposa, desesperada pela falta de informação a respeito do estado do marido e do nível da gravidade da situação com os aliens, aos 50 minutos de filme. Aos 57 minutos de filme, vemos uma montagem com noticiários mostrando o caos ao redor do mundo, em especial nas localidades onde as naves dos heptápodes surgiram. Nesta montagem, vê-se também que vazaram uma foto de um heptápode e, depois, é possível vermos alguns soldados assistindo a um vídeo de um locutor conspiracionista, que urge a seus seguidores tomarem o controle da situação referente aos alienígenas em suas próprias mãos, em vez de permitirem que o governo lide com isso. É possível compreender, neste momento do filme, que os militares estão planejando alguma coisa.

Após receberem a informação de que a China e a Rússia estão mobilizando suas forças armadas, Louise e Ian voltam à nave dos heptápodes e finalmente elaboram a grande pergunta: “qual é o propósito de vocês na Terra?”. A resposta, para infelicidade geral, é “oferecer arma”, o que deixa todos em polvorosa – tanto aqueles que desconfiam dos heptápodes, como Weber, Halpern e os demais militares; quanto os mais pacifistas e dispostos ao diálogo, como Louise e Ian, que argumentam que a

percepção dos heptápodes de “arma” pode não ser a mesma dos humanos.

Enquanto isso, China e a Rússia se desconectam do canal de comunicação com as outras nações. Os EUA, sob os protestos de Louise, fazem o mesmo, o que impele as demais nações a seguirem. Enquanto Louise e Ian, em meio a tal crise, decidem retornar à nave e questionar mais sobre o objetivo dos aliens, os militares se organizam, e plantam uma bomba na nave dos heptápodes. A bomba, então, explode durante a sessão de interrogatório de Louise e Ian, matando um dos heptápodes (Abbott) e fazendo com que o heptápode restante (Costello), compreensivelmente ressentido pelo ataque e abalado pela morte do amigo, erga a nave a quase 1km do chão. Mais tarde, quando Louise começa a se dar conta da própria onisciência e vai em direção à nave, o heptápode restante envia uma espécie de “elevador” para que ela possa entrar na nave e, lá dentro, eles dialogam e Louise finalmente entende toda a questão: não é exatamente uma arma o que está sendo oferecido pelos heptápodes, e sim, um presente: a sua linguagem e, por conseguinte, sua capacidade não-linear de vivenciar o tempo. Tal presente veio como um pedido de ajuda: três mil anos depois que os heptápodes deixaram sua escrita semasiográfica como presente para os terráqueos, eles precisariam de ajuda – podendo, assim, serem ajudados pelos humanos já detentores do conhecimento da escrita de heptápode B.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise comparativa realizada no presente trabalho, é possível notar que a tradução intersemiótica, intrinsecamente ligada à História do Cinema e cada vez mais comumente utilizada nos tempos atuais, foi realizada com maestria na transposição da novela *História da sua vida* (2016) ao filme *A chegada* (2016), pois cumpriu com a função de adequar a narrativa do material original (a novela) à narrativa cinematográfica do filme, conformando-se às limitações da narrativa cinematográfica, e submetendo-se às visões dos



realizadores (respectivamente, o roteirista Eric Heisserer e o diretor Denis Villeneuve), sem perder jamais o tom simultaneamente melancólico e esperançoso da história de Louise Banks e seu jogo de soma diferente de zero: a conquista da onisciência não vem de graça, e lhe custa o doloroso conhecimento acerca do falecimento de sua filha e a impotência diante da inevitabilidade da perda. No filme, tal conquista tem um peso maior: a união entre as nações vem desta mesma onisciência que lhe custa o conhecimento sobre o trágico destino de Hannah, mas é nisto que reside a beleza da escolha que a Louise da narrativa literária não tem (e, de certa forma, a do filme também não): ainda que ciente de como se dá o fim da jornada, a Louise Banks de Amy Adams se permite sentir e viver aquela aventura fadada à tragédia, e encerra o longa direcionando-se ao Ian Donnelly de Jeremy Renner, determinada, declarando: “vamos fazer um bebê”.

REFERÊNCIAS

A CHEGADA. Direção: Denis Villeneuve, Produção: Dan Cohen, Eric Heisserer. Montreal (CA): Lava Bear Films, Film Nation Entertainment, 21 Laps Entertainment, 2016, 1 Blu-ray.

AMORIM, Marcel Alvaro de. A tradução/adaptação de obras literárias para o cinema sob a ótica do dialogismo intertextual. *Temática*, João Pessoa, v. 8, n. 3, p. 1-12, mar. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/23758/13045> . Acesso em: 07 abr. 2019.

BOX OFFICE MOJO. **Top Lifetime Grosses**. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/. Acesso em: 30 mar. 2020.

BOX OFFICE MOJO. **Worldwide box office**. Disponível em:

<https://www.boxofficemojo.com/year/world/> . Acesso em: 30 mar. 2020.

CINEMABLEND. **What The Aliens And Spaceships In Arrival Almost Looked Like**. Disponível em: <https://www.cinemablend.com/news/1590790/what-the-aliens-and-spaceships-in-arrival-almost-looked-like>. Acesso em 19 abr. 2019.

CHIANG, Ted. **História da sua vida e outros contos**. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GANCHO, Cândida Vilhares. **Como analisar narrativas**. 9 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

GOLDSMITH, Jeff; HEISSERER, Eric. **Arrival Q&A**. Q&A with Jeff Goldsmith, 12 nov. 2016. *Podcast*. 1 MP3 (82 min.). Disponível em: <http://www.theqandapodcast.com/2016/11/arrival-q.html>. Acesso em: 20 abr. 2019.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. *In: Linguística e comunicação*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SQUIRE, Corinne. O que é narrativa?. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 272-284, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/742/74231120006.pdf> . Acesso em: 22 abr. 2019.

TIBBETS, John C.; WELSH, James M.. **The encyclopedia of novels into film**. 2 ed. Nova York: Checkmark Books, 2005.

Como citar este artigo:

SILVA, Gabriela Spinola. Tradução intersemiótica: da novela *História da sua vida* ao filme *A chegada*. *Revista Multidisciplinar de Estudos Nerds/Geek*, Rio Grande, v.2, n.1, jan.-jul. 2020. ISSN 2675-5084. p. 4-17.